UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”

ANA CAROLINA BIANCO AMARAL

**UMA IRONIA FANTÁSTICA: A DICOTOMIA DA
NARRATIVA EM MURILO RUBIÃO**

São José do Rio Preto
2012

ANA CAROLINA BIANCO AMARAL

**UMA IRONIA FANTÁSTICA: A DICOTOMIA DA
NARRATIVA EM MURILO RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof^a Dr^a Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

São José do Rio Preto
2012

Amaral, Ana Carolina Bianco.

Uma ironia fantástica : a dicotomia da narrativa em Murilo Rubião /
Ana Carolina Bianco Amaral. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.
102 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Rubião, Murilo, 1916-
1991 – Crítica e interpretação. 3. Literatura fantástica – História e
crítica. 4. Teoria da narrativa. I. Alvarez, Roxana Guadalupe Herrera.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81)-3.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profª Drª Roxana Guadalupe Herrera Alvarez – Orientadora – UNESP – São José do Rio Preto

Profº Drº Adalberto Luis Vicente – UNESP – Araraquara

Profª Livre-Docente Maria Celeste Tommasello Ramos – UNESP – São José do Rio Preto

Suplentes

Profª Livre-Docente Guacira Marcondes Machado Leite – UNESP – Araraquara

Profª Livre-Docente Norma Wimmer – UNESP – São José do Rio Preto

Ao meu Amor, Senhor Jesus Cristo. *Príncipe Encantado, montado
no cavalo branco*, meu Salvador. Realização total da minha vida,
Única Razão.

Agradecimentos

Aos meus pais. Em especial a minha mãe Josie Bianco, por ter inventado condições para eu chegar à Universidade dos Sonhos, quando não tínhamos;

Às múltiplas designações que meu irmão, Lucas Gabriel Bianco do Amaral, concedeu aos meus livros e óculos;

A todos os amigos e colegas dos últimos anos;

Ao Força Jovem da Igreja Universal do Reino de Deus, de Ribeirão Preto e de São José do Rio Preto, porque “ser jovem é nunca deixar de sonhar”;

Às professoras Maria Celeste Tommasello Ramos e Norma Wimer, pelos conselhos dados ao meu texto;

Aos professores convidados Adalberto Luis Vicente e Guacira Marcondes Machado Leite, por participarem da Comissão Julgadora;

Ao escritor-padrinho Nilto Maciel. Por florear nossa literatura brasileira com suas belíssimas obras.

À FAPESP, pelo privilégio do financiamento, sem o qual não teria sido possível realizar a pesquisa;

E à minha orientadora Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, por ter excedido o exclusivo papel de orientação para, afetuosamente, amparar meus delírios poéticos e hiperbólicos, minha eterna admiração, meu eterno respeito.

“– Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro?
Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:
– Vá embora, moleque, senão eu chamo a polícia.
– Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da
minha frente, que eu também gosto de ver o mar.
[...] Diante de mim estava um coelhinho cinzento,
a me interpelar delicadamente [...]”

(Murilo Rubião, “Teleco, o coelhinho”)

“A teoria é uma escola de ironia.”

(Antoine Compagnon, *O demônio da teoria*)

RESUMO

Propomos, neste trabalho, a partir de um diálogo, sobretudo, entre teorias e críticas do século XX e XXI, de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Italo Calvino, Jorge Schwartz e de Braulio Tavares, compreender a forma pela qual a literatura fantástica, em suas múltiplas acepções, é composta em sua essência. Para tanto, identificamos o processo de “realidade” e de “sobrenaturalidade” como aspectos fundadores dessa literatura, pois ainda que a crítica elenque o gênero como “expressão dos sentimentos reprimidos”, “credo religioso do leitor”, “jogo narrativo”, etc, percebemos que há um âmago composicional estável nesse módulo. Assim, repensamos os termos “verossimilhança” e “sobrenatural” em “simulacro de realidade” e “simulacro de sobre-realidade”, já que esses aspectos, no que concerne à composição, parecem delinear o texto sob a constituição da ironia: dois conceitos, *a priori*, dissidentes, formados num mesmo ângulo, uma dicotomia. Analisaremos, fundamentalmente, quatro contos do brasileiro Murilo Rubião: “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da taberna minhota”, “Bárbara” e o “Homem do boné cinzento”, pois estes, além de serem representantes desse gênero na contemporaneidade, apresentam, em suas configurações, o eixo fantástico, e manifestam outros níveis de ironia, argumentados por D. C. Muecke, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: literatura fantástica; simulacro de realidade; simulacro de sobre-realidade; dicotomia; ironia; Murilo Rubião.

ABSTRACT

In this paper, we propose, starting from a dialogue, especially between theory and criticism from the twentieth and twenty-first centuries, of Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Italo Calvino, Jorge Schwartz and Braulio Tavares, to understand the way in which fantastic literature, in its multiple meanings, is composed in its core. To this end, we identify the "reality" and "supernatural" processes as founding aspects of this literature, for even though critics classify the genre as "an expression of repressed feelings," "religious belief of the reader", "narrative game," etc., we realize that there is a compositional stable essence in this module. Thus we rethought terms such as "likelihood" and "supernatural" in "simulacrum of reality" and "simulacrum of superreality", since these aspects, regarding the composition, seem to draw the text under the constitution of irony: two concepts, *a priori*, dissidents formed at the same angle, a dichotomy. We will analyze essentially four tales from Brazilian writer Murilo Rubião: "Teleco, o coelho," "O ex-mágico da taberna minhota," "Bárbara" and "Homem do boné cinzento." These tales, besides being representatives of this genre in present times, display in their configurations, the fantastic axis, and show other levels of irony, discussed by D. C. Muecke, Lélia Parreira Duarte and Linda Hutcheon.

KEYWORDS: fantastic literature; simulacrum of reality; simulacrum of superreality; dichotomy; irony; Murilo Rubião.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..	09
1 UMA COMPOSIÇÃO FANTÁSTICA	12
1.1 Algumas notas críticas.....	12
1.2 Um engenho incomum	17
2 O SOBRENATURAL COMO (IM)POSSIBILIDADE DO REAL	47
2.1 Eu sou o real.....	47
2.2 O simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade	54
2.3 Da ironia	58
3 O RUBIÃO FANTÁSTICO	62
3.1 “Teleco, o coelhinho”	63
3.2 “O ex-mágico da taberna minhota”	72
3.3 “Bárbara”	80
3.4 “O homem do boné cinzento”	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

A reflexão: “o fantástico parece uma indagação sem resposta” inspira a realização desta pesquisa. Ainda que flexível, a ideia de irresponsabilidade da literatura fantástica parece presente não somente nas histórias constituídas por personagens de origens divergentes, como coelhos falantes, membros corpóreos animados, estátuas vivas e seres humanos, mas no intelecto do leitor, pois quando este termina uma leitura fantástica, pode sentir-se como se fosse sua primeira. Deve-se, talvez, a esse fato, as presenças do natural e do sobrenatural na mesma estrutura narrativa, o que tende a desestabilizar o senso comum, se considerarmos que há uma coexistência entre os planos insólitos e sólitos diegéticos, no lugar de uma ruptura exclusiva de ambas dimensões. Essa condição irônica excede o campo composicional e demarca um vasto território instável de teorias e críticas dos séculos XX e XXI, no que compete a uma definição coerente do gênero.

A multiplicidade de proposições é ampla. Tal fenômeno é inegável pelos estudiosos que se desesperam por tentar compreender essa literatura, e encontrar o que, de fato, o fantástico é. Conforme acreditamos, grande parte dos trabalhos tem seu cerne na questão: “o que é literatura fantástica?”. No entanto, alcançar uma resposta convincente é um desafio que já se estende por dois séculos. Em vista disso, optamos por traçar outro percurso, pautado na seguinte indagação: “quais elementos composicionais podem formar esse tipo literário?”. Essa pergunta aparentemente redundante nos permitirá elencar características do processo de criação do gênero, para que talvez aproximemo-nos de alguma resposta tão almejada pela teoria e pela crítica. Cremos que essa última, por vezes, quando apresentadora de alguma antologia fantástica, equivoca-se em relação às modalidades das histórias selecionadas, porquanto não há uma aparente distinção entre as narrativas de fantasma, de vampiro, de ficção científica, ou até mesmo de *serial killer*. Nossa perspectiva observará a tessitura de alguns contos, constituídos sob o viés do real e do sobrenatural, independentemente do período de publicação, distanciando-nos do ponto de vista integral do búlgaro Tzvetan Todorov. Além de outros fatores, esse estudioso desconsidera as narrativas publicadas a partir do século XX, a exemplo da *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, como pertencentes ao gênero em questão, afirmando que o fantástico teve uma vida breve, encerrada no século XIX.

Essa limitação não nos parece aceitável, na medida em que o escritor mineiro Murilo Rubião e outros autores da contemporaneidade são cultivadores da literatura fantástica no Brasil, e mantêm alguns elementos constitucionais, oriundos dos textos fundadores, nas obras atuais. A aparição do sobrenatural, nas narrativas rubianas, além de desconcertar o ambiente

realístico do enredo, enfatiza o absurdo do diálogo das duas instâncias, o sólito e o insólito, fazendo com que, muitas vezes, esse fluxo contraditório exalte seu próprio tema metalinguístico. Assim, a necessidade de avaliarmos essas manifestações do fantástico é aguda, já que o gênero não abrange, somente, o período romântico ocidental, mas circula, notadamente, pelo território brasileiro contemporâneo.

Avaliando alguns estudos que enfatizam o fantástico, estabeleceremos, no primeiro capítulo, “Uma composição fantástica”, uma discussão entre teóricos e críticos, a fim de selecionarmos quais caracteres centrais constituem a seleção de narrativas de algumas antologias designadas “fantásticas”. Para tal, questionaremos o conceito de Todorov, um dos primeiros a almejar o fantástico como um gênero literário. Sua definição dessa literatura tem como cerne a hesitação experimentada por um leitor implicado no texto, que mediante a aparição de algum elemento sobrenatural, hesitaria, estabelecendo uma espécie de colóquio com um narrador personagem. Já para Irène Bessière, integrante, também, do nosso escopo, essa modalidade literária criaria uma antinomia, por ser contraditória e complementar concomitantemente. O leitor, movimentando a história, participaria de uma espécie “jogo” com o narrador. No entanto, para Italo Calvino, esse gênero, expressão do século XIX, vem em forma de projeção inconsciente do ser humano no texto, utilizando o sobrenatural como um delator dos desejos reprimidos pela sociedade temporal. Jorge Schwartz, concentrando-se no campo estrutural, argumenta que essa literatura é o amálgama de dois polos fundidos, o real e o sobrenatural, os quais formariam um terceiro ícone, o fantástico. A crítica de Braulio Tavares, em contrapartida, concentra-se no credo e no julgamento do receptor, e compreende o gênero como todos os eventos distantes do real cotidiano, impossíveis de acontecer no contexto do leitor.

Percebemos, porém, que a diversidade das características elencadas por esses estudiosos é sempre fundamentada na aparição do real e do sobrenatural. Assim, nesse primeiro capítulo, por meio de uma reflexão teórica, procuraremos evidenciar quais processos discursivos formulam a realidade e seu fator supostamente contraditório, o sobrenatural, para então localizarmos outros caracteres, formadores, também, do fantástico, como a suposta participação do leitor, a crença religiosa, a manifestação do inconsciente, etc. Para isso, analisaremos, sumariamente, alguns contos do século XIX: “O homem de areia”, de Hoffmann, “O coração denunciador”, de Poe, “A mão esfolada”, de Maupassant e “O Horla”, deste mesmo autor, objetivando a visualizar os mecanismos narratológicos utilizados nas primeiras atuações dessa literatura.

No segundo capítulo: “O sobrenatural como (im)possibilidade do real” sondaremos algumas concepções de realidade, pautando-nos, principalmente, na posição aristotélica sobre a verossimilhança e no efeito de real, de Roland Barthes. Intentaremos compreender a realização do real no fantástico, ou seja, a maneira pela qual a realidade é construída no texto, para então atingirmos às questões que circundam o campo do sobrenatural. Para tanto, proporemos dois termos que sugerirão uma nova visão de compreensão do crível e do incrível no fantástico, e serão: o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, uma vez que a conceituação dessa dicotomia exprime um contraste irônico, comum ao gênero. Essa ironia fundamental, construtora das estruturas, nos permitirá discorrer sobre outros tipos da figura de retórica, localizados nas proposições de Muecke, de Lélia Parreira Duarte e de Linda Hutcheon. Consideramos que as posturas desses estudiosos também se relacionam com nosso viés, porquanto no terceiro capítulo, “O Rubião fantástico”, os contos analisados retomarão a ironia não só pela configuração central do gênero, mas em alguns personagens e acontecimentos da diegese.

Abordaremos, não de outro modo, no terceiro capítulo, quatro contos contemporâneos, de Murilo Rubião: “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da taberna minhota”, “Bárbara” e “O homem do boné cinzento”. Imbuídos dos resultados das reflexões dos dois primeiros capítulos, teceremos nossas últimas análises sob a perspectiva dos simulacros de realidade e de sobre-realidade, amalgamando, simultaneamente, certas situações e comportamentos dos personagens rubianos que, além de serem antifrásicos, incorporam outras qualificações da ironia, as quais Muecke, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon discutem.

Em suma, esta dissertação empreenderá, por meio das considerações dos teóricos citados, entre outros aportes, compreender como os pontos convergentes na teoria e na crítica, fundamentalmente a realidade e a sobrenaturalidade, participam na constituição da literatura fantástica, desde o século de inauguração do gênero até o século XX. Cremos que, dessa forma, nos aproximaremos do eixo, do ponto central, compositor essencial das narrativas. Assim, subvertendo a ideia original de Todorov acerca do encerramento do fantástico com a publicação kafkaniana, em 1915, constataremos que essa literatura não está morta, pois a encontramos respirando, igualmente, em algumas produções da contemporaneidade: seu fantástico resgate.

1 UMA COMPOSIÇÃO FANTÁSTICA

O gênero fixo do gênero fantástico, em toda sua redundância, é, talvez, uma das formas literárias mais comentadas da literatura. São vários os adjetivos que essa espécie literária ganhou ao longo de sua estreia, tais como subgênero, literatura de terror e horror, cósmica, insólita, mágica, fantasiosa, etc. Mas, dentre todas essas especulações, uma questão nos atrai. Nossa reflexão não se orienta pela pergunta muito apontada pela teoria e pela crítica, o que é literatura fantástica? Mas, por meio de quais aspectos essa literatura se realiza? Esses dois questionamentos, aparentemente pleonásticos, possibilitam a abertura para um mundo onde o fantástico nunca deixou de existir.

1.1 Algumas notas críticas

Algumas antologias de narrativas fantásticas, publicadas nas últimas décadas no Brasil, ganham esse título sob as diversas concepções desse gênero. Um dos organizadores, Flávio Moreira da Costa, em *Os melhores contos fantásticos*, de 2006, reúne diversificadas obras da literatura mundial. As primeiras publicações dos contos “O homem da areia”¹, 1817, de Hoffmann, “A morte apaixonada”, 1836, de Gautier, “Willian Wilson”, 1839, de Edgar Allan Poe e “Um sonho”, de Ivan Turgueniev, em 1876, são alguns exemplos que bosquejam a escolha do organizador. Essa seleção pincela as características essenciais do gênero que veremos adiante. Na mesma compilação, o prefácio do crítico Flávio Carneiro, *Viagem pelo fantástico*, além de comentar essa seletiva literária, esclarece, sucintamente, que a tentativa de Tzvetan Todorov e Irène Bessière, entre outros, de classificarem o fantástico como um gênero fixo é rebelde, porquanto os teóricos não anuem a uma única definição. Enquanto para o primeiro, por exemplo, a modalidade que denomina de “hesitação” é o âmago do fantástico, para a segunda, o jogo articulado entre a narrativa e o leitor é o traço fundador. Essa divergência não é motivada pelos caminhos, algumas vezes antagônicos, que esses estudiosos trilham, mas pela presença de algum componente essencial que faria essa literatura ser denominada de “fantástica”.

Em *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos* (1985b), José Paulo Paes, na introdução, posiciona o fantástico em duas correntes, a moderna e a contemporânea. O

¹ Na antologia *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, organizada por Italo Calvino, a tradução dessa narrativa hoffmanniana, no original *Der Sandmann*, exibe o título *o Homem de Areia*, traduzida por A. de Araújo.

crítico registra que algumas produções de Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Théophile Gautier (1811-1872), Charles Dickens (1812-1870), Villers de l'Isle-Adam (1838-1889), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Guy de Maupassant (1850-1893), Jean Lorrain (1885-1906) e de H. Munro (1870-1916) são identificadas como modernos contos fantásticos. Para ele, a tensão que o fantástico parece criar na modernidade inexistia no período medieval:

[...] a Idade Média, que hoje sabemos ter sido bem menos obscura do que se julgava, mau grado pusesse a Fé acima da Razão (sem excluir esta, no entanto) e visse natural e sobrenatural como uma espécie de *continuum harmonioso*, sem grandes rupturas nem contradições. (PAES, 1985b, p. 8, grifo do autor).

Os escritores que Paes cita produziram suas obras em um ambiente de substituição da fé medieval pelo domínio da Razão no século das Luzes, o que configuraria a ficção fantástica sob dois âmbitos: o natural e o sobrenatural ou o racional e o irracional. Esses autores temperaram a literatura com superstições medievais, acrescidas da incredulidade racionalista, inserindo, assim, na narrativa, um conflito hesitacional, experimentado pelos personagens criados no século XIX. Ainda para o crítico, a literatura fantástica contemporânea, refutando a ambiguidade gerada pela fusão do natural com o sobrenatural, é identificada em Kafka (1883-1924), e desenvolvida, no Brasil, com Murilo Rubião (1916-1991) e J.J Veiga (1915-1999). Entendemos que o estudioso assinala uma ausência de tensão na obra desses últimos escritores porque considera que as construções insinuam, superficialmente, uma espécie de naturalidade no comportamento de alguns personagens kafkanianos, rubianos e veigarianos, ante o sobrenatural. Entretanto, no próximo subtítulo, discorreremos a respeito do sentimento de hesitação de alguns personagens, e sua ausência na conduta destes. Gostaríamos de esclarecer que, nesse primeiro momento, o uso do termo “verossimilhança” e suas adjetivações compreende, de modo geral, a encenação da realidade presente do mundo externo do texto, no mundo interno da narrativa, o que tende a criar uma impressão de um ambiente real.

É nítida a identificação de Paulo Paes e Moreira da Costa na escolha de alguns escritores e obras fantásticas. É o caso do duplo William e Wilson, de Poe, do limite hoffmanniano entre a loucura e o insólito, vividos pelo jovem Natanael, do credo sustentado pelo narrador da revivificação da presença de Vera, já falecida, de l'Isle-Adam, do assombro fantasmagórico marcado pelo sinaleiro, de Dickens, etc. Acreditamos que a similaridade dessas seletivas provenha da caracterização composicional desses contos, pois a configuração

do elemento sobrenatural, fundido em um ambiente verossímil parece, num primeiro ângulo, tecer alguns pontos semelhantes nesses textos. Mas não são somente as narrativas rotuladas de fantásticas que mantêm o dueto sólito e insólito. Esses aspectos começaram a ser anunciados no Pré-Romantismo com algumas publicações de Burns, Coleridge, William Blake, Keats e Horace Walpole, entre outras.

O pesquisador Jorge de Sena, em *A literatura inglesa* (s/d), acredita que as três linhas fundidas no Pré-Romantismo inglês, demarcadas por algumas produções desse movimento, nas últimas décadas do século XVIII, são a do terror, da ilustração sentimental e do tema social. Lovecraft também exhibe, em *O terror sobrenatural na literatura* (2003), alguns poetas ingleses que estão ancorados no Pré-Romantismo, apontados também por Sena, como anunciadores da “história-de-horror literária” (LOVECRAFT, 2003, p. 24). O escritor e crítico acredita que os poetas William Blake (1757-1827) com suas visões caóticas, Burns, com sua grotesca dança das bruxas em *Tam O’Shanter* (1791), Keats (1795-1821), aprofundando o horror em seus poemas, e Coleridge com sua atmosfera fantasmagórica em *A balada do velho marinheiro* (1798) elevam a literatura inglesa ao plano do misterioso. Para ele, o conto *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764, é o fundador de um gênero que estava se materializando com essas produções, o gótico. Notamos, contudo, que a data de publicação dessa narrativa walpoleana antecede as obras de Burns e de Coleridge e o nascimento de Keats, e é estabelecida poucos anos depois do nascimento de William Blake, o que gera uma grande contradição. Assim sendo, esses poetas localizados por Sena no Pré-Romantismo não anunciariam o movimento gótico, mas seriam seus sucessores, fato que desmitifica o posicionamento de Lovecraft: “Mas haveria de ser um inglês muito jovial e mundano – nada menos que Horace Walpole – a dar uma forma definitiva a este *impulso crescente*”. (LOVECRAFT, 2003, p. 24, grifo nosso).

Desconsiderando a incoerência das datas de publicação, de nascimento e da suposta estreia do novo gênero, o autor de *O terror sobrenatural na literatura* parece concordar que aqueles poemas da literatura de língua inglesa, mesmo posteriores à instauração do *Castelo de Otranto*, anunciam o gênero gótico na Europa. Tomados por essa incongruência, passamos a aceitar que Blake, Burns, Keats e Coleridge caracterizam, como sucessores, o gótico em seus poemas, desde que a obra de Walpole credencie a nova modalidade literária, já que a proposta desta inspira, sobretudo, algumas narrativas que mantêm os códigos discursivos, enfatizados por este escritor, após sua publicação de 1764.

Lovecraft critica a composição da obra *O castelo de Otranto*, declarando que é inverossímil e medíocre. Essa narrativa, sumariamente, trata da história do único filho do

usurpador príncipe Manfred, o enfermo príncipe Conrad, que falece abatido pela queda misteriosa de um elmo gigante do céu, na data do seu casamento. Sem nenhum herdeiro, e com uma maldição antiga, Manfred assedia a noiva do filho morto contra a vontade da donzela, tentando de todas as maneiras evitar uma antiga profecia que ameaçava sua dinastia. Influenciado, talvez, pelos acontecimentos “inexplicáveis” desta história, Lovecraft ainda menciona que o cenário do texto é construído por novos artefatos na literatura: catacumbas úmidas, corredores e escadarias, abóbadas nas alturas, e as cenas se passam em estilo gótico, povoadas por legiões de fantasmas. Luzes e lâmpadas mantêm um estranho efeito cênico, assim como as rangentes fechaduras, os passos vazios, os ruídos misteriosos e os manuscritos, enfim, toda essa produção pioneira do gênero. Para Lovecraft essa história é “entediante, artificial e melodramática.” (LOVECRAFT, 2003, p. 24).

Destoante desse nosso pensamento, a estudiosa Maria da Glória Bordini, em *O terror do além e a subversão do real* (1987), declara:

O movimento gótico não é, todavia, a criação arbitrária de Walpole. Insere-se num processo pré-romântico de renascimento do estilo gótico na arquitetura. Esse estilo, antes associado a uma concepção de arcaísmo, barbárie e licenciosidade da Idade Média papista, agora era visto como a mais pura tradição britânica, incentivado pelos argumentos teológicos da Sociedade Camden de Cambridge em favor da pureza da fé, contra os modernismos do anglicanismo antipapista que substituíra as antigas catedrais góticas pelos templos neoclássicos de Inigo Jones e Christopher Wren. (BORDINI, 1987, p. 14).

A autora não limita a exclusividade do gênero gótico à publicação walpoleana. Acredita que a arquitetura dos castelos e das catedrais medievais influenciou o nascimento desse tipo literário na Europa, pois os elementos narrativos que constroem essa literatura, referidos por Lovecraft, já seriam componentes arquitetônicos dos castelos, como as abóbadas, da Idade Média.

Mas qual é a relação do Pré-Romantismo com o gênero gótico? Sena (s/d) considera que nos últimos anos que precedem o Romantismo inglês, em 1800, muitos escritores, como William Blake, corporizam os ideais visionários no movimento romântico, e podem ser considerados Pré-Românticos. O domínio da subjetividade sobre o objeto estético, do individualismo sobre um novo conceito de humanidade, a aceitação da imoralidade no lugar de amoralismo normativo são características rubricadas no final do século XVIII que se estenderam aos preâmbulos do século XIX, no Romantismo. Contudo, não se limitando às produções inglesas, esse Romantismo, caracterizado, de antemão, pelo movimento pré-

romântico, percorreu, também, a Alemanha e a França. Em *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* (1995), Löwy e Sayre não selecionam nenhum desses países europeus como o berço romântico, mas declaram que, em sua essência, o movimento é “uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista” (p. 34) e definem essa reação como o âmago da crítica da modernidade à civilização capitalista moderna em nome dos valores clássicos do passado. Na literatura, a busca dos ideais cultivados na Idade Média envereda o Romantismo pelo plano do imaginário ou do real. Esse impulso pode se manifestar pelo surgimento do fantasioso, do sobrenatural, do onírico e do sublime. A sede dos escritores da época romântica, de fluírem com essas novas tendências, aumenta o número de obras que tendem a depurar a característica do verossímil e do inverossímil na literatura. Esses fatores, noticiados pelo Pré-Romantismo, e cultivados pelo romance gótico walpoleano, são a fissura para um novo gênero em ascensão: a literatura fantástica. Mediante essas considerações, além da articulação do aspecto verossímil e do inverossímil, características que o movimento pré-romântico e o romântico traçam, entendemos que o gênero gótico pode ser lido como uma modalidade literária do Pré-Romantismo, anunciador do Romantismo. E este, ao desenvolver aspectos pautados na realidade social, elevando, não obstante, a literatura ao plano do imaginário, faz existir, dessa forma, outro gênero moderno, o fantástico.

As obras francesas *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte (1792) e *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jean Potocki (1805) compartilham, em suas estruturas narrativas, a presença dos aspectos verossímil e inverossímil em um mesmo domínio. Tal fenômeno passa a caracterizar, aqui, o fantástico como um gênero autônomo. A respeito deste último, Maria Cristina Batalha (2003b) comenta:

A nova modalidade literária inscreve-se no contexto de rejeição ao pensamento teológico e à metafísica, heranças medievais que o Século das Luzes tenta banir de seu horizonte, mas que permaneciam vivas no imaginário do público leitor, explorando as incertezas e relativizando o jogo entre acreditar e não-acreditar. No entanto, as duas obras ficam como manifestações isoladas, presas aos cânones narrativos do século XVIII, e não se impõem como modelo para uma nova escola estética (BATALHA, 2003b, p. 380).

Apesar das obras francesas, de Cazotte e Potocki, anunciarem, em um primeiro momento, o fantástico na Europa, a estudiosa brasileira expõe que foi na Alemanha, com a liberdade de criação e a retomada da fantasia, impulsionadas pelo Romantismo europeu, que a literatura fantástica se desenvolveu. Sobretudo, as traduções, na França, do escritor alemão E. T. A Hoffmann, em meados de 1828, demarcam, na visão de Batalha (2003a, s/p), a literatura

fantástica como uma modalidade literária.

Quanto a uma data definitiva do nascimento do gênero, Jean Molino situa:

[...] sabe-se que a palavra nasceu, com a acepção que nos interessa, por volta de 1830, no momento do triunfo de Hoffmann na França. E não há para ela nas diversas literaturas ocidentais um termo genérico universalmente válido; fala-se na França de conto ou literatura fantástica, na Alemanha de *Schauerroman*, nos países anglo-saxões de *Tales of terror*, *Supernatural*, *Ghost stories*, etc. (MOLINO, 1980, p. 32).

Considerando a significativa contradição entre posição da estudiosa brasileira e de Molino, entendemos que, apesar de Cazotte e Potocki rubricarem essa literatura, foram somente as traduções da obra hoffmanianna que demarcaram, na França, o nascimento do fantástico enquanto uma codificação discursiva autônoma, pois, a partir daqui, muitos escritores, tais como Maupassant, Gautier, Prosper Mérimée, etc., passaram a compor narrativas que mantêm os aspectos do cenário real e do sobrenatural, semelhantes à obra do escritor alemão.

1.2 Um engenho incomum

A necessidade de tentarmos esclarecer o impasse constituído entre as múltiplas teorias que visam a fabricar um sistema sinalizador de leitura da literatura fantástica aguça esta pesquisa. Os teóricos do gênero fantástico são amplos em suas propostas. Da mesma forma, o campo onde a crítica atua, muitas vezes, não se limita a um julgamento literário, mas transcende ao juízo de valor, criando, sistematicamente, uma ou outra proposta de leitura do gênero em questão. A suma do levantamento bibliográfico realizado no subtítulo anterior manifesta duas questões. A primeira é: qual fator determinante conduz a crítica a selecionar, não raro, os mesmos escritores, para, então, os denominar de fantásticos? E a outra, por que os contos selecionados desses autores anuem, entre si, a algumas particularidades?

Uma das narrativas apuradas pela crítica é *O homem de areia*² (1817), do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. O personagem central, Natanael, circunda dois universos literários, o da realidade, que a diegese simula por meio da descrição de elementos do cotidiano social (casa, família, mobília, profissão, infância, estudos, etc.) e o da

² Optamos por extrair de antologias o conto hoffmanniano, assim como os demais contos do século XIX, que se sucederão neste trabalho, para pincelar, dentre outros fatores, a relação da crítica com os escritores selecionados, o que explica as marcações “apud”.

sobrenaturalidade, onde há um suposto personagem que o atemoriza desde a infância, o “homem de areia”, correspondendo popularmente, também, no Brasil ao “homem do saco”. Essas duas forças, a princípio, antagônicas, o sólito e o insólito, podem construir, nesse tipo narrativo, e em uma parcela de contos fantásticos do século XIX, um terceiro elemento interno e externo na obra, a ambiguidade. O resultado desse efeito tende a ser transmitido ao leitor, pois é a soma da elaboração de premissas textuais, dispostas no texto.

Para referir-se ao movimento lúdico que as instâncias discursivas comportam na literatura, o teórico da recepção, Wolfgang Iser (1996a) declara que a interação texto-leitor é realizada por intermédio da estruturação efetiva das estratégias textuais. A obra é composta a partir de um repertório, conjunto designador das propriedades discursivas, o material literário propriamente dito. As estratégias estão inseridas no repertório, e são técnicas empregadas para aludir a determinados conceitos que o texto tende a apregoar, podendo persuadir um tipo específico de leitor na crença de certas hipóteses articuladas no enredo, denominado, pelo teórico, de leitor implícito. A arbitrariedade interpretativa desse receptor é parcial, pois a aceitação das estratégias textuais como sinalizadoras da leitura implica o desprendimento parcial da interpretação. Sendo, dessa maneira, por meio do contexto situacional da história que ele decifra os estratagemas pré-estabelecidos, e ao utilizar-se de lógica conceitual, compara as premissas do texto com o contexto.

O búlgaro Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, publicada na década de 70, é um dos primeiros a organizar a literatura fantástica em gênero literário. Realizando um levantamento de algumas narrativas ocidentais e orientais, como os relatos das *Mil e uma noites*, para exemplificar o gênero Maravilhoso, estabelece a relação entre as instâncias discursivas do fantástico e o leitor implícito:

[...] se o leitor fosse alertado sobre a “verdade”, se soubesse em que terreno está pisando, a situação seria completamente diferente. O fantástico implica por uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p. 37).

Essa terminologia todoroviana designa uma possível participação do leitor real no texto, por meio da função de um leitor implícito na narrativa, que ocorreria quando o narrador em primeira pessoa, citado como narrador personagem, persuadissem esse destinatário a hesitar

acerca da procedência dos eventos dispostos no enredo, uma vez que a origem do objeto sobrenatural suscita questionamentos nesse leitor. Sua definição do gênero fantástico concatena a hesitação experimentada pelo narrador personagem e pelo leitor implícito como o âmago constituinte dessa literatura:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (TODOROV, 1975, p. 48).

Para a narrativa suscitar esse efeito de ambiguidade, haveria uma ruptura da estrutura verossímil do texto, na especificação de Todorov, pela introdução de algum elemento sobrenatural. Assim, o narrador em primeira pessoa se questionaria acerca da natureza dessa ocorrência inverossímil, e concederia suas dúvidas para o leitor implícito todoroviano que, de acordo com o jogo do texto, dialogaria, em reciprocidade com o narrador, sobre a procedência do insólito. No entanto, considerando a definição proposta pelo alemão Wolfgang Iser, um dos fundadores da Estética da Recepção, em 1967, de leitor implícito, o leitor não só participa da narrativa por solicitação do narrador, mas preenche as lacunas dispostas no texto, a fim de atingir o grau da interpretação. Para o teórico:

A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada não se deixa prejudicar quando os textos afirmam por meio de sua ficção do leitor que não se interessam por um receptor ou mesmo quando, através das estratégias empregadas, buscam excluir seu público possível. Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele. (ISER, 1996a, p. 73).

A estrutura discursiva, articulada em um escrito que projeta a presença do receptor é a denominação desse tipo de leitor que “não se funda em um substrato empírico, mas na estrutura do texto [...]” (Iser, 1996a, p. 73), o qual preencheria as lacunas sugeridas pelo texto com as informações advindas do contexto cultural, histórico e político em que está inserido, destituindo-se, então, do conceito de leitor ideal. Sobre esse último, o crítico alemão esclarece:

[...] o leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o

leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supomos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor. (ISER, 1996a, p. 65).

Dada essa afirmação, percebemos que a manifestação de um leitor ideal só se estabelecerá na leitura plena de uma obra por meio da compreensão absoluta dos códigos pensados pelo autor no momento da elaboração do texto. Assim, o escritor precisaria desenvolver seus textos e suas mensagens objetivando a um leitor que as compreendesse e as interpretasse como foram pensadas ao serem elaboradas. Concordamos com o teórico acerca da impossibilidade dessa ocorrência, pois o leitor não pode optar, arbitrariamente, por um ponto de vista, na medida em que o texto mantém uma estrutura interna perspectivística, situando esse receptor em um quadro de referências. E como argumenta Iser: “o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato”. (1996a, p. 73). Essa primeira estrutura engloba o texto literário como representante de uma possibilidade de universo, criada pelo próprio autor. O que não significa dizer que o texto é um plágio do universo autoral, mas constitui outro mundo a partir do material utilizado em sua composição, o repertório discursivo, que lhe é concedido pelo autor. Enquanto a segunda, a estrutura do ato, é realizada na integração do receptor na perspectiva universal do texto. Ambos, porém, autor e leitor, não são excludentes, mas se integram como intenção e preenchimento.

Inclinado a um modelo de leitor, a asserção de Todorov: “*a hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (1975, p. 37, grifo do autor) refere-se ao domínio interpretativo do texto:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. (TODOROV, 1975, p. 38).

Se todo público receptor fosse unívoco em competência cultural, regional e política, a declaração acima seria validada na literatura fantástica. Afirmar que o leitor jamais interrogará a procedência de alguns objetos sobrenaturais desconsidera sua posição em seu universo de referências culturais. Sobre a construção dessas referências, Iser afirma:

[...] o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura. Isso não é aleatório, mas resulta de que os papéis

oferecidos pelo texto se realizam sempre seletivamente. O papel do leitor representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada e, por conseguinte, “episódica”. (ISER, 1996a, p. 78).

Por aqui, a interpretação parcialmente arbitrária advém, além da perspectiva textual criada pelo autor, da posição do leitor em seu universo de referências. Dessa forma, o argumento todoroviano que parece não admitir a prática interrogativa do leitor/receptor, mediante algumas narrativas, não é válido, porquanto o texto literário não é um círculo fechado para os diversos ângulos de leitura, mas é a somatória de duas partes, a disposição das estratégias textuais e a atualização da leitura. Como argumenta Iser, é a estrutura do texto e a estrutura do ato.

A narrativa, sob uma organização estrutural, que é o conjunto de estratégias de um texto, pode tender a efeitos de recepção. Não nos compete dissertar acerca dos possíveis efeitos causados nos leitores, visto acreditarmos ser impossível a estipulação múltipla ou unitária de uma sensação de medo, espanto, ou, como alude Todorov, de hesitação. Preocupamo-nos em encontrar e elencar alguns procedimentos utilizados pela narrativa que manipulariam esses efeitos. No primeiro momento desse trabalho, exporemos, além do *Homem de areia* (1817), de Hoffmann (apontado como fantástico por alguns críticos), outras narrativas do século XIX, de autores similares em algumas seletivas críticas, para desnudar o manejo dessas estratégias textuais, visando a alcançar denominadores comuns nas narrativas julgadas de fantásticas, para então conferirmos se a junção desses elementos está presente em algumas produções do século XX.

O preenchimento das lacunas textuais, por parte do receptor, concretizaria o efeito de hesitação pretendido pelas estruturas. Sobre esses lapsos do texto, Iser expõe:

[...] os lugares vazios condicionam ao mesmo tempo as possibilidades de relacionamento. Mas eles não têm um determinado conteúdo, pois indicam as conexões exigidas dos segmentos textuais sem todavia ter a capacidade de realizá-las. E eles tampouco podem ser descritos, uma vez que, sendo “pausas do texto” nada são; desse “nada”, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor. (ISER, 1999, p. 144).

Assim, alguns desses espaços são configurados no fantástico por meio de elipses, de sumário e de cenas. A montagem externa da narrativa em uma espécie de blocos, no lugar de uma descrição mais coesa dos eventos, por exemplo, também corrobora para a instauração dessas lacunas, como veremos adiante.

Transitando desse aparato teórico para situarmo-nos no julgamento da crítica³ sobre o leitor do fantástico, o escritor contemporâneo Braulio Tavares, considerando ser literatura fantástica “tudo que *não é* realista (2003, p. 7, grifo do autor), reflete, também, no ensaio *Algumas interfaces com o fantástico*⁴ (s/d), que a concepção dessa literatura é dependente da crença do leitor:

Uma definição do fantástico depende, por exemplo, do fato de que a concepção do real, para muitas pessoas, está misturada à sua crença religiosa. Para um ateu, uma história em que aparecem fantasmas é uma história fantástica, porque a comunicação com as almas das pessoas mortas é impossível (e a própria existência de tais almas é posta em dúvida). Para um espírita kardecista, uma história de fantasmas é uma história tão realista quanto *Vidas secas* ou *Dom Casmurro*. Uma pessoa religiosa crê na existência de um mundo invisível, um mundo espiritual, que não apenas se comunica com o mundo material onde vivemos, mas o influencia continuamente. Um indivíduo cuja noção do real parte desta premissa tem um conceito de "literatura fantástica" muito diverso do que tem um indivíduo materialista. (TAVARES, s/d, s/p, grifo do autor).

Achamos relevante exibir esse posicionamento crítico acerca do leitor para, ainda que a teoria iseriana e o ensaio de Braulio Tavares sejam divergentes em suas fundamentações, afincarmos como o receptor é solicitado na literatura em geral e, especificamente, na fantástica. O crítico refere-se a um leitor comum dessa literatura, enquanto aquele codifica a presença do receptor em qualquer texto literário. As discrepâncias que norteiam os dois pontos de vista partem da própria visão da identidade desse leitor em sentido amplo. A crítica parece situar o receptor a partir da experiência empírica que ele adquire em sua vivência e que leva para o texto. Por outro lado, a teoria da Recepção iseriana distancia-se desse empirismo absoluto para organizar a presença de um destinatário que, de antemão, estava na narrativa, nas estruturas. Trazemos o estudo de Iser, para nossa leitura do gênero, por termos a impressão de que este se afina com nossa proposta. A argumentação de Braulio Tavares, no entanto, é introduzida, aqui, para pincelar as múltiplas maneiras pelas quais o leitor do fantástico é exibido. Questionamo-nos, assim, sobre a possibilidade de a literatura fantástica existir a partir dessa crença religiosa do leitor. Mas quais são os limites entre a ficção e a orientação real de um indivíduo? Até que ponto o receptor crê e autentica as informações

³ Não tencionamos nivelar a teoria e a crítica, já que Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2003) exhibe que a primeira codifica um tipo de leitura, enquanto a segunda atribui julgamentos valorativos a uma obra literária. (p. 21).

⁴ Apontamos, nas referências bibliográficas, como fonte de extração original desse texto, o jornal *on line Rascunho*. No entanto, o leitor pode encontrar esse ensaio no site: <http://pt.scribd.com/doc/56734831/Algumas-interfaces-com-o-fantastico-BRAULIO-TAVARES>

depositadas na literatura fantástica? Tavares, talvez incomodado com sua argumentação, parece refutar sua própria afirmação a respeito do credo religioso do leitor:

Uma maneira possível de conciliar as duas coisas é fazer do realismo literário um realismo incompleto, que por razões táticas prefere não abordar a realidade espiritual. Assim, muitos autores que professam uma fé religiosa têm uma obra de natureza "realista" em que os postulados da religião do autor (o cristianismo, o espiritismo, o candomblé, etc.) não interferem no enredo. O mesmo se aplica a crenças que nada têm de religiosas ou espirituais. Há pessoas que crêem na telepatia, clarividência, precognição, etc. como fenômenos puramente materiais. Narrativas literárias baseadas neles poderiam aos seus olhos soar extraordinárias, mas não fantásticas no sentido aqui adotado. (TAVARES, s/d, s/p).

Não acreditamos que para existir o fantástico seja necessária uma crença religiosa, doutrinária, ou não, do leitor, pois mesmo que a realidade pretendida pela narrativa se espelhe na sociedade, essa técnica do texto não atinge o real-social como ele o é, pois há um caráter ficcional dos enunciados, o que afasta a realidade física, do texto literário, por exemplo. O fantástico, assim como a literatura em geral, é fundamentalmente uma ficção. Será que o receptor se orienta por meio dos textos ficcionais canonizados na história da literatura? Este trabalho não pretende se aprofundar nessas questões por focar-se no processo da composição desse tipo narrativo, mas temos a impressão de que o fantástico não pode ser nivelado por meio do credo religioso do receptor, por manter, acima de qualquer outra característica, a ficcionalidade em sua essência, o que não orientaria o cotidiano de um receptor. Nesse contexto, a narrativa fantástica pode prever e simular a realidade corriqueira do ser humano, para então, com a introdução do aspecto insólito, negá-la. O realismo desse tipo de texto, seja situado na estrutura do conto, como vimos na breve menção à narrativa hoffmanianna, ou articulado para criar possíveis efeitos (hesitação de Todorov), tende a simular a banalidade do mundo extratextual. As mesmas leis científicas que compõem o contexto universal refletem, na narrativa, o mundo interno do texto, criando leis realistas próprias, para depois rompê-las. Adiante, discorreremos mais sobre isso.

Apoiados nessa reflexão, admitiremos o uso do termo iseriano para referirmo-nos à estrutura composicional de leitor da literatura fantástica, pois quando o teórico alemão argumenta que “o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações que o texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis [...]” (ISER, 1996a, p. 73) entendemos que esse leitor implícito, visto por Iser como uma estrutura textual, articula, além disso, determinadas estratégias narrativas, compreendendo a própria estrutura como uma elaboração de estratégias textuais: fato que

maximiza as vertentes da interpretação para o receptor da narrativa fantástica. E não visando a analisar uma resposta individual em relação aos efeitos que o gênero pode causar no leitor, como sugere a proposição todoroviana, mas à construção e ao manejo dessas técnicas narratológicas, trataremos, também, como “tendências” as possibilidades interpretativas que a ficção fantástica cria, e que podem ser um tipo estratégico de manipulação semântica. Assim, a partir de um repertório específico utilizado pelo narrador do fantástico, a narrativa pode fazer tender o leitor a divergentes leituras de uma mesma obra, que partem do conjunto das estratégias dispostas no texto.

Para ilustrarmos a construção do efeito de hesitação referido por Todorov, retomemos o exemplo do conto hoffmanianno. Natanael, o narrador personagem, designado, dessa forma, por esse teórico para referenciar um personagem que também é o narrador da trama, cresceu sob a ameaça familiar de uma possível abordagem do homem de areia. O texto é configurado por uma sequência de premissas⁵ textuais, organizadas com intuito de persuadir o leitor a um determinado tipo de interpretação quando este se submete ao previsto pelo texto. Para que haja um consenso do uso da terminologia narrativa, sobre a designação de narrador, adotaremos os termos propostos pelo francês Geràrd Genette (s/d). Assim, os três tipos de voz da narração serão especificados de: narrador heterodiegético, quando o narrador não participar da trama; narrador homodiegético, para a narração em primeira pessoa não protagonista, mas testemunha do enredo; e narrador autodiegético, à especificação de um “narrador personagem”, que além de ser o protagonista da narrativa, peneira o relato por meio do seu olhar, e os fatos que narra podem fundir-se com a interpretação subjetiva do evento, então, observado.

Esclarecidos esses pontos, algumas premissas narrativas que sequenciam *O homem de areia* são: o relato de um narrador autodiegético, com variações comuns ao relato por cartas, o ambiente verossímil do texto, a possibilidade da introdução de um personagem sobrenatural, no caso, o homem de areia, e a hipótese de instabilidade mental, a loucura, de Natanael. E todas essas premissas nascem dos eventos referidos sob o olhar do personagem, que pode alterá-los à medida que interage com eles. No estudo sobre a infidelidade narrativa, o crítico Alfredo Leme Coelho de Carvalho, no ensaio *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária* (2005), aponta que a fidelidade do narrador não corresponde às suas próprias afirmações de sentimentos e pensamentos. Assim, o discurso praticado seria dissimulado, ilusório, e pode ser corrente em relação a algum ou a todo evento da obra.

⁵ Só para esclarecermos, chamamos, também, de premissas as estratégias textuais em si, já que essa equivalência não nos parece prejudicial.

Nessa esteira, os acontecimentos insólitos, referidos pelo narrador, podem ser um desvio da autenticidade dessas mesmas informações, pois se o personagem convive com um trauma formado em sua infância, pela ameaça da abordagem sobrenatural do homem de areia, ele pode, também, na vida adulta, projetar essa condição inconsciente nas situações do cotidiano. No desfecho da história, as instâncias discursivas centrais, o narrador, em certos momentos, autodiegético, o ambiente verossímil e a introdução do insólito se fundem, e tendem a suscitar o efeito de hesitação: ao se atirar da torre em que havia subido com a personagem Clara, a fim de contemplar montanhas, Natanael estava desvairado ou se rendeu ao pavor que o perseguia desde a infância, motivado pela aparição do personagem sobrenatural que o atormentava, de acordo com sua narração, na vida adulta? De um lado, as afirmações dos enunciados: “Havia desaparecido todo vestígio de demência. Natanael não tardou a convalescer sob os extremos cuidados da mãe, da amada, dos amigos. Nessa época, a felicidade voltara a habitar a casa” (HOFFMANN apud CALVINO, 2004, p. 79) e: “Natanael soltou um berro de pavor; a seguir, pôs-se a saltar no ar e, em meio a horrendas gargalhadas, gritou com voz esganiçada: “Gira, bonequinha de pau... Bonequinha de pau, gira!” (HOFFMANN apud CALVINO, 2004, p. 80). Essas duas hipóteses do discurso, a possibilidade da insânia mental ou a inserção do elemento sobrenatural, como a razão e o irracional, numa mesma estrutura, criam uma tensão, e no caso desse conto, a narrativa tende a suscitar um questionamento: a qual ordem pertencem os fenômenos relatados?

A maneira de apresentação dos eventos textuais é composta em função da posição-interação do narrador no enredo, que o distancia ou o aproxima da trama. Essa distância é intrinsecamente relacionada com a focalização da narrativa. Decorre da perspectiva do ato de narrar do texto, se os fatos contados o são na visão desse narrador ou na do personagem. Se esse último se apropriar da voz que refere o relato, enunciada, até então, por um narrador heterodiegético, essa mesma entidade estará, aparentemente, oculta no texto, pois não terá mais a voz. Entretanto, a simultaneidade da manifestação do narrador e do personagem não exclui um ou outro da narrativa, pois a possibilidade do diálogo de um personagem, com ele mesmo, o transforma em narrador do texto. Da mesma forma, o narrador heterodiegético, quando participar da trama e/ou relatar a narrativa se tornará o personagem. Ademais, a focalização determina a quantidade e profundidade do conhecimento do narrador sobre a configuração interna ou externa dos personagens, como o comportamento social e a interiorização de seus sentimentos. A percepção desse universo mantém o domínio do narrador sobre a diegese. Se a narração é articulada mediante os desejos, as incertezas, os sentimentos e a carga de pensamentos, na perspectiva genettiana, o termo designado é “focalização interna”. Nesta, a

personagem central não é descrita pela aparência externa, mas é notada em suas manifestações comportamentais, derivadas da complexidade subjetiva de sua personalidade. Se for percebida de forma inversa, a designação “focalização externa” omitirá a descrição da consciência e da inconsciência dos personagens, e retratará as relações externas sob uma ótica objetiva dos eventos do enredo.

Diremos, porém, que uma narrativa não mantém um tipo unívoco de focalização. A predominância da maneira pela qual é vista uma determinada situação do enredo é corrente no texto literário. O modo pelo qual os eventos são vistos pode ser alterado, e não exclui a possibilidade de o narrador remeter seu olhar ao cenário da narrativa, e descrever com objetividade o cotidiano social representado no texto, como também destinar o relato à atividade do pensamento dos personagens, o monólogo interior. Declara Genette:

[...] a mais justa definição daquilo que com pouco a-propósito foi baptizado de monólogo interior, e que mais valeria chamar *discurso imediato*: já que o essencial, como Joyce não deixou escapar, não é o seu interior, mas o surgir logo à primeira (desde as primeiras linhas) emancipado de qualquer patrocínio narrativo, o ocupar logo ao primeiro lance a frente da cena. (GENETTE, s/d, p. 171-172, grifo do autor).

O teórico francês adota o termo “discurso imediato” para referir-se ao monólogo interiorizado dos personagens, como a expressão sentimental em geral, desde alguma frustração ou trauma até a felicidade vivida ou desejos, etc. Essas descrições internas podem simular a complexidade interior inerente ao ser humano, e tendem a recriar um tipo realístico do comportamento individual por se assemelhar à interioridade de um indivíduo. Acreditamos, por isso, que o discurso imediato contribua para a construção da verossimilhança narrativa, que como vimos no exemplo do conto hoffmanniano, identifica-se em uma primeira leitura, na descrição dos elementos do cenário, mas não se limita aos artefatos físicos da trama. A caracterização de um personagem, inspirada na sociedade contextual, de qualquer forma, reitera a verossimilhança da narrativa.

Além da exposição dos relatos da trama, um texto permite que o leitor capte os acontecimentos da história, excedentes do modo que foram observados e descritos pela narração. Para ilustrarmos a manipulação do leitor implícito, exercida pelo narrador, conferiremos o conto “O coração denunciador” (1843), de Edgar Allan Poe. Além desse escritor norte-americano ser um dos mais citados em algumas antologias de contos fantásticos, fato mencionado no subtítulo anterior, selecionamos essa narrativa porque ela mantém um conjunto de estratégias discursivas articuladas pelo narrador, e que podem

influenciar a expectativa do leitor no ato da interpretação. Esse conto apresenta o discurso de um narrador autodiegético, ou seja, o personagem narrador, que cumpria a função de prestar serviços a um idoso, como um enfermeiro. Furioso com a catarata em um dos olhos desse senhor, o personagem assassina, então, o enfermo, mas afirma, que mesmo após ter enterrado o corpo desfalecido deste sob o assoalho do quarto, continua ouvindo as batidas do coração defunto.

A história demonstra, especialmente, o esforço desse narrador autodiegético em convencer o narratário de que os eventos estranhos do enredo são de ordem sobrenatural, e que, por isso, sendo seu discurso legítimo, ele não sofre alucinações, é mentalmente estável: “É verdade! sou – nervoso –, eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você diria que estou louco?” (POE apud CALVINO, 2004, p. 280). Como não há menção de reciprocidade de um diálogo com outros personagens, a anulação da hipótese do equívoco mental, da loucura desse personagem narrador, parece ser uma projeção do seu próprio inconsciente desequilibrado. E essa iteração da negação de uma possível insânia pode ser consequência da necessidade de expressão das emoções do enfermeiro, se concebermos que o texto aborda a existência solitária desse personagem. Essas premissas textuais sinalizam duas vertentes interpretativas da história: a insanidade (o racionalismo) e a personificação do órgão vital, o coração (sobrenatural). O verbo *think*, do enunciado no original: “*I think it was his eye!*” (POE, 2003, p. 1), traduzido em *penso*, por Paulo Schiller (POE apud CALVINO, 2004, p. 280), exhibe a oscilação semântica desse signo. Expomos isso com base no verbete do dicionário on line Houaiss (s/d), uma vez que o termo mencionado tem a função de exercer a capacidade de julgamento, dedução ou concepção de algum fato; refletir sobre, imaginar. (s/p). Nesse viés, a oração: “Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso!” (POE apud CALVINO, 2004, p. 280) pode inserir o leitor em um ambiente hesitacional, onde a autêntica motivação do desejo homicida do narrador seria relevada.

O trecho posterior da descrição do enterro do cadáver, sob o assoalho do quarto, expõe:

Tornou-se mais alto – mais alto –, mais alto! E os homens seguiam tagarelando com prazer, e sorriam. Seria possível que eles não estivessem ouvindo? Deus Todo-Poderoso! – não, não! Eles ouviram – eles suspeitaram! – eles sabiam – eles zombavam do meu terror! – isso eu pensei, e ainda penso. Mas qualquer coisa era melhor que essa agonia. (POE apud CALVINO, 2004, p. 284).

A sonância do pulsar frequente do coração sobrenatural, segundo a narração, se torna insuportável para o narrador. Por meio da focalização externa, ele avalia e estranha o comportamento aparentemente estável dos policiais que, solicitados pelos vizinhos, assombrados com os gritos, não expressam reações de espanto com o som das batidas cardíacas. O narrador acredita, por isso, que a escolta dissimule não ouvir as palpitações, então sobrenaturais. Novamente, é tendido ao leitor um questionamento acerca da autenticidade da existência dessas pulsações, pois as estratégias textuais formam dois aspectos discrepantes num mesmo âmbito: ou coração do cadáver excede o contexto de realidade configurado no texto, sendo de domínio insólito ou, com base em uma explicação racional, o pulsar cardíaco é a projeção da pulsação do coração do próprio narrador, que por sua vez, confessa: “Miseráveis!”, guinchei, “parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!” (POE, apud CALVINO 2004, p. 284).

A declaração: “A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído –, não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição” (POE, apud 2004, p. 280) tende, novamente, a suscitar questionamentos acerca da procedência do evento sobrenatural, se assim for aceito pelo leitor, pois essas premissas manipuladoras sinalizam que o personagem narrador está doente, sofre de loucura, e não descartam essa hipótese para confirmarem, simultaneamente, no discurso de algum outro personagem, a sanidade mental do enfermeiro. Assim, as tendências que enveredam essas suposições divergentes na mesma configuração narrativa criam uma tensão própria da literatura fantástica, independentemente dos sentimentos que a trama pode causar no leitor, ainda que as estratégias estejam configuradas para, possivelmente, provocar um efeito de hesitação. Ademais, o próprio comportamento do narrador é contraditório, pois na medida em que ele não opta por uma explicação íntegra das eventualidades, manipula, por meio do relato, o narrado como um construto fiel e legítimo da história.

No tocante à parte temática, a loucura, recorrente no fantástico, e o comportamento aparentemente racional, estável do narrador autodiegético, ainda que sejam características opostas, parecem construir, de alguma forma, o aspecto de realidade, típico do gênero. Vale ressaltar que a configuração da estrutura narrativa, cumprindo a função de um leitor implícito, segundo a definição de Iser, relacionada com os tipos de narrador, são elementos discursivos, integrantes, também, da verossimilhança. E que, a nosso ver, são componentes fundadores do centro das questões suscitadas até agora: a simulação do realismo pretendido por essa literatura, e aquilo que, inicialmente, a refuta, a inserção da sobrenaturalidade. E as

estratégias que tendem a construir o efeito de hesitação reiteram o efeito desse verossímil textual. Ainda que para Todorov o aspecto sobrenatural seja uma maneira da sociedade expressar os desejos que ela mesma reprime, para nós, o objeto sobrenatural também é um componente do efeito realístico do fantástico, pois se o pensarmos como uma negação do real, ele não fará mais que o referir, que o indicar. Nessa via, o real e o sobrenatural, posicionados na mesma estrutura, são a dicotomia fundamental do gênero.

A respeito de uma possível função da aparição do sobrenatural, Todorov expõe:

[...] o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje. [...] Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo. (TODOROV, 1975, p. 167).

Aqui, esse aspecto aparece, no fantástico, como uma forma de representar os desejos ocultos que a própria sociedade do século XIX reprimia. É uma maneira de destinar o sentimento de culpa pelos sentimentos incestuosos, antropofágicos, subversivos, etc., que eram abominados pela época. No entanto, acreditamos que se atribuirmos uma função específica para a atuação o aspecto sobrenatural do fantástico, o próprio conceito deste elemento diluirá sua essência, porquanto, o “além” da realidade ou o “sobre” naturalidade, ao ser decodificado, será tão real quando o componente realista pretende, tendo uma explicação lógica e não mais ilógica.

Algumas teorias que tentam caracterizar esse tipo literário destoam em uma concordância unilateral de uma definição do fantástico, pois alguns estudiosos especificam essa literatura como um gênero que administra alguns pontos específicos. Enquanto o autor da *Introdução à literatura fantástica* evidencia um possível sentimento de hesitação experimentado por um leitor, outros críticos, no entanto, elencam o credo religioso, doutrinário do receptor, como o ponto fundamental do fantástico. Da mesma forma, a projeção do inconsciente de um indivíduo ou, até mesmo, a estrutura lúdica da narrativa são alguns ângulos que as proposições compartilham para definir essa literatura. Mas qual a similitude basilar existente entre essas constatações? Considerando que a crítica e a teoria

analisam diretamente produções literárias para dissertar acerca do fantástico, o ponto de convergência dos críticos é estabelecido, assim, em função das especificidades similares de alguns desses contos. Tal identificação específica é o que buscamos esclarecer. No primeiro momento da breve análise dos contos de Poe e de Hoffmann, a simulação da realidade cotidiana e o episódio sobrenatural, na mesma estrutura, parecem ser pontos similares, coexistentes nessas narrativas.

Debruçando-nos em uma parte da crítica do século XX, constatamos que Italo Calvino, como Todorov, perpassa seu olhar analítico pelos contos do século XIX. O prefácio *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, primeira publicação em 1985, discorre, entre outras questões, acerca das origens do fantástico, o que é fundamental para compreendermos o pensamento do escritor italiano:

[...] o “conto fantástico” nasceu na Alemanha como sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos. Portanto, o conto fantástico é também filosófico. (CALVINO, 2004, p. 10).

O estudioso considera, assemelhando-se à Maria Cristina Batalha (verifique no tópico anterior), que o maior expoente do conto fantástico alemão é o escritor E.T.A Hoffmann. Para o crítico, as produções hoffmannianas se remetem ao Romantismo do início do século XIX: “a herança que o século XVIII francês deixa ao conto fantástico do romantismo é de dois tipos: há a pompa espetacular do “conto maravilhoso” [...] e há o desenho linear, rápido e cortante do “conto filosófico” (CALVINO, 2004, p. 10). A respeito do período romântico ocidental, Löwy e Sayre (1995), como já mencionamos, comentam que, em um determinado momento histórico, o Romantismo foi qualificado pela inquietação, pelo questionamento e pela procura do sujeito. Essa busca pode ser vislumbrada de acordo com duas modalidades. A primeira, no plano imaginário, que recria o paraíso no presente pelo ser poético. E a segunda, no real, que acentua uma perspectiva de realização no estado temporal presente ou futuro. Na literatura, uma dessas duas tendências desenvolvidas se incursiona pela imaginação, explorando os caminhos do onírico e do fantasioso, e dão origem, como já argumentamos, ao gótico e, conseqüentemente, ao fantástico.

A respeito de uma função da literatura fantástica, o teórico italiano afirma:

O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva. (CALVINO, 2004, p. 9).

Sob essa ótica, o fantástico é apresentado como fonte de autoconhecimento para a humanidade, pois contém fatores da interioridade humana que são projetados no mundo do texto quando são concatenados com o cotidiano. Aqui, a narrativa rebuscaria, de alguma forma, os traumas mantidos pelo inconsciente de um indivíduo. Nos processos de busca pelo conhecimento pessoal, o homem se apropriaria de artefatos imagéticos para explorar, expressar e salientar os desejos, angústias, medos e temores ocultados pelo racionalismo do Século das Luzes. Seguindo o pensamento de Calvino, as divergências entre a realidade do mundo cotidiano e o das percepções seriam fontes especulativas da literatura fantástica, porquanto o objeto sobrenatural, instaurado na trama, projetaria os desejos do escritor da época vivida, em prol de uma simbologia coletiva: “coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente.” (CALVINO, 2004, p. 9). Devemos considerar que esse teórico crê o fantástico como uma produção típica do século XIX, o que o faz anuir, parcialmente, a Todorov, quando este diz:

O século XIX vivia, é verdade numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. [...] Ora, não seria presunçoso demais afirmar que a literatura do século XX é, num certo sentido, mais “literatura” que qualquer outra. (TODOROV, 1975, p. 176-177).

O teórico búlgaro acredita que, devido ao fato de as narrativas do século XX não apresentarem a hesitação em suas construções, o fantástico estaria extinto por não romper o aspecto realista do texto, pois quando ele afirma: “o fantástico teve uma vida relativamente breve” (TODOROV, 1975, p. 174) ou questiona: “por que a literatura fantástica não existe mais?” (TODOROV, 1975, p. 175), refere-se ao crescimento de produções do século XX que destoam do modelo hesitacional das narrativas do século anterior a este. O surgimento da *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, marcaria o fim desse ciclo. Ainda para Todorov, deve-se às transformações históricas do século XIX a abolição do sentimento de hesitação que o fantástico provocaria no leitor, o âmago, aqui, dessa literatura. O sentimento de dúvida seria motivado, então, pelos resquícios das doutrinas metafísicas e teológicas na mente do

indivíduo social, inseridos no contexto positivista: heranças medievais que o século XVIII tenta expurgar de seu horizonte, mas que seriam restauradas pelo imaginário do indivíduo do século XIX, na mente do público leitor. O fantástico caracterizaria, nesse viés, com as formas sobrenaturais implantadas na narrativa, os módulos da imaginação humana que a Revolução de 1789 delineou na sociedade: a caoticidade do pensamento social diante de forças ascendentes tão contraditórias. De um lado, a recusa aos dogmas instituídos pela religião, e, de outro, a aceitação impositiva do capitalismo rotulado de progresso.

A crítica Maria Cristina Batalha também pontua essa literatura como uma forma de representação do período histórico. Em *O mundo maravilhoso do inexplicado: o fantástico como mise-en-scène da modernidade* (2003b), notamos que a estudiosa brasileira anui suas reflexões acerca desse tipo literário com a postura de José Paulo Paes (1985b), citadas no capítulo anterior, as quais admitem o gênero como um evento moderno, pois a ruptura histórica propiciada pela Revolução Francesa "interrompe o fio entre passado e presente e surge a consciência da descontinuidade; no plano estético, o artista experimenta o sentimento de que a arte moderna está fadada à eterna renovação como condição mesma de sua existência." (BATALHA, 2003b, p. 277). Por essa via, a modernidade desse gênero resultaria do signo da sua própria contradição, situada no campo histórico, pois, ao pretender negar a tradição ancorada pelo período clássico, transformar-se-ia, também, em tradição dessa negação.

Ainda na visão de Batalha, a associação das noções antinômicas que formulariam a composição desse gênero estaria no eterno e no fugidio, no natural e no sobrenatural, na universalização e na fragmentação, na exatidão e na ambiguidade. Representando a fragmentação de um "eu" moderno (recriação do homem no mundo capitalista) sob a luz da perenidade (legado medieval que a sociedade não banuiu), o fantástico se erigiria como um grande paradoxo, e o substrato deste oxímoro estaria na sua própria criação, que é alicerçada pelos aspectos de realidade e de sobrenaturalidade, projetados, pela sociedade, nesse gênero, no século XIX.

Essas assertivas promovem uma reflexão. Será que essa literatura é limítrofe às narrativas do século XIX? Se a afirmação todoroviana é totalmente coerente, por que outras críticas do século XX e XXI se incomodam por questões que circunscrevem o fantástico nesses respectivos séculos, ao ponto de publicarem ensaios e críticas formulando, objetando e argumentando esse tipo literário? Não estamos minimizando a relação entre o gênero e o período histórico, apontada, até aqui, por Todorov, Calvino e Batalha, mas como o pensamento positivista também sofreu transformações, essa literatura também seria extinta,

como muito afirmou o teórico búlgaro. Se compreendermos o fantástico como resultado periódico do século XIX, ainda assim não estaríamos desconsiderando o aspecto de realidade, pois este, nesta via, representaria o caráter social no gênero. Julgamos de suma importância discorrer sobre as argumentações críticas que historicizam essa literatura para verificarmos os procedimentos que fazem o fantástico ser o que ele é. Assim, inclinados às proposições de Todorov, Calvino e Batalha, percebemos que a orientação histórica desse tipo literário, além de outros fatores, configura-se, sobretudo, em uma realidade social simulada na narrativa.

Por não crermos em um fantástico encerrado no século XIX, distanciaremos nosso olhar da visada historicista para aproximá-lo ao campo construcional, como expomos algumas vezes neste estudo, a fim de constatar se, de fato, essa literatura foi extinta ou se permanece no século XX. E reportando-nos a este século, o capítulo da obra *Murilo Rubião: a poética do Uroboro* (1981), “O universo fantástico”, compõe as considerações do crítico brasileiro Jorge Schwartz a respeito desse gênero. Para ele, em sentido amplo, o fantástico se define por todo evento transgressor das leis explicáveis pela física. Refere-se a essa forma literária, ainda, como um paradoxo existente na linguagem:

Sua existência, que somente se define em função do referente [...] é puramente lingüística, criando assim um paradoxo em relação ao mundo real que a constitui. Fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que *é e não é* ao mesmo tempo. (SCHWARTZ, 1981, p. 55, grifo do autor).

Pelo fato do mundo “real” da narrativa ser literário, referenciando-se ao universo físico, contextual de um indivíduo, o fantástico é, pois, para o teórico, uma maneira de o leitor atualizar seus valores culturais, pautados em seu contexto histórico. Esse prisma é similar à postura iseriana sobre o leitor: “O importante papel do lugar vazio para a interação do texto e leitor se comprova também nos vários padrões de interação por ele organizados, que se sujeitam a diferenciações históricas. (ISER, 1999, p. 158). Assim, o teórico alemão parece consentir com a postura de Schwartz, ao pensar que a estrutura de um texto segmenta lugares vazios que são preenchidos pelo receptor, num processo de atualizações de seus valores socioculturais, na narrativa. Tal visada propicia uma identificação do receptor com o universo criado pelo texto, por meio de sua posição em seu mundo de referências. Como o estudioso brasileiro diz: “este referente faz parte do universo concreto.” (SCHWARTZ, 1981, p. 54).

O autor de *Murilo Rubião: a poética do uroboro* seleciona, também, a existência do fantástico na narrativa em três categorias, o sólito, o insólito e o sobrenatural. A primeira

apresenta-se como o universo cotidiano da literatura. O verossímil é, então, a constituição de algum episódio banal que se empenha em representar a realidade vivida em um mundo natural, onde as leis físicas são inquestionáveis. A segunda é definida pelo estranho, que desfamiliariza os eventos ocorridos na narrativa. E a última, o sobrenatural, é a total negação de qualquer representação da realidade comum, excluindo todas as possibilidades de explicações racionais, advindas das leis científicas, para a aparição do insólito, tendendo, dessa forma, ao “fantástico” e ao “maravilhoso”. Considerando essa tripartição, Schwartz admite que “um fato lingüístico ficcional têm sempre como ponto de referência (ou ponto de partida) o repertório normativo do leitor.” (1981, p. 55).

Além de considerar o repertório do leitor uma condição básica para a existência do fantástico, o teórico acredita que:

Afirmar apenas que o irreal subsiste graças à linguagem não é suficiente: tudo aquilo que faz parte da ficção sobrevive na linguagem – inclusive as narrativas de efeitos miméticos mais realistas. Teríamos que verificar se a coincidência entre o signo e o seu referente – no universo ficcional – faz com que uma entidade lingüística seja mais ou menos verdadeira do que outra. (SCHWARTZ, 1981, p. 55).

No texto literário, alguns signos, que referenciaríamos geralmente o contextual, ao contrário do que os Realistas, do século XIX, pensavam, perdem a referência original do mundo físico, externo, motivados à quantidade de suas descrições ou caracterizações na trama da narrativa, inibindo, então, a função pretendida: a transcrição da realidade objetiva e total da sociedade. Schwartz articula suas proposições, pautado na definição de verossímil proposta por Roland Barthes, em *O efeito de real*, publicado, pela primeira vez em 1968. Este, colocando em xeque a noção de verossimilhança clássica, exhibe a nova tendência discursiva das narrativas realistas do século XIX, o “efeito de realidade” que a literatura almeja: “este novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é respeito das leis do gênero, nem sequer o seu disfarce.” (BARTHES, 1984, p. 136). Citando a descrição de um piano em *Un coeur simple*, de Flaubert e o relato de uma prisão em *Histoire de France*, de Michelet, Barthes declara que os elementos físicos, construtores do enredo narrativo, estão presentes no discurso apenas como forma somatória ao enredo:

[...] estes autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em identificar e sistematizar as grandes articulações da narrativa, em geral e até agora, põe de lado, ou porque se rejeitem do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (em relação à estrutura), ou porque se tratam esses mesmos pormenores (o próprio autor

destas linhas tentou fazê-lo) como “enchimentos” (catálises), afectados de um valor funcional indirecto, na medida em que, ao adicionarem-se, constituem um certo índice de carácter ou de atmosfera, e podem assim ser finalmente recuperados pela estrutura. (BARTHES, 1984, p. 131).

Esse teórico, pautado no Estruturalismo, trata de “supérfluos” os detalhes concretos que são descritos nos textos do século XIX, perspectivando o arranjo estrutural da narrativa. Esse processo descritivo serve como via de aproximação do episódio real-cotidiano, sua verossimilhança. Barthes argumenta que os “pormenores concretos”, ou seja, o excesso de descrição dos elementos das cenas, são resultantes da colisão dada entre um referente, posicionamento do objeto do mundo de origem, sua própria referência, e um significante, expressão física desse ícone. Dessa maneira, o significado, então o conceito de determinado material, que coexiste com o significante e com o referente num signo, seria expulso do seu próprio signo, porquanto no Realismo, o acréscimo repetitivo do discurso, para referir-se a uma situação já dita, não seria relevante para a semântica do texto, mas exclusivamente somatória.

Inclinado à nova visão de construção do real na literatura, Barthes tenta esclarecer que “a cultura ocidental, numa das suas correntes maiores, não deixou de modo nenhum a descrição fora do sentido e dotou-a de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária.” (BARTHES, 1984, p. 133). A Retórica, aqui, sendo essa corrente referida pelo teórico, tinha a finalidade de averiguar as propriedades do Belo, da harmonia e da perfeição das formas, caracterizadoras do conceito de Beleza do clássico. A descrição teve, assim, durante muito tempo, uma função estética. A Antiguidade Clássica compreendia a estética como uma finalidade da linguagem, e a descrição podia ser vista pela neo-retórica alexandrina, que tinha como objetivo descrever os lugares, as pessoas, o tempo, as obras de arte, etc. Nesse período, os objetos descritos não objetivavam a simular a realidade, delinear uma verdade, como no novo verossímil, mas pretendiam compor um gênero. Considerando esses fatores, Barthes divide a verossimilhança em duas categorias. A primeira, a verossimilhança referencial, seria o processo descritivo do texto que alude o mundo, criando um efeito de realidade na narrativa. E a segunda, a verossimilhança discursiva, define-se, então, pelo aspecto não-referencial do universo, utilizado pela retórica, como mencionamos.

Quanto a essas referências descritivas, Schwartz expõe:

Não vai interessar o problema de adequação entre um signo e o seu referente, mas apenas o efeito sobre o leitor. Neste caso, os dois tipos de signos (aqueles que têm referente e aqueles que possuem apenas referência)

constituem uma igualdade se forem analisados do ponto de vista da leitura. (SCHWARTZ, 1981, p. 55).

Solicitando a presença do leitor para além da fruição, como uma condição essencial da literatura fantástica, o teórico prevê que os detalhes elementares do texto são necessários para persuadir a interpretação do leitor a creditar a realidade almejada pela enunciação. Ademais:

O efeito insólito, fantástico, reside na junção destes elementos que através da organização da sintaxe narrativa permitem fundir e dar vida a qualquer série de entidades, por mais antagônicas que elas se mostrem na sua realidade concreta ou convencional. (SCHWARTZ, 1981, p. 63).

Esse gênero comporta dois polos que são antinômicos e concomitantemente complementares: o sobrenatural e verossímil, na medida em que a compreensão destes é vivenciada pelo cotidiano da narrativa. O fantástico expõe, não de outra forma, alguns elementos similares à sociedade humana, o que pode provocar uma sensação de realidade da ficção. Todorov, tratando desse cenário realístico do fantástico, também declara:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p. 30).

Percebemos que a proposição todoroviana não afasta o mundo literário do universo real do leitor. O que nos faz acreditar que se o receptor não participar da execução da narrativa, hesitando ou não com os personagens a respeito da procedência do evento “sobrenatural”, não haverá literatura fantástica. E esse leitor precisaria ser conduzido por sua noção de realidade, concretizada em seu mundo físico, social. O que não distanciaria seu universo empírico da ficção, mas reclamaria por sua participação subjetiva no universo diegético, como se fosse seu ambiente cotidiano, sem acepções. Mas como afirmar que todos os receptores do fantástico experimentam o mesmo sentimento de hesitação? Discordamos dessa postura pelos motivos explicitados acima.

Afastando-nos do efeito hesitacional no campo da experiência pessoal do leitor, e dirigindo-nos ao polo construcional da narrativa, verificamos que a realidade mencionada por

Todorov é erigida por uma disposição de elementos, no discurso literário, que estão presentes na realidade do leitor, e que são explicáveis com base em sua ciência. Dessa forma, se o leitor conseguir explicar a origem e a constituição do evento sobrenatural, inserido na trama, então este, ainda na visão do teórico, não pertencerá a um domínio inexplicável, como simula *a priori* – fato que fará o fantástico ser, então, extinto. Mas se a busca pela racionalização desse objeto for frustrada, o fantástico será erigido sobre dois universos discrepantes que se complementam ao mesmo tempo. A respeito da integração desses dois polos, superficialmente divergentes, Irène Bessière também argumenta:

As diversas definições e interpretações da narrativa fantástica têm todas em comum revelar a dificuldade do leitor diante de um universo imaginário, de um domínio literário onde se aliam a espetaculosidade e a ilusão, ao mesmo tempo complementares e antinômicas. (BESSIÈRE, s/d, p. 1).

A falsidade e a hipótese do sobrenatural, assim, seriam condições indispensáveis do fantástico. O falso, o irreal, e o ilusório devem produzir uma ilusão, e não findar a veracidade da narrativa. Atingindo alguma relação com a realidade concreta, ou seja, o mundo físico, o fantástico imprime essa realidade no texto, e integra a percepção do leitor com o mundo aspirado pela diegese. Bessière ainda relata que a literatura é um falso evento, ainda que atinja a verossimilhança. Da mesma forma, a implementação do sobrenatural também é uma ilusão, ainda que tenda a provocar sensações e reações no leitor.

Referindo-se ao sentimento de dúvida do receptor, a teórica, concordando com Todorov, acredita que “o leitor tolera o inverossímil enquanto sua curiosidade é retida e contribui para aumentar o efeito de incerteza.” (BESSIÈRE, s/d, p. 3). Ela também comenta que a narrativa fantástica é, talvez, o modo de narração mais artificial e mais deliberado, mas que provoca, paradoxalmente, as reações mais ingênuas por parte do leitor. Não diferente, a repetição, os jogos de espelhos, a circularidade e a falsa progressão são características que contribuem para o gênero produzir um tom impreciso e incerto dos eventos.

Quanto ao emprego desses recursos retóricos, na composição da narrativa fantástica, Todorov discorre:

[...] a aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural: precisamente aquele que ocorrerá no fim da história. (TODOROV, 1975, p. 88).

Exemplificando essa exposição com a narrativa, do século XIX, *A Vênus de Illè*, de Mérimée, o teórico argumenta que algumas expressões figuradas, presentes nesse discurso, são introduzidas por uma “forma modal.” Estas podem ser identificadas na conjugação de verbos no futuro do pretérito (faria, diria, veria, acharia, sonharia, estaria) e com a conjugação do verbo “parecer”. Esse signo, de acordo com o dicionário on line Houaiss (s/d) exhibe, em uma de suas acepções, “dar a impressão de; aparentar [...]” (s/p) e tem o uso corrente nos contos fantásticos do século XIX com outras formas modais comparativas, tal qual o advérbio “como”. O conto “A mão esfolada”, de Guy de Maupassant, contorna a utilização dessa expressão modal, integrada nas premissas textuais. Essa narrativa, publicada no século XIX, descreve o relato do narrador homodiegético, amigo do personagem central, Pedro, sobre um episódio trágico: “Há cerca de oito meses, um amigo meu, Luís R..., reuniu, uma tarde, alguns discípulos; bebemos ponche, fumamos, falamos de literatura [...]” (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p.143). Durante uma confraternização, um amigo de infância relata sobre sua ida à Normandia, trazendo de lá uma mão esfolada de um cadáver. Na fala anterior a essa, um dos amigos retrata a estupenda alegria desse personagem, e indaga se ele está embriagado.

Como a temática da loucura, a da embriaguez é uma das características que circunda o fantástico do século XIX. Não pensamos, porém, aqui, no ato de se embriagar como o tema da narrativa, pois esse adjetivo do personagem é apresentado como um aspecto secundário, e colabora com a construção da tensão entre o real e o sobrenatural, entre o raciocínio lógico e a explicação irracional:

Tirou da algibeira a mão esfolada dum cadáver: era horrível, negra, seca, muito comprida e como que crispada; os músculos, dum força extraordinária, estavam presos por tiras de pele pergamínea as unhas, amarelas, estreitas, tinham ficado na ponta dos dedos; tudo aquilo cheirava a celerado, a uma légua de distância. (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 143).

A descrição da mão humana no texto, reflexo de uma parte corpórea de um ser humano, compõe, também, o aspecto realístico da narrativa. Na argumentação de Irène Bessière (s/d), o real é paradoxalmente a melhor medida do fantástico porque introduz um universo cotidiano acrescido de armadilhas, assim como, notadamente, localizamos no texto. Esse trecho aspira à configuração do real, o que tende a gerar uma base persuasiva para suportar o sobrenatural inserido na trama, nivelando esses dois universos, esteticamente, paralelos.

Alguns verbos modais desse texto, apontados por Todorov, formam premissas

discursivas que tendem a fazer com que o leitor acredite na possibilidade do membro cadavérico estar enfeitiçado, amaldiçoado – sugestão de explicação para a origem dos fenômenos insólitos que adentrarão a diegese. Vejamos no trecho:

– Imaginem, – disse o meu amigo, – que outro dia venderam o espólio de um velho feiticeiro, muito conhecido nas redondezas; todos os sábados ia fazer os seus sortilégios, montado num cabo de vassoura; praticava a magia branca e negra, dava leite azul às vacas e fazia-as usar a cauda como a do companheiro de Santo Antônio. O certo é que esse velho patife tinha grande afeição a esta mão, que ele dizia ter pertencido a um célebre criminoso, supliciado em 1736, por deitar a um poço, de cabeça para baixo, a sua mulher legítima, no que me parece que teve razão, e depois enforcou, no campanário da igreja, o pároco que o tinha casado. Após essa dupla façanha, foi correr o mundo e, durante a sua breve mas fecunda carreira, roubou doze viajantes, defuntou uma centena de monges num convento e transformou em serralho um mosteiro de religiosas. (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 143-144).

O narrador homodiegético adverte Pedro a respeito da posse da mão. A voz narrativa, que é em primeira pessoa, pode se aproximar do leitor, manipulando os eventos da história:

[...] e tu Pedro se quiseres seguir os meus conselhos, manda enterrar cristãmente esses restos humanos, não seja caso que o seu proprietário venha reclamá-los, além de que essa mão talvez tenha adquirido maus hábitos, pois conhecesses o provérbio: “quem matou matará”. (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 144).

A narrativa sustenta a concepção do provérbio popular: “quem matou, matará” – simulador de uma realidade extratextual. Esse dito, por ser recorrente no discurso social, insinua que a mão de um homicida, mutilada e ressequida, cumprindo a função de um elemento insólito, é assassina também, como profere um dos personagens já embriagado. O pensamento de Bessière é indispensável para a compreensão dessa parte da história, já que a teórica acredita que um autor de literatura fantástica sempre coloca o leitor no centro do seu jogo e, fazendo dele um ator, convida-o para completar uma narrativa descontínua e fragmentada. O texto articula seus enunciados como um quebra-cabeça, e é discorrendo por entre as lacunas dessa construção que o receptor, então, as preenche no momento da interpretação.

Passado algum tempo, o personagem testemunha, cumprindo a função de um narrador homodiegético, se dirige à casa do amigo, o protagonista, e o encontra praticando leitura: “encontrei-o lendo e fumando.” (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 144). Esse comportamento do personagem parece referenciar, também, o período romântico ocidental.

Dizemos isso, não a fim de posicionarmos a obra de Maupassant no Romantismo. No entanto, parece-nos, validando as origens da literatura fantástica e a cena citada do referido personagem, que há uma espécie de intertextualidade com obras do escritor brasileiro Álvares de Azevedo⁶. Cremos nisso, na medida em que o estado de martírio e melancolia, a presença do vinho, do fumo, do ópio, e da imaginação, são algumas características que encenam o movimento romântico, original do final do século XVIII e mantido, em sua forte esteira, até as primeiras décadas do século XIX. Dessa forma, a relação entre esse conto e o Romantismo pode ser atribuída ao próprio contexto histórico do fantástico que citamos no tópico anterior, porquanto vimos que esta literatura tem no Romantismo ocidental o período de sua consolidação. Mostra disso é quando a busca interna do sujeito individual foi refletida na literatura, caracterizando, assim, um universo fantasioso dentro de um cenário racional. A constatação de tal inclinação aproxima-nos, sem dúvida, da concepção calviniana de fantástico, uma vez que esse crítico considera a projeção do inconsciente humano no texto, por meio de uma aparição insólita, em um ambiente racional, um aspecto já iniciado no Romantismo europeu.

O trecho abaixo, do conto maupassaniano, prepara o ambiente textual para a integração da ordem sobrenatural, pois quando o narrador homodiegético indaga sobre a mão esfolada, Pedro responde:

A mão, devias tê-la visto na campainha, onde a pus ontem à noite, quando entrei. A propósito, imagina tu que um imbecil qualquer, sem dúvida para me fazer pirraça, veio repinicar à minha porta, por volta da meia-noite; perguntei quem era, mas, como ninguém respondesse, voltei a meter-me na cama e adormeci. (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 145).

Um dos polos tensionais da dicotomia realidade/sobrenaturalidade da literatura fantástica se manifestará, na citação acima, quando o leitor aceitar, como autêntica, a confissão do personagem central, que revela ter ouvido alguém bater à porta de sua casa. Por outro lado, o ruído na residência, similar a um batido, pode ter sido provocado pelo vento noturno. Outro aspecto que o texto conjetura é o estado de sono, então onirismo, do personagem, porquanto ele declarou repousar em sua cama quando ouviu o barulho desconhecido, e por isso, leva-nos a acreditar que estaria sonolento, o que distorceria, então, seus sentidos.

⁶ No Brasil, a segunda geração do Romantismo tem seu maior expoente em Álvares de Azevedo: “O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos.” (AZEVEDO, 1988, s/p).

[...] acordei sobressaltado várias vezes; *parecia-me* que um homem se tinha introduzido em casa e levantei-me para revistar os armários e espreitar debaixo da cama; finalmente, pelas 6 horas da manhã, quando começava a adormecer, uma pancada violenta na minha porta fez-me saltar da cama: era o criado do meu amigo, ligeiramente vestido, pálido e trêmulo. (MAUPASSANT apud JACOB s/d, p. 145, grifo nosso).

Nesse episódio, insinua-se, também, a introdução do evento sobrenatural quando Pedro retorna a sua casa e conta ao empregado do seu amigo que foi perturbado enquanto dormia. O verbo “parecer” conjugado no futuro do pretérito da primeira pessoa do singular compõe a modalização todoroviana. Essa conjugação pode suscitar questionamentos no leitor, pois a veracidade desse evento é cancelada com a conjugação do verbo “parecer” – sinônimo de “tive a impressão”. Ainda que o narrador desconfie da invasão de uma presença estranha em sua casa, tendo sido, por isso, vítima de agitação noturna, ele mesmo declara que após esse estado, repousou: fato que reafirma a hipótese de onirismo do personagem. Amanhecendo, então, o dia, o criado de Pedro convoca o narrador-amigo e lhe anuncia a morte de seu patrão. O narrador homodiegético, então, chegando à casa do personagem, o avista com:

[...] os olhos esgazeados, as pupilas dilatadas pareciam olhar fixamente, com indizível pavor, qualquer coisa terrível e desconhecida; os dedos crispados, e o corpo, do queixo para baixo, estava coberto por um lençol, que eu levantei. Tinha no pescoço a marca de cinco dedos que se tivessem enterrado profundamente na carne, e algumas gotas de sangue manchavam a camisa. (MAUPASSANT apud JACOB, s/d, p. 146).

Os outros eventos do enredo retratam a morte misteriosa do personagem central. Esse conto francês modela as características selecionadas pelos teóricos discutidos até agora, pois presentifica a instauração da hesitação da parte de uma personagem, e a configuração do fantástico em um cenário romântico. Os polos de realidade e sobrenaturalidade e a manifestação das premissas narrativas formam uma espécie de jogo, segundo a visão de Bessière, que podem intencionar um dos níveis de realidade do fantástico, pautados na interação do leitor com o texto.

Inclinando-se à realidade do gênero, Tavares em *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003) analisa o fantástico, *a priori*, por uma ótica demasiada abrangente, acreditando que a especificação mais coerente dessa literatura estaria na formulação dos caracteres discursivos que, de alguma forma, contradizem as intenções

realistas. Para o crítico, a sugestão da criação de um mundo onde a realidade não é convencional às obras miméticas, aspirantes a descrever o objeto observado como ele o é em sua natureza, é a característica primordial desse tipo literário.

Localizamos algumas particularidades fundamentais, coexistentes nos contos pincelados até aqui. Sobretudo, o dueto realidade/sobrenaturalidade é o alicerce da estrutura das narrativas. Esse ponto-chave, uma espécie de dicotomia – já que um único signo mantém dois princípios contraditórios – não exclui àquelas caracterizações apontadas pela crítica; pelo contrário, temos a impressão de que os vários elencamentos dos teóricos e dos críticos do fantástico têm como base o aspecto de real e de sobrenatural na mesma estrutura narrativa.

Pensando na visão dessa dicotomia no posicionamento da crítica, no prefácio da antologia *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*, publicado em 2007, Braulio Tavares também analisa a literatura fantástica como a linguagem dos sonhos que permite qualquer tipo de associação de imagens:

[...] o Fantástico se permite qualquer tipo de livre associação, deslocamento, condensação de imagens ou cenas, paradoxos do tempo e do espaço, de acordo com a intuição do autor. Permite lidar com criaturas, lugares e circunstâncias inexistentes em nosso mundo cotidiano. (TAVARES, 2007, p. 9).

Enveredada por esse olhar, a literatura em questão não seria um tipo específico que abandona a intenção de realidade pretendida pela ficção, mas sobrepujaria essa realidade, uma vez que esta seria limitada pelo moralismo transitório na sociedade. Assim, o evento sobrenatural introduzido na narrativa poderia ser visto como integrante da realidade, não a que pode ser explicada pelas leis científicas, como disserta Todorov, mas aquela advinda de outras leis desconhecidas, que fugiriam do senso comum. Acreditamos que seja por essa afirmação que o crítico brasileiro concatena a literatura fantástica, no âmbito da experiência do leitor empírico, com o credo religioso/doutrinário desse receptor, porquanto este projetaria na ficção suas credences, negando ou acreditando na história elaborada pela narrativa. Daí refutarmos novamente esse pensamento, pois por nossa abordagem, o fantástico, assim como a literatura em sentido geral, é explorado como uma elaboração fictícia, e por natureza, não é a realidade social, somente uma pretensão, como declara Iser: “[...] o texto ficcional não documenta fatos, mas, na melhor das hipóteses, os projeta para a atividade de representação do leitor.” (1996a, p. 160).

Ainda pensando nas narrativas que aderem ao processo da construção do real e do sobrenatural numa mesma estrutura, percebemos que o conto “O Horla”, de Maupassant,

citado, também, nas antologias do fantástico, é constituído sob essa dicotomia. Publicado em 1886, na França, a história discorre sobre um paciente que relata sua experiência insólita para alguns médicos. O homem conta que uma presença invisível, designada por ele de Horla, o acompanhava em alguns períodos. A narração é iniciada por um narrador heterodiegético que descreve o caso desse paciente do doutor Marrande. O personagem que anunciará os fenômenos insólitos aos colegas de trabalho do doutor toma a voz, transformando-se em um narrador autodiegético. A narrativa é descrita a partir da visão do paciente possivelmente insano, como alegam os outros personagens do enredo. A verificar:

Senhores, sei por que vos reuniram aqui e estou disposto a contar-vos minha história, conforme me pediu o meu amigo doutor Marrande. Durante muito tempo êle me julgou louco. Hoje, duvida. Dentro em pouco vereis que tenho o espírito tão sadio, tão lúcido, tão clarividente como o vosso, infelizmente para mim, e para vós e para a humanidade inteira. (MAUPASSANT, s/d, p. 337).

Neste trecho, o preâmbulo do processo de preenchimento das lacunas discursivas é iniciado. É importante reafirmar, para o leitor deste trabalho, que não podemos responder por uma coletividade interpretativa de leitores, como tentamos frisar, mas o conto, com a elaboração das estratégias textuais pode tender a certos efeitos e interpretações da história. Consideremos o fato de o narrado ser iniciado por um narrador externo em visão e em focalização. Esse procedimento reitera a veracidade da descrição do evento constatado, pois não há envolvimento subjetivos advindos da pessoa anunciante do conto. Quando o personagem central torna-se o seu narrador, o olhar dos fenômenos que irá relatar procede do seu próprio pensamento. E este pode estar equivocado ou alucinado, como reforça o texto. Esse parágrafo também constitui aqueles dois polos do fantástico que já comentamos. De um lado, a negação de qualquer tipo de instabilidade mental, e do outro, a hipótese de loucura. Nesse outro trecho:

Fez um ano no último outono, invadiu-me de repente uma espécie de inquietude nervosa que me mantinha acordado noites inteiras, uma tal sobreexcitação que o menor ruído me fazia estremecer. Meu humor se exasperou. Eu era presa de subidas cóleras inexplicáveis. Chamei um médico, que me receitou brometo de potássio e duchas. (MAUPASSANT, s/d, p. 338).

o narrador, aqui autodiegético, está defronte a médicos, tentando esclarecer a origem de seu estado atípico noturno. Ao mesmo tempo, enfatiza que uma ‘inquietude nervosa’ o mantinha

acordado. Mas esse nervosismo pode ser explicado pela ciência. Ainda assim, o paciente comenta que os doutores o julgam dizendo: 'É um louco'.

Nesse conto de Maupassant, o efeito de hesitação pode aumentar quando o narrador declara sentir a companhia de uma presença invisível, pois os espaços vazios que há entre os enunciados permitem o preenchimento interpretativo, sinalizado pelas estratégias:

Na noite seguinte, quis fazer a mesma experiência. Fechei então minha porta a chave para ter certeza de que ninguém poderia penetrar em meu quarto. Adormeci e me acordei como na outra noite. Tinham bebido toda a água que eu vira duas horas antes. (MAUPASSANT, s/d, p. 340).

O fantástico, na visão de Todorov, só se concretizará pelo sentimento de hesitação pleno do leitor extratextual que, em muitas ocasiões, parece não se distinguir completamente do leitor implícito, apontado por esse teórico. Porém, como não há confirmação, por outros personagens, da existência do Horla, o receptor, além de hesitar, poderá optar entre outras possibilidades que o repertório do texto apresenta: a alucinação do narrador ou o domínio do sobrenatural. Por outro lado, há uma tensão instaurada por esses dois aspectos, pois enquanto a loucura é caracterizada no comportamento do autodiegético, a aparição do insólito não é descartada. É por essa tensão, resultada pelo real e pelo sobrenatural, numa mesma ordem, que Tzvetan Todorov, Italo Calvino, Maria Cristina Batalha, Jorge Schwartz, Irène Bèssiere e Bráulio Tavares, de certa forma, perpassam para chegar às outras manifestações do fantástico (efeito de hesitação, subjetividade, contexto histórico, consideração do leitor e jogo narrativo). Esses desdobramentos do fantástico, porém, são fundamentados em dois mundos paralelos, planos, aparentemente, distintos, mas que se fundem e se chocam numa coexistência. E que no caso das narrativas do século XIX, como muitos os contos parecem necessitar, há a necessidade da aceitação do leitor acerca do episódio sobrenatural que é colocado na diegese, o que pode provocar a hesitação.

Salientemos que nesse outro parágrafo:

[...] vi, distintamente, bem perto de mim, a haste de uma rosa quebrar-se, como se uma invisível mão a houvesse colhido... [...] Preso por um louco pavor, lancei-me sobre ela para pegá-la. Não encontrei nada. Ela desaparecera. Então, uma cólera furiosa contra mim mesmo me invadiu. Não é permitido a um homem sensato e sério o ter semelhantes alucinações. (MAUPASSANT, s/d, p. 342).

a narrativa é descrita pela primeira pessoa, ocorrendo por meio desse olhar a revelação dos eventos. Essa condição do narrador, enquanto personagem, permite, como vimos, a

manipulação do discurso, e pode suscitar, também em resposta à tensão dos dois polos articulados, o sentimento de ambiguidade no leitor, que desconfiaria dos relatos narrados.

O conto de Maupassant titubeia entre a perseguição de uma entidade sobrenatural, quando o personagem alega sentir uma presença invisível, e a possibilidade dessa primeira pessoa ser insana. No desfecho, o narrador autodiegético tenta convencer os doutores que o ser invisível, nomeado Horla, depois de passar um período com ele, o abandona. Finaliza o relato dizendo:

Acrescento: “Alguns dias antes do primeiro ataque do mal que estive a ponto de matar-me, lembro-me perfeitamente de ter visto passar um grande navio brasileiro de três mastros, com a suma bandeira alvorada... Já vos disse que minha casa fica à beira do rio... Toda branca. Sem dúvida, ele estava naquele navio... Nada mais tenho a dizer senhores. (MAUPASSANT, s/d, p. 348).

A voz da narração é cíclica, pois retorna ao narrador heterodiegético, articulado já no início do conto: “O doutor Marrande levantou-se e murmurou: – Eu também não. Não sei se este homem é louco ou se nós dois o somos... ou se nosso sucessor chegou realmente.” (MAUPASSANT, s/d, p. 348). Na transposição da voz do narrador heterodiegético para a do autodiegético, como mencionada no preâmbulo da análise, os eventos tendem a ser autenticados, na medida em que a participação de um narrador “extradiegético”, nesse caso, concorda os fatos, indiretamente, com o relato do narrador que é também o seu personagem: a voz da narração, então, se duplica. No entanto, na mesma esteira em que os eventos relatados são autenticados por essa duplicidade, o discurso direto, finalizador da história, caracteriza a hesitação do personagem secundário, o doutor Marrande. Porquanto este, ainda que apoiado pela ciência, demonstra estar inseguro ao diagnosticar seu paciente. Mas a hipótese de manipulação desse recorte mimético da fala não é descartada, se considerarmos que o médico prefira não contrariar seu paciente para não agravar o débil estado de saúde do interno.

Esse conto maupassaniano, que comporta os aspectos teóricos e críticos discriminados neste trabalho (efeito de hesitação, interação do leitor, período histórico, etc.) pretende uma realidade ficcional. Da mesma forma que o fantástico, por essa ótica, é caro ao campo da ficção, não acreditamos numa obrigatoriedade de instauração de sentimento de incertezas advindos do leitor, mas em uma construção de tendências, elaboradas pelo texto, que motivariam certos sentimentos no receptor, e não o limitar a uma única fruição. Considerando que os contos publicados no século XIX são fortemente direcionados por duas possibilidades de leitura (explicação racional ou aceitação do sobrenatural), o que poderia suscitar

questionamentos, a composição desses dois processos ambíguos contém propriedades que se estendem pelos séculos posteriores, e por isso, ainda que Todorov acredite na morte da literatura fantástica, ocorrida há dois séculos, acreditamos, indubitavelmente, que o fantástico está presente, também, no século XX. Discutiremos essas questões no próximo capítulo.

Reiteremos, ainda nesse pensamento, que o dueto real/sobrenatural, ou essa dicotomia, propõe um realismo literário, simulador de um ambiente real contextual, pretendido pela ficção. O elemento sobrenatural, então, romperia a estrutura desse real por ser introduzido, sem “permissão”, no texto. Mas se as estratégias da narrativa cumprem, de fato, o efeito de hesitação no receptor, não podemos avaliar, porquanto já esclarecemos que desconhecemos os leitores individuais do gênero, o que nos leva a crer na arbitrariedade parcial dessa literatura.

2 O SOBRENATURAL COMO (IM)POSSIBILIDADE DO REAL

Qual é a ligação entre o real e o sobrenatural? Ou deveríamos questionar: “o que contata o sobrenatural com o real?” O diálogo crítico, do capítulo anterior, elencando a pretensão do real, exercida pela narrativa, como um dos componentes que definiriam a literatura fantástica, não minimizou a outra face do gênero. Ainda que se veja alguma obviedade em aceitarmos o insólito como contradição do sólito, será que esse processo antagônico, que nos permitiria visualizar o sobrenatural, é a concepção mais clara desse aspecto?

2.1 Eu sou o real

As duas palavras que nos incomodaram durante a leitura de variados textos teóricos e críticos, e que estão presentes em toda obra fantástica, assim como nas proposições e nos julgamentos valorativos, foram “real” e “sobrenatural” e suas sinônimas. Para tentarmos atingir o ápice desse eixo do fantástico, segundo nos parece ser a composição de sua estrutura, retornaremos a uma breve afirmação, feita no primeiro capítulo deste trabalho, a qual se refere, em um primeiro momento, ao uso do termo “verossimilhança” para esboçar um tipo de realidade presente do mundo externo ao texto, que está representada no mundo interno da narrativa.

Se pensarmos nos primeiros aparecimentos da palavra verossímil, remontaremos à *Arte poética*, de Aristóteles⁷. Essa obra, escrita no século IV a.C foi impressa, na Europa, no final do século XV, início do século XVI, sendo leitura requisitada nas escolas de Arte europeias. Por esse motivo, as ideias cultivadas na *Arte poética* foram fonte de inspiração da arte renascentista e do Classicismo de forma geral, o que nos faz pensar essa verossimilhança como “clássica”. No livro IX, *História e poesia*, da *Arte poética*, Aristóteles faz a seguinte afirmação: “[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 43). Como o conceito da verossimilhança não é completamente explícito nessa obra, a partir dessa citação e do conjunto das considerações que compõe a *Arte poética*, aceitam-se como verossímeis, as possibilidades internas dos enunciados discursivos,

⁷ A seleção da *Arte poética*, de Aristóteles, aqui, não implica um detalhamento profundo que essa obra, por ser considerada fundadora da teoria da literatura no Ocidente, como ressalta Costa (2011, p. 6), mereceria, mas solicitamos o parecer aristotélico sobre a verossimilhança por ser indispensável no nosso diálogo sobre o processo de realidade do fantástico.

ou seja, a verossimilhança é uma coesão discursiva que organiza o possível, mantendo uma estrutura. Nessa esteira, o poeta, ou qualquer entidade da produção literária “fazendo-se a conversão de *poeta* para *romancista* [...]” (CARVALHO, 1998, p. 192) produz um texto composto por uma série de eventos e ações que são acontecimentos possíveis no enredo, espelhado nas ações humanas, e que conformam, por isso, uma coerência interna.

Há de se ressaltar que a *Arte poética* é cunhada no conceito de mimese. Reconhecendo como gêneros somente a comédia, a tragédia e a epopeia, Aristóteles os fundamenta na noção de imitação, pois essas espécies implicam não só uma equivalência, mas uma transformação, no texto, positiva ou negativamente, da personalidade, do caráter do homem, seu, então, modelo direto: “é pela ação que as personagens produzem a imitação [...]” (ARISTÓTELES, 2007, p. 35). Dessa maneira, considera-se que a poesia, assim como a epopeia, então a narrativa, é um tipo mimético, pois representa e imita as ações dos homens e da natureza, transcendendo à composição do caráter geral do universo para o particular. Essa noção de imitação aristotélica, na literatura, conceituada quando o filósofo refere-se à tragédia: “imitação de uma ação é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens que agem [...]” (ARISTÓTELES, 2007, p. 37), é orientada, para Lígia Militz da Costa, pelo conceito da verossimilhança:

[...] a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível”: [...] o possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mímise, [...] o “possível” lógico, causal e necessário, como modo de arranjo interno, solidário, das ações do mito. (COSTA, 2011, p. 53-54).

Assim, quando Aristóteles afirma que o poeta, ou, nos dias de hoje, um romancista, narra conforme a verossimilhança, o filósofo refere-se, principalmente, a imitação como um processo de organização interna. E esse “imitar” posicionaria, coerentemente, no caso de uma narração, a possibilidade da relação da representação dos elementos de um texto, ou seja, a mimese imitaria a ação dos homens, e seria organizada em uma estrutura que, por não escapar às noções gerais do senso comum, exprimiria a verdade dos eventos, a integridade da postura dos personagens e da natureza do próprio cenário textual.

A verossimilhança, então, ainda na visão da estudiosa, subordinaria dois aspectos da mimese literária: “a ‘externa’, ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e ‘interna’, referente à seleção e disposição estrutural do material verbal do mito.” (COSTA, 2011, p. 53). Esse desdobramento da verossimilhança, que Costa propõe, impõe, na verossimilhança externa, uma função representante, do mundo

contextual, do signo. E na interna, a mimese é posicionada como o critério fundamental de um texto, se considerarmos que tudo é possível, verossímil, na imitação, até mesmo o sobrenatural.

Esse verossímil clássico, instaurado como uma coerência interna entre as partes do discurso, assume, no entanto, outra postura na modernidade. Já nos anos 60, a abordagem estruturalista de Roland Barthes, no artigo *O efeito de real* (1968), como citamos no capítulo anterior, fala acerca de um novo verossímil:

Este [...] é muito diferente do antigo, pois não é o respeito das *leis do género*, nem sequer o seu disfarce, antes provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto com sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser de facto o grande caso da modernidade – está sem dúvida presente na empresa realista, mas de um modo um tanto regressivo, visto que é feita em nome de uma plenitude referencial, ao passo que aquilo de que se trata hoje é, ao contrário, esvaziar o signo e fazer recuar infinitamente o seu objecto até pôr em causa, de modo radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 1984, p. 136).

Com base comparativa de obras da estética realista, do século XIX, Barthes formula a denominação do “novo” a partir das descrições excessivas de elementos do cotidiano social, dentro da literatura. A função de uma representação social realista, que em larga medida almeja descrever os fenômenos contextuais em sua plena objetividade, pretende refutar, também, a lírica romântica anterior a esse movimento. Barthes argumenta que o excesso da descrição de um objeto, na verdade, não posiciona a obra literária no âmbito da realidade absoluta, como pretendiam os partidários do Realismo, mas o afastaria:

Quando Flaubert, ao descrever a sala onde se encontrava a Sr^a Aubain [...] nos diz que “um velho piano suportava, sob um barómetro, um monte piramidal de caixas de madeira e de cartão”, quando Michelet, ao contar [...] “ao fim de hora e meia, bateram delicadamente a uma pequena porta por detrás dela”, estes autores (entre muitos) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em identificar e sistematizar as grandes articulações da narrativa [...] põe de lado, ou porque se rejeitem do inventário [...] todos os pormenores “supérfluos” (em relação à estrutura), ou porque se tratam esses mesmos pormenores [...] como “enchimentos” [...] afectados de um valor funcional indirecto, na medida em que, ao adicionarem-se, constituem um certo índice de carácter ou de atmosfera, e podem assim ser finalmente recuperados pela estrutura. (BARTHES, 1984, p. 131).

Deve-se a “desintegração do signo” o esvaziamento do significado no significante, pois a descrição e/ou repetição de determinados objetos de uma história perde o conceito

corrente desse mesmo objeto, e ao invés dessa descrição aspirar à existência concreta do elemento narrado, ela reduz a realidade, pois no cotidiano social não há essa revelação comum e minuciosa do objeto.

A título de exemplo, alguns contos fantásticos franceses, do século XIX, comportam essa dissociação barthesiana do significado no signo. O conto “O pé da múmia”, de Gautier, encena a superficialidade de certos elementos descritivos:

À falta do que fazer, eu entrara num desses negociantes de curiosidade, chamados negociantes de bricabraque na gíria parisiense, tão perfeitamente ininteligível para o resto da França. Já haveis sem dúvida dado uma olhada, através da vidraça, nalgumas dessas lojas que se tornaram tão numerosas desde que entrou na moda adquirir móveis antigos, e que qualquer corretor de câmbio se acha obrigado a possuir o seu quarto Idade Média. (GAUTIER apud PAES, 2005, p. 68).

Reparem que o adjetivo “perfeitamente” e os sintagmas “negociantes de bricabraque na gíria parisiense”, “através da vidraça”, “dessas lojas que se tornaram tão numerosas desde que entrou na moda adquirir móveis antigos” são desnecessárias para demonstrar que o narrador autodiegético está em um centro de compras em Paris, porquanto uma simples descrição, anunciando sua ida ao comércio, já refletiria o evento. Esse outro trecho:

Eu hesitava entre um dragão de porcelana todo constelado de verrugas, a goela ornada de colmilhos e filamentos, e um pequeno fetiche mexicano de aspecto assaz abominável, representando ao natural o deus Witziliputzili, quando avistei um pé encantador, que tomei a princípio por um fragmento de Vênus antiga. (GAUTIER apud PAES, 2005, p. 70).

reitera o pormenor supérfluo barthesiano, se relevarmos que a apreciação dos objetos da casa de bricabraque, referida pelo narrador autodiegético, pode configurar uma expectativa sobre a função desses objetos para o leitor, mas que se frustra por não revelar, dentro da narrativa, algum ponto convergente entre a função dessas descrições e o enredo, e não nos dizem mais do que “eu existo, eu estou aqui”.

A respeito da verossimilhança na literatura fantástica, Todorov declara que: “[...] é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero [...]. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações fantásticas” (TODOROV, 1975, p. 52). Essas reações, no olhar do teórico búlgaro, seriam produzidas pela indefinição das expectativas criadas no leitor acerca de uma explicação racional ou irracional para os eventos que, em primeira ordem, seriam tidos como sobrenaturais. Por isso, se a configuração

da narrativa, a hesitação como cerne do fantástico, for cumprida em sua totalidade, essa literatura, então, terá atingido sua verossimilhança. Lembremos que para isso acontecer, na visão todoroviana, será necessário que o texto, desejando atingir a banalidade, o cotidiano, tenha sua estrutura interna rompida pela introdução de um objeto sobrenatural. A ausência de explicação da origem desse elemento subversivo geraria um ciclo hesitacional no leitor, chamado, aqui, de leitor implícito, que questionaria a natureza de tais fatos, sem jamais obter uma resposta. No entanto, no mesmo parágrafo da citação anterior, o teórico parece atribuir um outro sentido para o termo verossímil. Vejamos:

De fato, as soluções realistas que recebem o “Manuscrit trouvé à Saragosse” ou “Inès de Las Sierras” são perfeitamente inverossímeis; as soluções sobrenaturais teriam sido, ao contrário, verossímeis. A coincidência é por demais artificial na novela de Nodier; quanto ao “Manuscrit” seu autor não procura nem mesmo dar-lhe um fim crível: a história do tesouro, da montanha oca, do império dos Gomélez é mais difícil de se admitir que a da mulher transformada da carniça! (TODOROV, 1975, p. 52).

Com base nessas afirmações, os termos verossímil e inverossímil parecem adjetivar a possibilidade de existência de determinado evento na realidade externa do texto. O “fim crível” seria julgado como legítimo pelo leitor, com base em seu mundo de origem. O que comprova esse pensamento do teórico é a declaração, já demonstrada nesse trabalho, mas que é indispensável para estabelecermos uma ligação, que diz: “Num mundo que é *exatamente* o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 1975, p. 30, grifo nosso). Que universo é esse? A narrativa fantástica comporta a realidade coletiva de um indivíduo dentro do texto? Ademais, compreendemos que o teórico búlgaro considere a verossimilhança do fantástico em duas categorias. A primeira, já citada, como uma coerência do gênero, exercida pelo efeito de hesitação pleno do leitor, e a segunda, como derivada do aspecto realista do texto, aquele que Barthes ensaia na explanação acima, não como as parafernalias dos significantes realistas, mas como uma indicação a elementos contidos no social-humano, e que são espelhados numa obra fantástica – conceito comentado, também, em a *Poética da prosa* (1971).

Todorov, no capítulo *Introdução ao verossímil* (1971), parece anuir seu conceito de verossimilhança ao “novo verossímil” barthesiano. Vejamos:

A literatura, que simboliza a autonomia do discurso, não foi suficiente para vencer a ideia de que as palavras reflectem as coisas. O traço fundamental de

toda nossa civilização continua ser esta concepção de linguagem-sombra, com formas talvez modificáveis, mas que não deixam de ser as consequências directos dos objectos que reflectem. (TODOROV, 1971, p. 96).

Voltado, também, para o discurso, o teórico crê o verossímil como reflexo direto da realidade vigente no mundo exterior ao texto. A descrição de elementos que compõem situações específicas estaria nessa categoria do real, que não nega a herança aristotélica da mimese, uma vez que a construção da realidade se basearia nas ações sociais. No entanto, o legado de Aristóteles teve seu termo aplicado a um conceito mais específico e tradutor da modernidade: “O termo ‘verossímil’ é utilizado aqui no sentido mais ingênuo de ‘conforme a realidade’. (TODOROV, 1971, p. 97).

E é justamente essa transcrição da realidade, tentativa daquilo que Barthes chama de “pormenores inúteis” (1984, p. 132), que Todorov critica, quando comenta a obra de Flaubert:

[...] o fim estético da descrição flaubertiana é inteiramente infiltrado por imperativos “realistas”, como se a exactidão do referente, superior e indiferente a qualquer outra função, bastasse para comandar e justificar, aparentemente, a sua descrição, ou – no caso das descrições reduzidas a uma palavra – sua denotação: as exigências estéticas são aqui penetradas – pelo menos a título de álibi – por exigências referenciais [...] (BARTHES, 1984, p. 135).

Ainda que o excesso descritivo não legitime o real narrativo, temos em mente que a ausência das descrições impediria a criação de uma narrativa, já que, na visão de Genette (s/d) “a narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento.” (p. 24). Isso nos faz entender que o novo verossímil barthesiano, o qual constata o uso excessivo no contexto moderno do significante no texto, e o verossímil todoroviano, sendo sua definição “conforme a realidade”, são entidades produtoras de um certo realismo que uma narrativa, por excelência, almeja criar, uma realidade, independente do período de sua composição. Esse real não é o próprio, não coexiste na realidade, ele simplesmente é uma impressão, ilustra uma situação, um objeto, refere-se, simula, almeja a, aspira a, comporta-se como, é uma fotocópia, mascara, imita, aparenta, enfim, é, nas palavras de Barthes, um efeito, e nas nossas, um avatar realista.

Uma pergunta nos cabe. Se a realidade é uma ilusão, como a própria designação específica, por que algumas citações dos teóricos parecem confundir o real contextual, vivido pela sociedade, com o avatar realista? Ressaltamos que, além do célebre trecho todoroviano sobre o mundo, citado acima, o teórico italiano, Remo Ceserani, em *O fantástico*, expõe: “O

conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa”. (2006, p. 71). Já no campo da crítica não é diferente. Lembremos o argumento de Tavares, citado, também, no capítulo anterior:

Uma definição do fantástico depende, por exemplo, do fato de que a concepção do real, para muitas pessoas, está misturada à sua crença religiosa. Para um ateu, uma história em que aparecem fantasmas é uma história fantástica, porque a comunicação com as almas das pessoas mortas é impossível (e a própria existência de tais almas é posta em dúvida). (TAVARES, s/d, s/p).

Quer dizer, até que ponto a realidade contextual pode se confundir com a pretensão realista de um texto? Essas considerações parecem elencar esses dois mundos não em categorias distintas, como, de fato, são, mas no mesmo patamar. Longe de nós aludirmos à “intenção” pura do autor, ou dos teóricos e dos críticos. As reflexões que tentamos estabelecer pautam-se, preferencialmente, no campo da estrutura do fantástico. Embora a noção de realidade contextual e da realidade textual possa ser distinta para os estudiosos, não há, claramente, uma definição específica da noção do real fantástico. Se a literatura fantástica é verossímil, como explicitou Todorov, ela não anularia, então, o sobrenatural, na medida em que este teria a mesma forma do real: “A verossimilhança não se opõe [...] absolutamente ao fantástico.” (TODOROV, 1975, p. 52). Se o elemento insólito, atípico, incomum, sobrenatural for aceito pelo texto como uma possibilidade, uma coerência, o que subverterá, então, a narrativa? Os dois tipos de verossimilhança, citados por Ligia Militz da Costa, interna e externa, parecem concordar, ainda que se refiram à literatura em geral, com a proposta todoroviana. A verossimilhança interna, assim, aceita organizar o discurso coerentemente, sem desviar o pressuposto do gênero, sistematizando as partes narrativas a fim de formar uma unidade literária. No caso do fantástico, essa unidade, no prisma todoroviano, estaria na manutenção do ciclo hesitacional. O que ocorresse, no texto, além ou abaixo da hesitação, não pertenceria ao gênero fantástico, não seria, assim, verossímil, enquanto a verossimilhança externa, proposta por Costa, equivaleria ao novo verossímil barthesiano, pois o mundo externo seria o referencial do texto, patrocinado pela imitação das ações, objetos sociais, etc. Essa segunda categoria parece ser a pensada por Todorov quando ele se refere ao “nosso mundo” como encenação do fantástico. Não obstante, às várias menções desses termos do estudioso búlgaro são anfigúricos, pois como já demonstramos, o aparecimento do termo verossímil possui mais de um significado, na *Introdução à literatura fantástica*. Por vezes, o

termo inverossímil aparece como sinônimo de sobrenatural, mas, como Todorov mesmo diz, nas citações acima, o fantástico é verossímil, e não inverossímil: essa contradição gera uma incoerência.

2.2 O simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade

O efeito de real, o verossímil, o “como nosso mundo”, o que não é realista, o cotidiano, as leis explicáveis pela ciência, assim como as outras sortidas designações que almejam a relacionar o real contextual com a pretensão realista textual, não nos parece uma categoria que supera, geralmente, a configuração de uma narrativa. Ainda que alguns teóricos e críticos exijam a participação do leitor para a execução do jogo fantástico ou solicitem as crenças do receptor para a existência do gênero, entre outros fatores, temos a impressão de que a noção de real do fantástico não é derivada, exclusivamente, da concepção, de forma ampla, de realidade do leitor, mas do próprio esquema-montagem da narrativa.

Calculamos, a partir do diálogo estabelecido entre a teoria e a crítica, do século XX e XXI, que o leitor do fantástico, adotando a postura do leitor implícito iseriano, pode ser, ou não, manipulado pelo narrador por meio do caleidoscópio que as premissas textuais encenam, mas, de fato, não podemos conhecer qual sentimento é gerado nesse receptor, uma vez que a interpretação varia conforme as leituras. É essa possibilidade de manifestação do leitor, quando pensamos no aspecto lúdico do repertório textual, que faz, também, na visão dos estudiosos analisados aqui, referência ao mundo contextual no mundo textual da narrativa. E, para nós, esse mundo textual da narrativa, apresentador da encenação do real, é uma estrutura interna, simulada, categorizada, que organiza o signo de maneira que se refira ao mundo externo para, então, o transcender.

Focamos certas questões acerca da realidade literária, por entendermos que a manifestação do sobrenatural, julgado como atípico, insólito, estranho, não explicável pela ciência humana, impossível, incoerente, inexplicável no universo social do leitor, etc, parece contraditório na visão dos teóricos e críticos comentados aqui. Aludimos à contradição porque se o elemento sobrenatural, por exemplo, se mantiver, de fato, sem uma explicação científica, mas por questões culturais, for inerente ao cotidiano do receptor, a noção de irrupção no real narrativo será, de certa forma, anulada, como reitera Tavares (s/d) ao dizer que é fantástico aquilo que não faz parte do mundo do leitor. Ou seja, quando a história compuser diabos e espíritos, e o receptor for praticante, por exemplo, de ocultismo ou magia negra, o fantástico será, de certa forma, anulado, na medida em que a aparição do sobrenatural na narrativa fará,

na verdade, referência ao universo cultural do leitor. A fim de que o fantástico não seja extinto por essa ótica equivocada, inverteremos, então, nossa reflexão. Incluiremos-nos à indagação que o aparato crítico não fez, por partirmos do aspecto real que, talvez, seja a obviedade do senso comum, e é: o que é o sobrenatural na narrativa fantástica?

Essa meditação acerca do sobrenatural, assim como a do real, pertence, nesse primeiro momento, ao campo narrativo. Claro que não podemos excluir a referência, tanto porque a literatura se relaciona com o mundo, com a humanidade, mas se delimitarmos o panorama fantástico à aceitação do leitor e aos sentimentos que este tem em contato com essa literatura, o gênero será assimilado por um ou outro receptor, o que é inadequado de se pensar, pois se a criação da literatura é autônoma, as sensações do público também deveriam ser. Queremos propor, assim, outra questão fantástica. Imaginemos um mundo narrativo sem alusões, sem encenações sociais, sem imitação das ações humanas, sem a descrição de objetos banais. Não é possível a criação dessa imagem. A negação dessas referências já as remeteria a outras referências, pois o pensamento associaria, ainda que ludicamente, parte de objetos e situações contidas no contexto social. Mas por qual maneira pensamos o sobrenatural? A que se refere? Já que o aparato crítico aceita a irrupção e a impossibilidade como a segunda condição fundamental do fantástico, será que a não-existência de alguns eventos no mundo contextual e as manifestações não explicadas pela ciência, por exemplo, posicionam, na narrativa, os elementos que os julgamentos valorativos especificam como sobrenaturais?

Se invertermos o julgamento crítico, que considera como a primeira condição para a existência do fantástico o processo realístico do texto, e aceitarmos, ainda que brevemente, o sobrenatural como a condição inicial dessa literatura, e não secundária, nos depararemos com a seguinte situação. Em alguma região onde a magia negra, as entidades endeusadas, os espíritos dos mortos e os demônios, por exemplo, são culturalmente cultivados, os habitantes desse lugar não considerariam esses valores sobrenaturais, por fazerem parte de seus cotidianos, sendo suas referências. O real para eles é a própria noção que os teóricos e críticos, ao referirem-se à irrupção, designam de sobrenatural. E dessa forma, se essa população estabelecesse um contato direto com leituras, então, “fantásticas”, estas não o seriam para eles. E do caso contrário, se uma narrativa enveredasse para esse sobrenatural, como sua predominância maior, qualquer outro grupo de pessoas diminuirá ou desconsiderará a atuação da literatura fantástica, já que o texto não exploraria as referências diretas deste grupo.

Pensando que é incoerente apoiarmo-nos na seleção do credo doutrinário ou religioso do leitor, no que tange à visada de uma característica principal, para definirmos a literatura

fantástica, inclinamo-nos, preferencialmente, ao campo estrutural da narrativa para identificamos a atuação do sobrenatural e do real fantástico, ao invés de pautarmos-nos, exclusivamente, no contexto do receptor.

As descrições, excessivas ou não, de elementos banais, como casas, objetos, pessoas, sentimentos, alimentos, natureza, enfim, de situações que, na verdade, são reflexos sociais, não definem a nossa noção de sobrenatural e de real fantástico. Pensamos primeiro na proposta que a narrativa mantém. Se esta simular uma determinada situação, mimética, ou não, como pano de fundo, sendo a primeira, dos dois planos estruturais, será apresentado, aí, o primeiro nível do aspecto fantástico. Já no início do discurso literário, podemos constatar o tipo de urdidura que ele cumprirá. No caso do conto poeaniano, “O coração denunciador”, como exemplificamos no primeiro capítulo, a apresentação de um personagem que relatava sua vida, sua profissão e o homicídio, efetiva o primeiro nível do fantástico, é o real da narrativa, pois se mantém em todo o decorrer da diegese. Sob esse prisma, parece-nos irrelevante que a primeira condição do fantástico, como relata Todorov, seja a referência ao mundo social, pois o gênero poderia se manifestar inversamente se a narrativa relatasse o sobrenatural como nível primeiro da estrutura, e o real, como segundo nível. Propomos esse tipo de leitura não-familiar para o fantástico, debruçados, por exemplo, na macroestrutura da narrativa *Alice no país das maravilhas* (2000), de Carroll. Quando a personagem Alice, que é uma garota, referência direta do contexto social da sociedade europeia do século XIX, adentra o mundo das maravilhas, então inexplicável pela ciência, quem se torna o sobrenatural, na verdade, é a menina, uma vez que ela *não* faz parte da cadeia relacional que o texto fabricou até ali, e que é mantida até o desfecho. Essa obra insiste na nossa indagação: por meio de quais elementos o sobrenatural é, então, constituído na literatura fantástica? Esse trecho de Carroll parece esboçar essa nossa conjectura:

[...] De repente, surgiu correndo do meio do bosque um mordomo de libré (ela achou que era um mordomo por causa da libré; pois, a julgar apenas pela sua cara, ela diria que era um peixe), o qual bateu ruidosamente à porta com os nós dos dedos. Abriu-a um outro mordomo de libré, com uma cara redonda e grandes olhos de sapo. Ambos os criados, observou Alice, usavam perucas empoadas e encaracoladas. Alice ficou muito curiosa por saber o que era tudo aquilo e saiu um pouquinho do bosque para escutar. (CARROLL, 2000, p. 73).

Traçando, sumariamente, os primeiros passos dessa proposta de visão do fantástico, esse recorte de Alice demonstra que a narrativa é constituída a partir de elementos que se relacionam, compondo um todo na obra, pois de um lado, o texto sustenta determinados

personagens e elementos predominantes na diegese: o chapeleiro maluco, o coelho de paletó, a lagarta conselheira, a rainha de copas, o peixe-lacaio, etc. E de outro, mantém a personagem destoante que rompe essa estruturação já articulada, a menina “humana”.

O fato é que a ordem desses dois níveis organizadores da narrativa não nos parece, neste momento, relevante, porquanto a disposição da apresentação das instâncias, o sobrenatural e o real, não interfere na articulação e na efetuação da literatura fantástica. O que demanda, nesse viés, é a realização desses aspectos, o real e o sobrenatural, pois são o equilíbrio, o eixo, o cerne dessa literatura, e nos faz acreditar ser sua própria definição. A fim de eliminarmos os impasses causados pelos usos aleatórios das sinonímias: sólito/insólito, verossímil/inverossímil, racional/irracional, real/sobrenatural, etc., como muito vimos ocorrer entre os teóricos e os críticos, e de acrescentarmos uma terminologia ao conceito de inversão das instâncias estruturais do fantástico, a que detemos o exemplo da obra de Carroll, propomos a definição de dois termos que acentuarão essa visada diferente do gênero, e são: simulacro de realidade e simulacro de sobre-realidade. Assim, pensamos o primeiro como a primeira instância da narrativa, que relaciona certos tipos de elementos de um mesmo conjunto, apresentados no introito e fixados até o desfecho da diegese.

Se a narrativa caracterizar personagens, situações e objetos miméticos em toda sua tessitura, ou nas palavras de Umberto Eco, no bosque da ficção (1999, p. 12), a especificação para esse conjunto será “simulacro de realidade”. Mas se do contrário, o texto for fiel a elementos que fogem à referência do real, tecendo-os por toda diegese, como Alice parece comportar, a especificação poderá ser a mesma, já que pensamos num real da narrativa, e não do contexto. O segundo, fundamentado pelo mesmo raciocínio, será acionado quando os elementos destoantes do pano de fundo textual, ou seja, do simulacro de realidade, forem inseridos na trama. Para tanto, não farão parte desse conceito somente os objetos que escapam de uma explicação racional para sua existência, como é, comumente, definido o sobrenatural, mas o que valerá será a instauração de um ou mais elementos que sejam dissidentes, como já mencionamos, do pano de fundo textual, sejam eles miméticos ou não, a exemplo da “garota” Alice. Assim, o “simulacro de sobre-realidade” será o “sobrenatural”, não do real contextual, como requer a crítica, mas daquilo que transcende a própria narrativa, que, *a priori*, não se relaciona com os objetos do conjunto maior que o texto pretendeu na composição.

Pensando na narrativa hoffmanniana, “O homem de areia”, comentada no capítulo anterior, o simulacro de realidade se definiria nas primeiras descrições do personagem Natanael, de sua família, amigos, namorada, ambiente em que mora, seus medos e seus desejos. Essas descrições são mantidas em toda narrativa, compondo seu pano de fundo, sua

primeira instância. Se o conto mantivesse uma contraproposta como pano de fundo até o desfecho, a manifestação predominante do personagem homem da areia, aparição do até então sobrenatural e todos seus hábitos, logicamente sobrenaturais, em vez das descrições familiares, como o ambiente cotidiano, o fantástico se realizaria da mesma forma. E se o jovem Natanael surgisse com seus medos e traumas tão realistas, desestruturando a primeira instância mantida pela narrativa, haveria, então a introdução do simulacro de sobre-realidade, pois a estrutura seria rompida pela inserção do elemento que a ela seria sobre-real, porquanto este seria anteposto à primeira instância, até então, cumprida pelo conto, sendo fantástico da mesma forma. Pensamos assim, por constatarmos que esse gênero sustenta seus dois aspectos centrais, o real e o sobrenatural, ou aqui, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, numa mesma estrutura, independente de sua disposição.

Os termos simulacro de realidade e simulacro de sobre-realidade não seriam analisados como referentes diretos do mundo contextual, pois são organizadores do aspecto central do fantástico, definindo esta literatura. Em um primeiro momento, essas duas instâncias romperiam uma a outra quando a introdução do simulacro de sobre-realidade, por exemplo, eclodisse com a encenação do simulacro de realidade. Contudo, essa quebra não minimiza, no texto, a presença de uma das duas categorias, mas faz com que estas coexistam e dialoguem entre si. A aparente exclusão, ou negação, do simulacro de realidade e/ou do simulacro de sobre-realidade não faz mais que os nivelar no mesmo patamar, na mesma esfera. Isso nos faz entender que esses dois aspectos tradutores da literatura fantástica, seu cerne, são uma dicotomia, na medida em que, de forma geral, no grau da expressão, são dois princípios antagônicos e unívocos, discrepantes e complementares simultaneamente. Assim, a tessitura dessa esfera que comporta os dois princípios antagônicos e suplementares do fantástico, ao mesmo tempo, é gerada sob a ironia, pois suporta duas instâncias antifrásticas no mesmo ângulo, e que intitularemos, por isso, de “dicotomia irônica”, seu próprio oxímoro.

2.3 Da ironia

O simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, numa mesma estrutura, como vimos, concebem uma dicotomia irônica. Pensamos, aqui, na ironia, como dois princípios antitéticos elaborados como se fossem um só. Essa forma de ironia assumiu essa acepção no final do século XVIII, introito do século XIX, num contexto moderno do pensamento ocidental, porquanto a ironia clássica, ensaiada já em Aristóteles, tinha função dissimuladora e autodepreciativa, que denotava um modo de comportamento da sociedade

(MUECKE, 1995, p. 31). Seleccionamos o termo ironia, longe de estabelecermos um acordo diacrônico, já que não concorre a nossa proposta, mas para demonstrarmos como o gênero fantástico compõe seu eixo e o mantém na narrativa.

A postura da ironia, enquanto figura de retórica, é assunto de especulação entre os críticos. Há um desdobramento acerca das múltiplas funções que esse conceito pode assumir. O ensaio *Ironia e o irônico*, primeira publicação em 1970, de Muecke, retrata o apanhado categórico desse crítico acerca dos tipos e funções da ironia. O estudioso cinde o processo irônico em a ironia como ênfase teórica, modéstia escarnecedora ou ironia autodepreciativa, zombaria irônica, ironia por analogia, ironia não-verbal, ingenuidade irônica, ironia dramática, ou o espetáculo de cegueira, ironia inconsciente, ironia autotraidora, ironia de eventos, ironia cósmica, incongruência irônica, ironia dupla, ironia ardil 22 e ironia romântica. Apesar da variedade das nomenclaturas, Muecke alega, de forma geral, que toda literatura, ou toda arte, é irônica, pois uma produção artística nivelaria o ironista, representado pelo narrador, e o leitor num mesmo patamar. Essa mutualidade seria conferida pela ironia instrumental, termo instaurado para a articulação do jogo ficcional. O personagem que estivesse envolvido por alguma situação irônica se comportaria ingenuamente, e produziria uma narrativa na qual o contexto da história estimularia o leitor a rejeitar o significado real da diegese para compreendê-la transliteralmente. Para isso, o texto deverá manter, como princípios básicos, um ironista (aquele que pratica a ironia) e a pretensão irônica (situação em que a ironia é desenvolvida).

O crítico argumenta que na ironia observável, por outro lado, podemos localizar a *alazonia* e o *alazon*. A primeira é apresentada como um tipo de inconsciência confiante, manifestada em algumas atitudes de um personagem, e que é encontrada e/ou imputada ao *alazon*, a própria vítima da ironia, o personagem em si. Esse processo seria variado a situações diferentes, pois o *alazon* poderia estar extremamente confiante em suas ações, sem perceber que está equivocado. Ou em contrapartida, ignorar os efeitos nos quais está implicado, observando os eventos decorridos ao seu redor, prejudiciais a algum outro personagem, sem notar que estes também lhe são prejudiciais:

No que denominei Ironia Observável [...], a ironia do ladrão roubado - não há nenhum ironista e, por conseguinte, nenhuma pretensão irônica. Contudo, parece que o nome ironia ficou ligado a situações do tipo do ladrão roubado, através de uma crença num agente sobrenatural ou num Destino, Vida ou Fortuna personificado e hostil. (MUECKE, 1995, p. 55).

A inconsciência de sua linguagem ou da postura situacional, inserida em um contexto específico, se tornaria a incongruência do objeto literário, pois essa ausência de conhecimento dominante se sucederia, frequentemente, na estrutura textual, e corroboraria com outros feitos e ações cometidas ou sofridas por personagens diversos do enredo.

Linda Hutcheon, no entanto, em *Teoria e política da ironia* (2000), vê na ironia não só um processo contraditório:

Como uma resposta à extensão literatura – em vários campos, de lingüística a psicologia, de retórica a crítica literária – que vê a ironia como uma inversão semântica direta (antífrase – ou dizer uma coisa e querer dizer o oposto) e logo como um *instrumento* retórico estático para ser usado, [...] a ironia é, em vez disso, um *processo comunicativo*. (HUTCHEON, 2000, p. 90, grifo da autora).

Sob esse prisma da comunicação, as principais características semânticas do advento irônico são os aspectos relacional, inclusivo e diferencial. Para a estudiosa, o primeiro opera a diferença entre os significados e entre as pessoas, considerando que a significação irônica ocorre como consequência do encontro performativo de diferentes criadores, mas também de diferentes significados, e tem o propósito de uma nova criação: “aquele grego *eiron*, de quem a ironia ganhou o nome, era um dissimulador, e aquela noção de fingimento figura freqüentemente nas teorias “performativas” da ironia.” (HUTCHEON, 2000, p. 91). O inclusivo permitiria repensar a noção padrão da ironia como simples antífrase que “[...] se pode entender por uma substituição direta de significado [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 91). E o último, diferencial, se concatenaria com a “metáfora” e “alegoria”. Estas duas últimas dependem da ideia do significado irônico como a junção do aspecto relacional “[...] como resultado de juntar [...] o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro”. (HUTCHEON, 2000, p. 91).

Esse contraste entre uma realidade e uma aparência, em sentido *lato*, que Hutcheon parece refutar ao assumir a ironia em outras espécies, relacionadas com o processo comunicativo, é a especificação mais aguda da ironia para Lélia Parreira Duarte:

[...] apresentado mais comumente como figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Por isso a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas, em que há pelo menos dois graus de evidência um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* – , em que o objetivo é manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de esclarecimento de um sentido claro e definitivo. (DUARTE, 2006, p. 18, grifo da autora).

A estudiosa atribui a ironia, também, à plena afirmação de um indivíduo reconhecedor da natureza intersubjetiva de sua individualidade. Serve à literatura para estimular o leitor a adotar uma postura ativa, o que permite a participação do destinatário, do leitor. Este, compreendendo as múltiplas significações da linguagem, se destituiria de conceitos prévios para interpretá-la, e aceitaria o texto como hipótese de conteúdos estratégicos. A estrutura comunicativa do irônico se relacionaria, então, com a sagacidade, pois é superior intelectualmente, e aproxima-se mais da mente humana que dos sentidos, é consciente e reflexiva.

Ainda que essas três visões acerca da ironia não tracem um plano diacrônico das várias interpretações do conceito irônico, elas posicionam o termo discutido numa mesma fundamentação: a ideia de um contraste próprio, que pode ser concatenado com situações díspares. Percebemos, nessa esteira, que o ponto de partida dessas sucintas considerações é o aspecto mais formal da acepção irônica, o que parece, aqui, estável: um signo antifrásico. Essa forma assume, no eixo do fantástico, sua especificação maior. As duas instâncias que tecem o ponto base do gênero, mantendo o equilíbrio, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, divergentes, em uma primeira leitura, constituem, na verdade, aquela dicotomia já citada: a compensação de dois significantes no mesmo significado, um desdobramento único, dois extremos gigantes da mesma medida, duas cargas distintas cuja tessitura complementa uma única potência. Assim, após esse levantamento, propomos analisar, sob essa ótica, quatro contos do escritor brasileiro contemporâneo Murilo Rubião, uma vez que, segundo algumas posturas críticas, grande parte de seus contos está fixado no gênero fantástico, e contribui para o campo dessa forma tão polêmica da literatura.

3 O RUBIÃO FANTÁSTICO

O estilo, aparentemente complexo, que se instaurava no Brasil do século XX, comportava, em seus contos, uma espécie de associação do componente sobrenatural em um plano aspirante ao reflexo do contexto social, real. É assim que o mineiro Murilo Rubião parece encontrar filiação no modo peculiarmente machadiano das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e nas obras de Kafka, como em sua famosa *Metamorfose* (1915). Nasce, assim, em 1947, o primeiro livro de Rubião, *O ex-mágico*, um dos seus trabalhos mais conhecidos, que reúne quinze contos do autor. As publicações posteriores, “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 homem de boné cinzento e outras histórias”, 1990, são constituídas a partir de uma desestruturação da lógica racional do leitor. Esse fato é provocado quando ocorre, na narrativa, a inserção de um universo paralelo à configuração inicial da história, que cria uma espécie de diálogo entre dois ambientes.

Destituindo-se das narrativas do século anterior a estreia desse estilo, as quais Todorov designa de fantástico, a obra rubiana, de forma geral, não focaliza o ciclo hesitacional em seus contos. Parece que há uma diminuição desse recurso tradicional em seus textos, a fim de que algumas propriedades não centralizadas da narrativa fantástica sejam exploradas. Essas produções foram compostas, pelo escritor, sob uma espécie de ciclo perfeccionista que o induzia a escrever e a reescrever o mesmo conto repetidamente. Esse dado biográfico foi comprovado por meio de um cotejo dos textos de Rubião, em suas reedições. Essa condição do escritor mineiro fez com que, ao longo de sua carreira, ele publicasse aproximadamente trinta e três contos, um número relativamente reduzido, e especificamente, a fantástica.

Além de o escritor estruturar suas narrativas com base no aspecto real e no sobrenatural, caro ao fantástico, seus personagens contemporâneos não limitam o gênero ao domínio da composição, mas a aparição do morto falante, da mulher que queria a lua, dos dragões na sociedade, do homem mágico, etc., elevam a narrativa a temas similares ao cotidiano humano, como o posicionamento do indivíduo na sociedade. As marcas do insólito, em Murilo Rubião, não aparecem na história como forma alegórica de sentido, mas talvez como uma maneira de reafirmar aquilo que um indivíduo almeja compreender: sua própria existência.

3.1 “Teleco, o coelhinho”

Esse conto relata, brutalmente, a convivência de um homem solitário com um coelho falante que se metamorfoseia em outros animais. A instauração de dois mundos distintos, como únicos, é a noção basilar dessa narrativa rubiana. Já no introito, a diegese está configurada com elementos que criam a primeira instância do plano fantástico: “Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.” (RUBIÃO, 1998, p. 144). Aqui, o lirismo, no plano discursivo, do narrador homodiegético, integrado à natureza, também discursiva⁸, delata o primeiro universo do texto. Os sintagmas e os signos: “[...] me apiedei e convidei-o a residir comigo” (p. 144), “A casa era grande e morava sozinho [...]” (p. 144), “cigarro” (p. 144), “Não simpatizava com alguns vizinhos” (RUBIÃO, 1998, p. 145), “estava recebendo uma das costumeiras visitas do delegado” (p. 145), “se encontrava vazia a casa” (p. 145), “correndo pelas minhas costas” (RUBIÃO, 1998, p. 146), “debaixo das minhas pernas” (p. 146), “Eu regressava da casa da minha cunhada Emi” (p. 146), “ao abrir a porta da entrada” (p. 146), “uma jovem mulher” (p. 146), “Durante a noite” (p. 146), “tapete do assoalho” (p. 146), “acariciava minhas pernas” (p. 146), “procurava emprego” (p. 146), “cuspi do chão” (p. 146), “utilizava-se do meu aparelho de barbear”, “da minha escova de dentes” (p. 146) “refeições” (RUBIÃO, 1998, p. 148), “comida” (p. 148), “mãos” (p. 148), “voltando do trabalho” (p. 148), “espelho da sala” (RUBIÃO, 1998, p. 150), “no chão” (p. 150), “noite” (RUBIÃO, 1998, p. 151), “colando exemplares raros” (p. 151), “janela” (p. 151), “circo” (p. 151), “uniforme” (p. 151), “dias” (p. 151), “alimento” (RUBIÃO, 1998, p. 152), “mãos” (p. 152), “vigília” (p. 152), “noite” (p. 152) e “adormeci” (p. 152) configuram a primeira instância do fantástico, produzindo um universo próprio, com suas devidas leis que, nesse caso, por serem miméticas, se assemelham à realidade contextual.

O aspecto verossímil, primeira condição imposta pelos teóricos do fantástico para a existência do gênero, não é o constituinte responsável pela concepção do simulacro de realidade, uma vez que este, na nossa proposta, é o pano de fundo do gênero, a primeira instância do texto, e não, necessariamente, o espelho de uma realidade social. Como argumentamos no tópico anterior, se a disposição dos elementos que formam um só ângulo, um só universo, fosse inversa, a denominação simulacro de realidade seria mantida, pois não é

⁸ Referimo-nos ao lirismo e à natureza, redundantemente, como discursivos, a fim de isolarmos esses elementos, que também podem ser encontrados no plano contextual, para os posicionarmos como descrições de um mesmo segmento narrativo.

o verossímil que parece criar o mundo real do fantástico, mas a organização dos objetos descritos, das características, dos componentes formadores dessa primeira instância, e que neste conto espelha-se na sociedade humana. A organização dos signos e dos sintagmas, que elencamos, cria um todo universal, um polo, pois esses traços discursivos se relacionam, não se estranham, formam o conjunto da mesma lei, da mesma associação, da mesma urdidura.

O narrador homodiegético é um personagem caracterizado como humano. O cigarro é o objeto consumido por ele. O mar e a natureza são necessariamente vitais para esse “personagem-homem”, assim como o alimento e a refeição. A casa, o chão, a janela e a porta são componentes habitacionais do personagem-homem, e todas essas descrições concebem um todo, uma perspectiva, uma impressão de realidade proposta, de autenticidade dos elementos que recebem todo o enredo, criadores “daquilo” que é verdadeiro, o seu próprio real, seu simulacro de realidade.

A outra perspectiva que configura “Teleco, o coelhinho”, a segunda instância, assim como o simulacro de realidade, se manifesta sob uma confecção própria, distinta, que não se orienta pela primeira instância, antes, foge desta. Observemos que o trecho:

Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:
 – Você não dá é porque não tem, não é, moço?
 O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. (RUBIÃO, 1998, p. 144).

suporta a primeira introdução do aspecto divergente do pano de fundo do texto, da narrativa primeira, um coelho falante. Nesses outros momentos:

Chamava-se Teleco. Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo [...]. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 1998, p. 144).

e:

[...] dissimulando em algum pequeno animal. Ou mesmo no meu corpo sob a forma de pulga, fugindo-me dos dedos, correndo pelas minhas costas. Quando começava a me impacientar e pedia-lhe que parasse com a brincadeira, não raro levava tremendo susto. Debaixo das minhas pernas crescera um bode que, em disparada, me transportava até o quintal. (RUBIÃO, 1998, p. 146).

é clara a manutenção desse aspecto, até então, dissidente da diegese. O personagem animalesco, protagonista, sem ter sua voz em evidência, além de se comunicar com o narrador homodiegético, adquire formas inusitadas por meio de metamorfoses. O relato das transformações: “Ante a minha incredulidade, transformou-se numa perereca. Saltou por cima dos móveis, pulou no meu colo. Lancei-a longe, cheio de asco. Retomando a forma de canguru, inquiriu-me [...]” (RUBIÃO, 1998, p. 147), e:

Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. (RUBIÃO, 1998, p. 152).

delineiam o processo de mutação do personagem. Característica, também, que não se adequa à organização dos elementos dispostos na primeira instância. Da mesma forma, o enunciado: “Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava” (p. 152) infere o simulacro de realidade, porquanto a introdução de um coelho falante escapa da relação dos elementos predispostos na primeira instância. Nesse ângulo, o animal que muda de corpo funda outra expectativa do texto, sua própria transcendência, seu simulacro de sobre-realidade. Este último aparece na narrativa, não somente pelo plano da expressão, como enfocamos no segundo capítulo, mas também pela parte temática do gênero. Dizemos isso quando pensamos na correlação, total, que o simulacro de realidade estabelece com o outro simulacro, o que nos aproxima do posicionamento de Antônio Candido, quando ele diz que a literatura exerce um *duo* imprescindível de forma e contexto, inseparável e único. (1967, p. 4). Assim, o simulacro de realidade, identificado, aqui, como um dos componentes da forma fantástica e pelo seu caráter insólito, além de romper a estrutura primária da narrativa, então o outro simulacro, estabelece uma correlação com a outra instância, a realidade, dialogando reciprocamente com seu outro lado. Desse modo, os dois aspectos, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, além de inferirem um ao outro, são mantidos no mesmo panorama, e estabelecem um colóquio na diegese, identificam-se na mesma existência. Mais do que isso. Coexistem na mesma estrutura, excedendo-a e regredindo-a, simultaneamente. São a expressão maior da dicotomia fantástica, numa tessitura irônica que fundamenta o gênero, pois mesmo se contrastando, são partes do mesmo signo, da mesma expressão.

A apresentação dos elementos mimeticamente sociais da primeira instância, seu simulacro de realidade, pode ser compreendida, como conceitua a visão moderna barthesiana, como verossímil, na medida em que o título do conto é redigido pelo sufixo “inho”, já que a

sufixação do substantivo “coelho” pode ter a função de revelar afetividade. Este, então, exibe uma personalidade dócil, pueril e inocente, caracterizando-se em uma criança. Essa condição é confirmada quando o narrador homodiegético ordena: “Vá embora, *moleque*, senão chamo a polícia” (RUBIÃO, 1998, p. 143, grifo nosso). Tal posição, quando agregada ao pedido do coelho “– Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?” (p. 143) rubrica as primeiras manifestações da ironia.

Gostaríamos de salientar, em uma breve digressão, que o gênero fantástico, sendo um eixo irônico que comporta duas instâncias aparentemente discrepantes e coexistentes, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, não descarta a manifestação das outras espécies de ironias elencadas pelos estudiosos que selecionamos no capítulo anterior, Muecke, Linda Hutcheon e Lélia Parreira Duarte. Demonstraremos que, além do substrato irônico que sustenta o gênero, outras tipologias da ironia se concatenam, de alguma forma, com a literatura em questão.

Quando Teleco aceita o convite do narrador, cujo nome não sabemos, para residirem juntos, são implantados, no discurso, traços ingênuos de comportamento que valorizam o aspecto pueril do animal. Essa conduta infantil é exibida por meio, também, de suas metamorfoses: “Assustava-os mais para nos divertir que por maldade” (RUBIÃO, 1998, p. 145), “Apenas uma vez tive medo de que as travessuras do meu irrequieto companheiro nos valessem sérias complicações” (p. 145) e “No mais, era o amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas” (p. 145). Essas transformações são vistas, pelo narrador, como forma de diversão e de descontração, que seriam tentativas de aproximação do animal com a natureza humana.

As mudanças do comportamento do coelho sucedem-se ironicamente. A inconsciência do personagem acerca de sua necessidade de metamorfosear-se é refletida em suas ações, pois ainda que sua aparência física seja multiforme, de acordo com a autonomia da seleção animalesca, sua personalidade é similar a de um ser humano, de uma criança. Essa tentativa de ser sempre o outro é puramente externa e superficial, o que reitera, ainda mais, seu caráter pueril: “Debaixo das minhas pernas crescera um bode que, em disparada, me transportava até o quintal. Eu me enraivecia, prometia-lhe uma boa surra. Simulando arrependimento, Teleco dirigia-me palavras afetuosas e logo fazíamos as pazes.” (RUBIÃO, 1998, p. 146).

No desenrolar da diegese, o amigo de Teleco, então o narrador homodiegético, após visitar sua cunhada Emi, é surpreendido: “De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas,

seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário. (p. 146). A partir daqui, o animal passa a reconhecer-se como um ser humano chamado Barbosa. A antítese, então, constituída pelos substantivos próprios “Teleco” e “Barbosa” revela o esforço, do coelho, em compreender quem realmente é, na medida em que a designação “Teleco” pode ser atribuída a animais domésticos, enquanto Barbosa traduziria um indivíduo forte, valente, o que não condiz com a caracterização do personagem. A negação da autêntica identidade do animal: “de hoje em diante serei apenas homem” (RUBIÃO, 1998, p. 147), em favor da captação de uma postura externa humana, contrasta dois aspectos aparentemente dissidentes, e configura as primeiras encenações da ironia.

O coelho, convicto de que era homem, convida uma mulher, chamada Tereza, para residir com ele e com seu amigo: “É Tereza. Veio morar conosco. Não é linda?” (RUBIÃO, p. 147). O narrador, não obstante, é tomado pelo asco provocado pela atitude incongruente do protagonista, porquanto este é um animal, e não ser humano, como pensa. Reparem que a repulsa do narrador:

Também sua figura tosca me repugnava. A pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada. Não media esforços para me agradar, contando-me anedotas sem graça, exagerando nos elogios à minha pessoa. Por outro lado, custava tolerar suas mentiras e, às refeições, a sua maneira ruidosa de comer, enchendo a boca de comida com auxílio das mãos. (RUBIÃO, 1998, p. 148).

não é motivada pela convivência do simulacro de sobre-realidade, um coelho mutante, no simulacro de realidade, o próprio narrador e o contexto que o situa, mas pelo comportamento subversivo do personagem “destoante” que aspira a ser homem. Daí acreditarmos que há a instauração de um diálogo entre esses dois aspectos que configuram o fantástico, uma vez que aquela ruptura do plano real, pela introdução de um elemento sobrenatural, tão referida pela crítica, não divide o texto em dois mundos, como, a princípio, o gênero parece sustentar, mas nivelando essas duas noções numa mesma estrutura, elas coexistem: exercício que o fantástico, no período contemporâneo, parece manter.

A tolerância do narrador homodieético é limítrofe a essa cena:

Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecido da eletrola, ligada com todo volume. Logo ao abrir a porta, senti o sangue afluír-me à cabeça: Tereza e Barbosa, os rostos colados, dançavam um samba indecente. Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:
– É ou não é um animal?

- Não, sou um homem! – E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.
- À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:
- Não sou um homem, querida? Fala com ele:
- Sim, amor, você é um homem. (RUBIÃO, 1998, p. 150).

Têm-se, aqui, duas situações. A primeira, a convicção do coelho acerca de sua metamorfose em homem. A outra, a instabilidade emocional do amigo do protagonista, em relação ao comportamento “audacioso”, segundo sua visão, do animal. O narrador parece ser tomado pelo sentimento de ciúmes em relação à Tereza “[...] meu amor por Tereza oscilava por entre pensamentos sombrios, e tinha pouca esperança de ser correspondido” (RUBIÃO, 1998, p. 149), o que explicaria a raiva depositada no coelho. Neste momento, nessa estrutura textual, o leitor implícito, prepara as lacunas, os espaços “vazios” da interpretação, para serem preenchidas pelo receptor.

O fato é que a posição do narrador como homodiegético, a primeira pessoa não protagonista, pode interferir na expectativa do receptor, por envolver-se, de alguma forma, com este. Já que a posição intimista do “eu” relatante pode tender a não descrever os fenômenos como realmente os observa, mas, inclinado a sua opinião, não afasta a possibilidade de deturpar o relato; ou seja, o coelho poderia ser um homem, e o narrador negar essa metamorfose. Por outro lado, o *showing*: “– Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria!” (RUBIÃO, 1998, p. 150), recorte da fala de Tereza, pode frustrar essa conjectura do leitor, na medida em que a mulher insinua aceitar Teleco não porque se familiariza com ele, mas por se interessar pela fama, conseqüentemente, com o lucro, que sua competência metamorfósica renderia a ela.

A primeira expectativa do leitor, concernente à inautenticidade da transformação do coelho em canguru, já que o narrador está envolvido, afetivamente, com a mulher, é reiterada na própria configuração externa da narrativa, porquanto o relato é dividido em blocos, quase em sumários, e mantém três pontos finais que distanciam um do outro. Esses espaços, legítimas elipses temporais, são integrantes, também, do repertório textual, que organiza as premissas tendenciosas na interpretação do receptor.

O que nos chama atenção neste conto é a inconsciência de Teleco acerca do próprio comportamento. Já que em todo percurso narrativo o coelho exprime a personalidade de uma criança: “A mim também pregava-me peças. Se encontrava vazia a casa, já sabia que ele andava escondido em algum canto, dissimulado em algum pequeno animal [...]” (RUBIÃO, 1998, p. 145), expressando sentimentos inerentes ao ser humano: “desejo de agradar o próximo [...]” (RUBIÃO, 1998, p. 145) e “Desceram-lhe as lágrimas pelo rosto [...]”

(RUBIÃO, 1998, p. 148). No entanto, sua aparência física animalesca o impede de aceitar sua “humanidade”, já que se difere, externamente, dos demais indivíduos da primeira instância: outro traço irônico.

O narrador homodiegético, enraivecido, expulsa de sua residência a mulher e o coelho: “Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os (RUBIÃO, 1998, p. 150). A partir daqui, uma elipse, em um sumário, torna as atitudes do animal desconhecidas: “Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes.” (p. 150). A personalidade pueril do coelho, característica humana, é iterada, também, quando:

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo.

– Sou Teleco, *seu amigo* – afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia.

– E ela? – perguntei com simulada displicência.

– Tereza... – sem que concluísse a frase, adquiriu as formas de um pavão.

– Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... – prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel. (RUBIÃO, 1998, p. 151. Grifo nosso).

Como desprovido de malícia, condição infantil, Teleco retorna à casa de seu amigo, desconsiderando que foi expulso e humilhado por este. Porém, não se apresenta mais como Barbosa, antes abandona este substantivo para retornar ao seu nome original. Esse binômio, Teleco/Barbosa, não é, para o coelho, um simples plano de expressão, mas uma ideologia que circunda esses substantivos. Essa alteridade, o reposicionamento de sua identidade original, é ironicamente realizada pelo personagem, pois mesmo aqui ele parece não compreender que a troca de nomes não altera a integridade do seu caráter. Este permanece análogo ao de um ser humano, entretanto, despercebido pelo animal.

O *showing* seguinte sugere que Teleco não teve bom êxito em seu relacionamento com Tereza:

O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... – as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais.

Por um momento, ficou a tossir. Uma tosse nervosa. Fraca, a princípio, ela avultava com as mutações dele em bichos maiores, enquanto eu lhe suplicava que se aquietasse. Contudo ele não conseguia controlar-se. (RUBIÃO, 1998, p. 151).

Essas elipses compostas pelas reticências tendem a insinuar, por meio das lacunas que elas compõem, ao leitor, a relação maliciosa que Tereza sustenta com o coelho. Tendência, porém, que este personagem, ingênuo, não percebe, preferindo abandonar a companhia do narrador a desvincular-se da mulher. Outro sumário faz prever o desfecho: “alguns dias decorridos, perdurava o mesmo caos” (RUBIÃO, 1998, p. 151). A omissão do amigo do protagonista, ao recusar expor, ao leitor, os eventos que penalizaram o coelho, é acentuada, porquanto não há descrição do fato desencadeador da doença de Teleco, que nos parece, nesse contexto, psicossomática, se adotarmos a hipótese da mulher ter abusado das competências metamórficas do animal, frustrando as expectativas deste. Sobre a manifestação da enfermidade:

Pelos cantos a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. Gaguejava muito e não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo a diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento. Dos seus olhos, então escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo.

Ante minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.

Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava. (RUBIÃO, 1998, p. 152).

As lacunas textuais, exprimidas pelas reticências e pela negligência informativa do narrador homodiegético, tendem a reiterar que o amigo do animal, quando objetou a metamorfose do coelho em ser humano, mencionou, na verdade, o evento como ele era, sem confundir descrição com seus sentimentos amorosos pela personagem Tereza. As múltiplas transformações indomáveis de Teleco se relacionam com as características comportamentais, infantis e despercebidas, do animal. A ingenuidade desse personagem, ante a situação desconhecida por nós, mas decisiva para ele, pode ter sido maculada, ocasionando a sua debilidade física.

O desfecho do conto comporta o seguinte enunciado: “No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta.” (RUBIÃO, 1998, p. 152). Aqui, a narrativa cumpre a ironia observável, selecionada pelo estudioso Muecke, em sua totalidade. Porquanto o percurso condolente do personagem protagonista, finalizado com a morte, (re)toma o estado

inicial do animal: a condição/comportamento pueril, que seria exercido, exclusivamente, pela natureza humana. Essa (re)tomada, expressão do tempo cíclico, configura a ironia observável, na medida em que Teleco, dotado de aparência animalesca, almejava, irrevogavelmente ser humano, enquanto o seu comportamento, caráter e personalidade, personificavam esse simulacro de sobre-realidade. Se medirmos o nível de humanização dos personagens, o coelho superará a mulher Tereza, pois, ainda que humana, ela inclinou-se para a ferocidade quando, sem se apiedar, usou, provavelmente, as habilidades metamórficas do coelho para fins lucrativos, dissimulando amá-lo.

A personalidade humana, própria de Teleco, lhe era imperceptível, uma vez que o físico animalesco traía suas expectativas, tornando-o dissonante do engodo social, criação do simulacro de realidade. A afirmação da morte de uma “criança”, denotação da personalidade do animal, concatenada com o tempo cíclico da narrativa, que é retomado pelo título “coelhinho”, enfatiza a inconsciência desse personagem em relação ao caráter humano, pois a expressão total de sua própria linguagem (personalidade) já era, incongruente, a definição de homem que ele tanto almejava, mas que não existia no contexto de sua segunda instância, como concebe a ironia observável.

Além dessa vertente, o conto rubiano promove uma espécie de metalinguagem da criação fantástica. Conjeturamos isso, por acreditarmos que a dicotomia irônica do fantástico, simulacro de realidade/simulacro de sobre-realidade, é mantida sob os dois aspectos incongruentes que, compondo o mesmo signo, exercem a função de equilibristas do gênero. Prova disso, é a posição do coelho falante e metamórfico, expressão do simulacro de sobre-realidade, no pano de fundo da narrativa, o outro ângulo, o simulacro de realidade.

O personagem protagonista, dissidente da primeira instância narrativa, por isso complexado, empenha-se em aderir-se à configuração desta instância, e tenta agradar aos indivíduos que circundam este mundo, aproximando-se de crianças, vizinhos, enfim, de “pessoas”. Sem notar, no entanto, que sua caracterização interna ultrapassa seu aspecto físico, remetendo-o, assim, ao simulacro de realidade, ao pano de fundo textual. Do mesmo modo, o narrador homodiegético, constituído como homem, convida o coelho, incongruente com a primeira instância, para residirem juntos. Tal fato revela a existência solitária desse narrador, atípica no plano social da diegese, fazendo-o requerer a presença do coelho, simulacro de sobre-realidade, em seu universo, simulacro de realidade. A ausência de família/companhia do amigo do animal é resultado, provavelmente, de seu comportamento animalesco e egoísta, principalmente quando o narrador anseia o que o personagem metamórfico conquistou, e que ele nunca atingiu: ser aceito pela primeira instância (quando o coelho é convidado a residir

com o narrador e quando ele se relaciona com Tereza). Tal fato faria esse narrador homodiegético, impiedosamente, expulsar Teleco de sua residência, mesmo sabendo que esse personagem não possuía habitação própria. Dessa forma, os dois níveis que compõem esse conto, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, se nivelam e coexistem ironicamente, o que parece ser articulado pela metáfora do relacionamento do coelho Teleco com o narrador homodiegético, seu amigo: uma metalinguagem da configuração fantástica da narrativa.

3.2 “O ex-mágico da taberna minhota”

O conto, sumariamente, relata o convívio de um “mágico natural” que abandona as práticas mágicas para ser funcionário público. Este, o narrador autodiegético, o qual não nos apresenta seu nome, organiza a narrativa em tempo analéptico: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.” (RUBIÃO, 1998, p.7). O simulacro de sobre-realidade está na descrição dos objetos que produzem o pano de fundo do texto. Nesse caso, a primeira instância refere-se ao real contextual, mas, como vimos, se a situação fosse inversa, a criação de um cenário destoante do real referencial, esse simulacro de realidade seria mantido da mesma forma, pois seria a realidade do texto, não a nossa. São alguns elementos que tecem o simulacro de realidade: “funcionário público” (RUBIÃO, 1998, p. 7), “pais, infância, ou juventude” (p. 7), “espelho” (p. 7), “bolso” (p. 7), “dono do restaurante” (p. 7), “mundo” (p. 7), “emprego” (RUBIÃO, 1998, p. 8), “freguesia” (p. 8), “casa” (p. 8), “almoços” (p. 8), “paletó” (p. 8), “lucros” (p. 8), “empresário” (p. 8), “ingressos” (p. 8), “espetáculos” (p. 8), “público” (p. 8), “platéia” (p. 8), “chapéu” (p. 8), “coelhos” (p. 8), “cobras” (p. 8), “lagartos” (p. 8), “dedos” (p. 8), “jacaré” (p. 8), “sanfona” (p. 8), “Hino Nacional” (p. 8), “gerente” (p. 8), “circo” (p. 8), “café” (1998, p. 9), “povo” (p. 9), “calçada” (p. 9), “bolso” (p. 9), “pombos” (p. 9), “gaiivotas” (p. 9), “maritacas” (p. 9), “pessoas” (p. 9), “chão” (p. 9), “mundo” (p. 9), “pássaros” (p. 9), “objetos” (p. 9), “manga da camisa” (p. 9), “figura” (p. 9), “olhos” (p. 9), “lenço” (p. 9), “nariz” (p. 9), “gola de paletó” (p. 9), “cordão do sapato” (p. 9), “urubu” (p. 9), “calças” (p. 9), “cobras” (p. 9), “guardas” (p. 9), “serpentes” (p. 9), “ofício” (RUBIÃO, 1998, p. 10), “morte” (p. 10), “braços” (p. 10), “animais” (p. 10), “jubas” (p. 10), “serras” (RUBIÃO, 1998, p. 11), “pedras” (p. 11), “cidades” (p. 11), “gatilho” (p. 11), “cabeça” (p. 11), “máuser” (p. 11), “lápis” (p. 11), “rua” (p. 11), “funcionário público” (p. 11), “suicídio” (p. 11), “Secretaria do Estado” (p. 11), “espelho” (p. 11), “homens” (RUBIÃO, 1998, p. 12), “horas” (p. 12), “funcionária” (RUBIÃO, 1998, p. 12), “vizinha” (p. 12), “mesa” (p. 12),

“colega” (p. 12), “datilógrafa” (p. 12), “mulher” (p. 12), “chefe” (p. 12), “seção” (p. 12), “cargo” (p. 12), “bolsos” (RUBIÃO, 1998, p. 13), “documentos” (p. 13), “papel amarrotado” (p. 13), “companheira” (p. 13), “trabalho” (p. 13), “amigos” (p. 13), “roupa” (p. 13), “lugares” (p. 13), “noite” (p. 13), “fogos de artifício” (p. 13), “rosto” (p. 13), “lábios” (p. 13), “cabelos” (p. 13), “criancinhas” (p. 13).

Dentro da própria ficção, os procedimentos discursivos de intencionalidade realista são congruentes, e não destoam do espelho mimético da sociedade humana. O tempo em analepse demonstra a reflexão do narrador autodiegético acerca de sua própria vida. A focalização interna é, por isso, apresentada de maneira sutil, e nos revela, somente, as informações que o narrador, seu próprio personagem protagonista, dispõe. A abordagem que privilegia os sentimentos, os pensamentos e os desejos do ex-mágico traça o perfil de um homem solitário e martirizado. Vejamos:

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. (RUBIÃO, 1998, p. 7).

O simulacro de realidade, aqui, tessitura mimética do contexto, a primeira instância, sustenta a narrativa até o desfecho. Porém, percebemos que nesse conto rubiano não preponderam, na descrição, os objetos localizados no contexto narrativo, mas uma espécie de fluxo subjetivo e sentimental do narrador, o que não exclui a referência contextual, antes a reitera.

Embora envelhecer seja o percurso natural da vida, o ex-mágico parece surpreender-se com seu envelhecimento: “Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna minhota” (RUBIÃO, 1998, p.7). Tal evento seria irrelevante para esta análise se o próprio personagem não concluísse que a transição entre a juventude e a velhice influencia seu comportamento, o que traduz o narrador, novamente, em um refletor do contexto social. Como sugerido no primeiro capítulo deste trabalho, a focalização externa de uma narrativa, maneira pela qual ela é apresentada, não é a única contribuinte da reflexão do real contextual no texto. A focalização interna, que caracterizaria o fluxo subjetivo dos personagens, pode também sustentar a ideia de projeção desse engodo, pois a competência sentimental é inerente ao ser humano, e não a um personagem ficcional. Assim, quando o ex-mágico reflete sua imagem no espelho da Taberna Minhota e medita acerca de sua vida, seus olhos diante do espelho projetam sua frustração, e esta é provocada por seu estado solitário,

pelo seu envelhecimento. Nota-se que o personagem não compreende seu “amadurecimento” como um processo construtivo, que seria aceitável, mas como uma condição pejorativa, advinda de sua insatisfação diária.

A personalidade do ex-mágico é traçada, assim, na narrativa. Medos e traumas são aspectos presentes em sua figura e inspiram suas atitudes futuras, pois estes sentimentos são projetados em suas ações corriqueiras: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (RUBIÃO, 1998, p. 7). Tal amostra de personalidade o insere no simulacro de realidade, pois outros personagens que são somente citados, como o “dono do restaurante” (1998, p. 7), a “mulher” (RUBIÃO, 1998, p. 12) e as “criancinhas” (RUBIÃO, 1998, p. 13) apresentam a mesma constituição, a partir de uma caracterização dos sentimentos e comportamentos comum a estes personagens. A exemplo, raiva: “O homem, entretanto, não gostou da minha prática de oferecer almoços gratuitos (RUBIÃO, 1998, p. 8). Inocência: “Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem?” (RUBIÃO, 1998, p. 9). E desprezo: “1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria e a *recusa* da datilógrafa em me aceitar” (p. 12, grifo nosso). Dessa forma, esses dados dos personagens, pertencentes a todos eles, se unem, formando uma cadeia, um todo diegético, sua, então, primeira instância.

Em contrapartida, o simulacro de realidade parece ser rompido a partir da introdução desse ato:

[...] tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menos explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (RUBIÃO, 1998, p. 7).

Isto é, após a reflexão interna, diante do espelho, o personagem retira do bolso o dono de um restaurante. Compreendemos, com isso, que a exaustão da existência, reclamada pelo ex-mágico, o persuade a tentar fabricar alguma companhia também “humana”, criação que poderia amenizar seu tédio diário.

Os “atos” que “rompem” a primeira instância do conto são:

A platéia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida,

comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Conchinchina. (RUBIÃO, 1998, p. 8).

E : “Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas.” (RUBIÃO, 1998, p. 9). Da mesma forma:

Se distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. (RUBIÃO, 1998, p. 9).

Também:

Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso. Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. (RUBIÃO, 1998, p. 9).

E:

Também, à noite, em meio a um sono tranqüilo, costumava acordar sobressaltado: era um pássaro ruidoso que batera as asas ao sair do meu ouvido. Numa dessas vezes, irritado, disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. (RUBIÃO, 1998, p. 10)

Novamente:

[...] tirei dos bolsos uma dúzia de leões e, cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum mal me fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem, e se foram. Na manhã seguinte regressaram e se puseram, acintosos, diante de mim.
 – O que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado. Sacudiram com tristeza as jубas e imploraram-me que os fizesse desaparecer:
 – Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram.
 Não consegui refrear a raiva. Matei-os todos e me pus a devorá-los. Esperava morrer, vítima de fatal indigestão. Sofrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver. (RUBIÃO, 1998, p. 10-11)

Na mesma esteira:

[...] busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço.

Senti apenas uma leve sensação da vizinhança morte: logo me vi amparado por um pára-quadras. Com dificuldade, machucando-me nas pedras, sujo e estropeado, consegui regressar à cidade, onde a minha primeira providência foi adquirir uma pistola. Em casa, estendido na cama, levei a arma ao ouvido. Puxei o gatilho, à espera do estampido, a dor da bala penetrando na minha cabeça.

Não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis. (RUBIÃO, 1998, p. 11).

Referimo-nos a “atos” do personagem uma vez que o simulacro de sobre-realidade não é construído da mesma forma do simulacro de realidade, pois este, tecendo o cenário da narrativa, a configura por meio de uma relação com os signos, os mesmos contidos na segunda instância, aquele outro simulacro.

Após ser contratado, a serviço, pelo dono do restaurante, o ex-mágico abandona o emprego, pois: “[...] não gostou da minha prática de oferecer almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente de dentro do meu paletó. (RUBIÃO, 1998, p. 8)”. Assim, estimando eliminar a monotonia cotidiana, motivada pela ausência de uma ocupação, o personagem passa a trabalhar em um circo: “[...] eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré.” (RUBIÃO, 1998, p. 8). Percebemos que todas as atitudes do personagem são, na verdade, uma forma dele inserir-se em sua própria sociedade que o discriminava. Assim, o breve relato da vida do ex-mágico revela um homem entediado, martirizado, que, ao longo de um questionamento pessoal e solitário, aproxima-se, na verdade, do conjunto de indivíduos, criado pela narrativa: “Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos.” (RUBIÃO, 1998, p. 11). Contudo, deve-se à reclusão social a frustração desse personagem, pois na medida em que este se sente divergente dos outros habitantes da primeira instância, por suas habilidades mágicas, não nota que se assemelha a eles. Afirmamos isso porque pensamos que a “competência de mágico” o integraria ao social textual, porquanto, como descreve o relato, os personagens, comumente, se divertiam com seus inusitados espetáculos, revelando, assim, a possibilidade dessas práticas na primeira instância. No entanto, a prática da magia era involuntária, não arbitrária, e descontroladamente exercida. Fazemos, aqui, alusão a essa situação irônica. Nas considerações de Lélia Parreira Duarte, a ironia “diz o contrário do que se diz” (2006, p. 18), e nesse caso, se mostra o oposto do que almeja ser.

Por essa ótica, a ironia desse personagem está contida no reconhecimento de sua condição de mágico, perante o mundo criado pela primeira instância. O personagem é consciente de sua existência e de sua habilidade, apesar de tentar destruir suas competências que vão além do natural. Ele nega seu talento de mágico descabidamente, e por ser

caracterizado como um ser humano, teria, em sua própria natureza, o desejo pelo inusitado, pela novidade, destoando, ironicamente, de sua própria constituição.

A passagem:

Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorreria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado. (RUBIÃO, 1998 p. 9).

exibe a apatia do ex-mágico em relação às outras personagens humanas do simulacro de realidade. A complexidade da frustração, como já indicamos, caracteriza o comportamento irônico do narrador. A aptidão mágica – atributo almejado, *a priori*, pelos outros personagens – é, para ele, motivo de anulação de sua existência, tema para um suicídio. A tentativa de integrar-se à primeira instância é relatada:

Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável. Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. (RUBIÃO, 1998, p. 9).

Em um processo de inversão, as mágicas que o narrador exerce, a fim de desviar-se do martírio e solidão, passam a repugnar as pessoas do seu convívio, pois a ausência da compreensão humana o repudia ainda mais da sociedade. Entre zombarias e chacotas, motivadas pela falta de intencionalidade das exposições mágicas, a solidão se ascende em fluida constância, tornando-o mais amargurado e tedioso. O isolamento e a falta de integração social são imensos, a ponto de ele tentar um suicídio: “[...] pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo.” (RUBIÃO, 1998, p. 10). Mas, ao atirar-se de uma serra, para cumprir seu desejo, sua morte é fracassada: “logo me vi amparado por um pára-quadras” (RUBIÃO, 1998, p. 11), o que faz o ex-mágico retirar uma dúzia de leões do bolso, desejando ser atacado pelos animais. Estes, porém, não lhe fizeram mal. Enfurecido, por isso, o personagem devora todos eles: “sofrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver.” (RUBIÃO, 1998, p. 11). Esse trecho exprime o grau mais elevado da antífrase, porquanto o desconsolo maior do narrador não é a tentativa de suicídio, equivocada condição para sanar a exclusão social do simulacro de realidade, mas o mal-estar indigestivo que tal atitude lhe causou.

Este conto rubiano, assim como “Teleco, o coelhinho”, tem sua estrutura narrativa composta por blocos discursivos, divididos por três pontos, ou reticências, e lacunas, ou elipses temporais, que requerem o preenchimento interpretativo do leitor. Característica do conto contemporâneo, a configuração dessa narrativa posiciona cada ato sobrenatural em cenas rápidas e concisas. Essa constituição formal pode sugerir ao leitor um distanciamento do narrador autodiegético, na medida em que o objetivo do relato, explicar a transição da profissão de mágico para a de funcionário público, é interrompido excessivamente pela focalização interna, fato que desapropria a sucessão integral da diegese.

Encontramos, também, outro traço da ironia na cena em que o personagem ouviu, andando sem propósito pela cidade, alguém reclamar do Estado, dizendo que ser empregado da instituição provocava a morte, lentamente. E por isso, como última tentativa de suicídio, o ex-mágico se tornou, ironicamente, funcionário público. Compreendemos esse evento como outra manifestação da ironia, na medida em que, comumente, as pessoas preferem as distrações mágicas, então prazerosas, ao trabalho paradigmático, cotidiano, enquanto o personagem agiu de forma contrária a opinião comum.

No cume, então, da carreira pública, o narrador é pasmado pelo arrependimento: “Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contrato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam.” (RUBIÃO, 1998, p. 12). Nesse trecho, a ironia também é reiterada, pois o ex-mágico almejou, avidamente, relacionar-se com outros indivíduos, perspectivando estabelecer um relacionamento pessoal que, até então, desconhecia, mas inserindo-se no grupo, sentiu repugnância. Dessa forma, tomado pelo arrependimento, deseja, enfaticamente, retornar a sua condição inicial, de mágico. E esse contraste, essa antífrase, cobre a tessitura, não só dessa situação, mas de toda a diegese, que pode ser resumida em uma frase: “Tímido e humilde mencionava minha condição de mágico.” (RUBIÃO, 1998, p. 10).

Quando o ex-mágico apaixonou-se pela companheira de trabalho, a datilógrafa, ele não declara seus sentimentos a ela, antes, omiti-os, o que caracteriza, novamente, a personalidade desse personagem: um homem inseguro e incerto a respeito do que deseja. No entanto, a necessidade de se aproximar da companheira de trabalho intensificou-se, conduzindo, assim, o narrador autodiegético a reclamar ao seu chefe a permanência no cargo público, já que se sentia ameaçado de demissão. Tentando, então, convencer seu supervisor, pede a ele que considere o fato de ter dez anos de carreira pública. Só que então:

Para lhe provar não ser leviana minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovam a lisura do meu procedimento. Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado – fragmento do poema inspirado nos seios da datilógrafa. Revolvi, ansioso, todos os bolsos e nada encontrei. Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia. (RUBIÃO, 1998, p. 13).

O convívio social, novidade para o personagem, torna-o habituado ao comum. Expostos em tempo cíclico, os desejos de vivência social, que são por ele almejados, sofrem um processo de amadurecimento, e lhe permitem experimentar divergentes sensações, provenientes da sua relação com o mundo. O isolamento desde a infância o faz esquivar-se em uma taberna. Desprovido de outros contatos, o ex-mágico sente-se discrepante das pessoas com que se depara. Como forma de aproximação com outros indivíduos, o personagem exercita seu dom de mágico gratuitamente, mas ao compreender que a sociedade manifesta somente o interesse de descontração pelos seus artifícios, aspira a extinguir sua própria vida. Frustrado também na carreira pública, o personagem finaliza o relato expondo seu desejo de retorno às atividades de mago, que foram perdidas gradualmente, pois a ilusão, neste aspecto, não é manifestada pela prática da magia sobrenatural, como muito o relato insinuou, mas pelo alistamento a uma sociedade esdrúxula que o repudiara pela sua desconexão com a coletividade.

O simulacro de realidade, universo real da narrativa, e nesse caso mimético ao contexto social, permitiu-nos analisar o comportamento e a relação de convivência do personagem, com sua sociedade. O conto, evidenciando enunciados referentes a incertezas, traumas, conflitos internos, desejos, entre outros, nos permite perceber que essas estratégias textuais são posicionadas como meio de constituir o aspecto realista do texto, da primeira instância. Várias vezes referimo-nos à inserção do simulacro de sobre-realidade como ruptura do outro simulacro, o de realidade. Contudo, pela seleção dos sintagmas e dos signos produtores desta instância, percebemos que, não raro, esses elementos estão presentes, também, no simulacro de sobre-realidade. Não acreditamos, assim, que o narrador autodiegético, seu próprio personagem, seja integrante do simulacro de sobre-realidade, mas parece-nos que é sua competência de mágico “natural” o elemento destoante desse universo, sendo, então, o simulacro de sobre-realidade.

Não nos surpreende essa dicotomia irônica do gênero fantástico. Encontramos, em comum acordo, a estruturação dessa narrativa do ex-mágico em outros contos do mineiro Murilo Rubião, como os próximos a serem analisados.

3.3 “Bárbara”

A ambição e o desejo compulsivos de uma mulher, que engordava descontroladamente, é o tema deste conto rubiano. O relato se passa por um narrador homodiegético, marido da protagonista Bárbara. A configuração fantástica, assim como nas narrativas anteriores, se mantém na diegese. São alguns elementos que formulam o simulacro de realidade, a primeira instância: “corpo” (RUBIÃO, 1998, p. 33), “menina” (p. 33), “olhos” (p. 33), “frutas” (p. 33), “ninhos de passarinho” (p. 33), “surras de meninos” (p. 33), “cabeça” (RUBIÃO, 1998, p. 34), “mãos” (p. 34), “olhos” (p. 34), “ar” (p. 34), “quintal” (p. 34), “barriga” (p. 34), “filho” (p. 34), “criança” (p. 34), “oceano” (RUBIÃO, 1998, p. 35), “dia” (p. 35), “litoral” (p. 35), “garrafa” (p. 35), “água do oceano” (p. 35), “líquido” (p. 35), “gordura” (p. 35), “ventre” (p. 35), “barriga” (p. 35), “filho” (p. 35), “alimento” (p. 35), “leite” (p. 35), “rosto” (RUBIÃO, 1998, p. 36), “homens” (p. 36), “picaretas” (p. 36), “guindaste” (p. 36), “baobá” (p. 36), “chão” (p. 36), “tronco” (p. 36), “figuras” (p. 36), “cinema” (RUBIÃO, 1998, p. 37), “campos de futebol” (p. 37), “máquina de projeção” (p. 37), “bola” (p. 37), “navio” (p. 37), “mar” (p. 37), “cidade” (RUBIÃO, 1998, p. 38), “carro” (p. 38), “apitos de trem” (p. 38), “telegrama” (p. 38), “nave” (p. 38), “barco” (p. 38), “terra” (p. 38), “convés” (p. 38), “dinheiro” (p. 38), “beliches” (p. 38), “tombadilho” (p. 38), “menino” (p. 38), “madeira” (p. 38), “ferro” (p. 38), “noite” (RUBIÃO, 1998, p. 39), “céu” (p. 39), “lugar” (p. 39), “braços” (p. 39), “estrela” (p. 39), “lua” (p. 39).

A primeira instância é arranjada com base nesses elementos que, juntos, criam um dos universos da narrativa, seu pano de fundo. Esse conto assemelha-se aos dois primeiros analisados, no que compete à estruturação do fantástico. O simulacro de realidade, tecido por uma cadeia específica de elementos que se relacionam e formam um dos universos da diegese, então seu real narrativo, é rompido pela inserção do outro simulacro, o de sobre-realidade. E este é similar ao aspecto insólito do conto “Ex-mágico da taberna minhota”, pois o sobre-real vem, aqui, não pela aparência de algum personagem incomum, atípico, como o coelho falante do primeiro conto, mas pela manifestação do comportamento da protagonista e o que este proporciona a ela: “Bárbara gostava de pedir. Pedia e engordava.” (RUBIÃO, 1998, p. 33). A respeito desse comportamento compulsivo, o simulacro de sobre-realidade, narrador homodiegético relata:

Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, se avolumando à medida que se ampliava sua ambição. Se ao

menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania. (RUBIÃO, 1998, p. 33).

E:

Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo. Pediu o oceano. Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano. (RUBIÃO, 1998, p. 35).

Da mesma forma: “Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava.” (RUBIÃO, 1998, p. 35). Também:

As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. (RUBIÃO, 1998, p. 35).

E: “Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso. [...] Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco.” (RUBIÃO, 1998, p. 36), “[...] o corpo da minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo. (RUBIÃO, 1998, p. 38) e “Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la”. (RUBIÃO, 1998, p. 39)

A segunda instância, como já discutimos, não vem pela tradução de algum elemento sobrenatural no mundo cotidiano, inexplicável pela ciência, mas pelo outro nível que excede a primeira instância, abandonando esta, *a priori*, e voltando-se a ela, fundamentando a dicotomia irônica do fantástico. A personagem Bárbara traça o perfil de uma mulher compulsiva, não pela ingestão de alimentos, mas pela ambição de ter todas as coisas que deseja. Seu esposo, apesar de insinuar que não concorda com as atitudes de Bárbara, realiza, incoerentemente, os caprichos exorbitantes da esposa sem questionar. Essa atitude paradoxal começa a revelar, então, os primeiros traços da ironia.

Por meio de uma digressão, o narrador homodiegético revela que ele e sua mulher eram companheiros desde a infância:

Enquanto me perdurou a natural inconseqüência da infância, não sofri com as suas esquisitices. Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas. Assim pensando, muito tomo levei subindo em árvores, onde os olhos, ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho. (RUBIÃO, 1998, p. 33).

O fato de manterem um relacionamento desde a juventude pode explicar o motivo pelo qual o narrador, não aspirando a satisfazer os pedidos da esposa, os cumpre. A configuração dessa narrativa, em tempo ulterior, em blocos discursivos divididos por reticências elípticas, pode conduzir o leitor a esse tipo de interpretação, já que o narrador inclui em seu relato curtas passagens de sua infância com Bárbara, interrompidas pela estruturação das reticências nos espaços discursivos. O aspecto irônico, traçado por essa “contra-vontade” do marido, parece diluir-se por alguns instantes, quando ele, somente uma vez, hesita em cumprir os desejos compulsivos da esposa:

Houve tempo – sim, – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse. Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. (RUBIÃO, 1998, p. 34).

A antífrase se instaura na negação do personagem, quando este nega atender os desejos absurdos de Bárbara, mas que, cedendo, não hesita em satisfazê-los. Temos então dois personagens de posições diferentes, a esposa compulsiva e o marido sem desejos próprios. Analisando que o abdômen da personagem aumentava mesmo quando suas pretensões não eram realizadas, o narrador relata:

Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranqüilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho. (RUBIÃO, 1998, p. 34).

Então, preocupado com o destino da criança, pois sua esposa não se alimentava, o narrador homodiegético desiste de sua imposição, solicitando que Bárbara faça pedidos a ele: “lhe implorei que pedisse algo. Pediu o oceano”. (RUBIÃO, 1998, p. 35). Esse comportamento do marido constitui a maior contraposição do conto, na medida em que sua atitude buscar o oceano: “Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia” (RUBIÃO, 1998, p. 35), a contragosto, não é questionada, mas celebrada imediatamente. Dentre essas

características, a proposta de Linda Hutcheon, de uma ironia relacional, é adequada, porquanto este tipo individualiza, para traçar uma análise, o ironista (o marido) da pretensão irônica (desejos absurdos, cumpridos com naturalidade). Vê-se que, divergentemente do personagem protagonista do primeiro conto analisado, a ironia aqui se personifica pela ingenuidade do marido em relação ao “problema” compulsivo da esposa, pois, mesmo consciente, ampara esse distúrbio e refuta-o, simultaneamente.

O esposo de Bárbara, impossibilitado, então, de adquirir o oceano, leva, para a personagem, apenas uma garrafa com a água do mar. E depara-se com a seguinte situação:

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

– 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.

[...] Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. (RUBIÃO, 1998, p. 37).

Nesta cena, a ironia também exercita seu papel. O negar e o afirmar, concomitantemente, traçam um percurso no conto que pode desestabilizar o senso comum do leitor, já que uma incógnita é instaurada: se o marido repele os desejos compulsivos de Bárbara por que os satisfaz imediatamente? Como o próprio personagem expõe: “Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos. Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com as suas excentricidades.” (RUBIÃO, 1998, p. 37).

Essas atitudes do personagem esposo podem causar uma quebra no raciocínio lógico do leitor, pois não são justificadas, por ele, congruentemente. É o que vemos com a outra caracterização da ironia relacional:

O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou. Veio a fome, o guri esperneava, rolava na relva, enchia a boca de terra. Já não me tocava tanto o choro de meu filho. Trazia os olhos dirigidos para minha esposa, esperando que emagrecesse à falta de alimentação. (RUBIÃO, 1998, p. 38).

O pai, aceitando satisfazer as cobiças abusivas, faz com que seu filho, uma criança de colo: “[...] ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos, e cheios de leite” (RUBIÃO, 1998, p. 35), não tenha uma alimentação adequada. Por esse viés, é irônica a crítica do marido à esposa, quando esta despreza seu filho, pois, exercendo essa atitude, ele se iguala à sua

mulher, e elimina o aparente contraste entre sua consciência, se esta apontasse que ele agia erroneamente, e a compulsão da personagem. Assim, esses dois princípios, racional e emocional, se nivelam, pois o marido, ao repudiar a atitude de Bárbara, torna-se compulsivo como ela, mas de forma contorcida, na medida em que pretende satisfazer todos os desejos da esposa e, indiretamente, prejudicar a criança.

Sob esse prisma, o desfecho da narrativa não poderia ser diferente:

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. Ninguém mais a conteria.

Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la. (RUBIÃO, 1998, p. 39).

As divergências, a princípio, entre os dois personagens, Bárbara e o marido, proporcionam a ironia por meio de diferentes posicionamentos do narrador que, mesmo repugnando a compulsão da mulher, suplica que ela lhe apresente seus desejos. A atitude do narrador homodiegético, no último trecho do conto, pode não causar perplexidade no leitor, mas é notável que as estratégias discursivas, produtoras do desfecho diegético, podem levar o receptor, por meio da ironia, a questionar a razão pela qual o esposo satisfaz as vontades absurdas da mulher, ao invés de suprir a necessidade alimentar do seu filho, fato que agrediria o senso comum. Para tanto, o marido temia que a personagem pedisse a lua, mas sente-se aliviado quando ela anseia uma estrela muito pequena, quase imperceptível. O relato desse alívio reitera a ironia no contexto dessa narrativa, pois os dois astros, a lua e a estrela, são mimeticamente distantes da Terra, o que poderia causar o desaparecimento do narrador.

A primeira instância, o simulacro de realidade, composta a partir de elementos miméticos do universo contextual é aparentemente desestabilizada com a introdução da segunda instância, o simulacro de sobre-realidade. Contudo, privilegiando a estrutura das duas análises anteriores, o sobre-real transcende a primeira instância da narrativa, retornando a ela, na medida em que as duas instâncias dialogam, coexistindo em si, e mantendo a irônica dicotomia fantástica, cerne, então, do gênero.

3.4 “O homem do boné cinzento”

Em contrapartida da personagem Bárbara, o emagrecimento descontrolado de um personagem-homem é o fundamento do relato deste conto. A narrativa inicia-se por um narrador homodiegético, que ocupa o lugar de testemunha do enredo. O pano de fundo dessa narrativa, o simulacro de realidade, é produzido, similarmente aos contos rubianos anteriores, a partir da descrição mimética dos elementos, do início ao desfecho da diegese, e esta caracterização, refletida no universo contextual, tem sua predominância no texto. São alguns elementos que instituem esse simulacro: “homem” (RUBIÃO, 1998, p. 71), “boné” (p. 71), “cidade” (p. 71), “crianças” (p. 71), “doce” (p. 71), “noites de inverno” (p. 71), “mãos dadas” (p. 71), “árvore” (p. 71), “caixotes” (p. 71), “prédio” (p. 71), “hotel” (p. 71), “móvel” (p. 71), “casa” (p. 71), “estabelecimento comercial” (p. 71), “irmão” (p. 71), “casas” (p. 71), “céu” (p. 71), “semana” (RUBIÃO, 1998, p. 72), “cabeça” (p. 72), “boné xadrez” (p. 72), “cachimbo” (p. 72), “olhos” (p. 72), “roupa” (p. 72), “corpo” (p. 72), “cão” (p. 72), “moradores de rua” (p. 72), “às cinco horas da tarde” (p. 72), “alpendre” (p. 72), “cachorro” (p. 72), “hora” (p. 72), “solitário inquilino do prédio vizinho” (p. 72), “magro” (RUBIÃO, 1998, p. 73), “braços” (p. 73), “janela” (p. 73), “hotel” (p. 73), “automóvel” (p. 73), “moça” (p. 73), “bagagem do carro” (p. 73), “bolsa” (p. 73), “porta da casa” (p. 73), “irmão” (p. 73), “malas” (RUBIÃO, 1998, p. 74), “vizinho” (p. 74), “olhos” (p. 74), “cabeça” (p. 74), “dia seguinte” (RUBIÃO, 1998, p. 75), “varanda” (p. 75), “crânio” (p. 75), “corpo”, (p. 75), “vento” (p. 75), “tórax” (p. 75), “dedos” (p. 75), “bolinha” (p. 75).

Nessa vertente, a simulação “real” da narrativa tem como espelho o mundo contextual. Notamos, porém, que o outro universo compositor do gênero fantástico, o simulacro de sobre-realidade, além de romper a primeira instância, estabelece um colóquio com esta, se evidenciarmos que os sintagmas e os signos, a própria urdidura do discurso, desenvolve a inserção desse aspecto que está acima desta instância, mas que a utiliza para a transcender. Dessa forma, alguns elementos descritivos que sinalizamos, acima, são necessários/utilizados para associar o sobre-real. Por isso, dizemos que, assim como os contos “O ex-mágico da taberna minhota” e “Bárbara”, o aspecto insólito aparece, aqui, por meio das atitudes do comportamento do protagonista e do irmão do narrador homodiegético, uma vez que estes, comparados ao simulacro de realidade, não são fisicamente excepcionais, somente suas reações. O simulacro de sobre-realidade seria identificado, então, nesse trecho:

Arthur passava o dia espreitando-o, animado por uma tola esperança de vê-lo surgir antes da hora predeterminada. Não esmorecia, vendo burlados os seus propósitos. A sua excitação crescia à medida que se aproximava o momento de defrontar-se com o solitário inquilino do prédio vizinho. Quando os seus olhos o divisavam, abandonava-se a uma alegria despropositada:

– Olha, Roderico, ele está mais magro do que ontem!

[...] Impossível – eu retrucava –, o diabo do magrela não tem mais como emagrecer!

– Pois está emagrecendo! (RUBIÃO, 1998, p. 72-73).

Percebam que essa instância segunda não leva esse título, motivada pela aparição do homem do boné cinzento, como sugere, em sentido *lato*, o texto, pois esse personagem-indivíduo está costurado no pano de fundo da primeira instância tão quanto os outros elementos deste plano. Assim, reforçamos que a outra faceta desse real fantástico está contida nas reações de alguns personagens. Do mesmo modo:

Agora era a moça que se ocultava, não dava sinal da sua permanência na casa. Ele porém, se recusava a aceitar a hipótese de que ela tivesse ido embora e se negava discutir o problema comigo:

– Curioso, o homem se definha e é a mulher que desaparece!

Com a partida da jovem, Arthur retornou ao primitivo interesse pelo magro Anatólio. E, rangendo os dentes, repetia:

– Continua emagrecendo. (RUBIÃO, 1998 p. 74).

Também:

Artur emagrecia e nem por isso fiquei apreensivo. Anatólio tornara-se a minha única preocupação. As suas carnes se desfaziam rapidamente, enquanto meu irmão bufava, pleno de gozo:

– Olha! de tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá. (RUBIÃO, 1998, p. 75).

Novamente:

Às cinco horas da tarde do dia seguinte, o solteirão apareceu na varanda, arrastando-se com dificuldade. Nada mais tendo para emagrecer, seu crânio havia diminuído e o boné, folgado na cabeça, escorregara até os olhos. O vento fazia com que o corpo dobrasse sobre si mesmo. Teve um espasmo e lançou um jato de fogo, que varreu a rua. Artur, excitado, não perdia o lance, enquanto eu recuava atemorizado.

Por instantes, Anatólio se encolheu para, depois, tornar a vomitar. Menos que da primeira vez. Em seguida, cuspiu. No fim, já ansiado, deixou escorrer uma baba incandescente pelo tórax abaixo e incendiou-se. Restou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão.

– Não falei! - gritava Artur, exultante.

A sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontrava, vi que seu corpo diminuía espantosamente. Ficara reduzido a alguns centímetros e, numa vozinha quase imperceptível, murmurava:

– Não falei, não falei.

Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. Retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão. (RUBIÃO, 1998, p. 75).

Roderico, que cumpre o papel de narrador homodiegético, e seu irmão, Artur, espionam através da janela seu novo vizinho, o homem do boné cinzento. A narração homodiegética apresenta, como estratégia discursiva, a manipulação. Como já mencionamos, o leitor pode ser induzido pela voz do personagem, pois os enunciados: “O culpado foi o homem do boné cinzento” (RUBIÃO, 1998, p. 71), “Antes da sua vinda, a nossa rua era o trecho mais sossegado da cidade” (p. 71), “Sem se separar do boné que, possivelmente, escondia uma calvície adiantada” (RUBIÃO, 1998, p. 72) exibem, além de transcreverem o evento possivelmente ocorrido, a visão pessoal do narrador, remetendo-a ao receptor. Esse tipo de estratégia do discurso, usual na literatura fantástica não é circunjacente a esses enunciados, pois como vemos:

Cobria-lhe a cabeça um boné xadrez (cinzento e branco) e entre os dentes escuros trazia um cachimbo curvo. Os olhos fundos, a roupa sobrando no corpo esquelético e pequeno, puxava pela mão um *ridículo* cão perdigueiro. Ao invés da atitude zombateira que assumi ante aquela *figura grotesca*, Artur ficou completamente transtornado. (RUBIÃO, 1998, p. 72, grifo nosso).

o narrador homodiegético adjetiva o relato. Assim sendo, o texto cria lacunas para o preenchimento da interpretação, indagando se o personagem “estranho” realmente o é, ou se essa visão é um equívoco do relatante. A possível manipulação do narrador, porém, pode ser interrompida pela inserção da cena narrativa. Equivalente a um recorte mimético, a discurso direto tende a afastar a intrusão do narrador, sua opinião e seus sentimentos acerca dos eventos, para relatar o que, de fato, o personagem mencionou. Assim, a voz de Arthur, pelo discurso direto: “Esse homem trouxe os quadradinhos, mas não tardará a desaparecer” (RUBIÃO, 1998, p. 72) indica que ele é consciente dos eventos que transcenderão o pano de fundo narrativo, o simulacro de realidade, na medida em que o narrador “copiou” o discurso, e não o recontou.

A instalação do homem do boné cinzento, no bairro do narrador, aguça a curiosidade dos irmãos, a tal ponto de Artur vigiar esse personagem “estranho” continuamente:

Artur passava o dia espreitando-o, animado por uma tola esperança de vê-lo surgir antes da hora predeterminada. Não esmorecia, vendo burlados os seus propósitos. A sua excitação crescia À medida que se aproximava o momento de defrontar-se com o solitário inquilino do prédio vizinho. Quando os seus olhos o divisavam, abandonava-se a uma alegria despropositada. (RUBIÃO, 1998, p. 72).

O “pré-anúncio” do simulacro de sobre-realidade “[...] não tardará a desaparecer” (RUBIÃO, 1998, p. 72) parece conectar-se, de alguma forma, com essa obsessão do personagem. Este, mediante o relato do narrador, é o primeiro a perceber que o vizinho está emagrecendo gradativamente. A perda de peso contínua já insere o simulacro de sobre-realidade, uma vez que, na primeira instância, esse fenômeno não é possível, pois não faz parte da cadeia descritiva deste nível, sendo sua constituição paralela.

A chegada de uma mulher à casa do homem do boné cinzento:

Em frente ao antigo hotel acabara de parar um automóvel e dele desceu uma bonita moça. Ela mesma retirou a bagagem do carro. Com uma chave, que trazia na bolsa, abriu a porta da casa, sem que ninguém aparecesse para recebê-la. Impelido pela curiosidade, meu irmão não me dava folga:
 – Por que ela não apareceu antes? Ele não é solteiro?
 – Ora, que importância tem uma jovem residir com um celibatário?
 (RUBIÃO, 1998, p. 73).

delineia a primeira antífrase do conto. A incongruência estabelecida entre a formosura da moça e o aspecto grotesco do protagonista, descrito pelo narrador, na mesma interação/situação estabelece a ironia. Quando essa mulher aparece na casa desse personagem o emagrecimento deste se agrava:

Agora era a moça que se ocultava, não dava sinal da sua permanência na casa. Ele porém, se recusava a aceitar a hipótese de que ela tivesse ido embora e se negava discutir o problema comigo:
 – Curioso, o homem se definha e é a mulher que desaparece!
 Com a partida da jovem, Arthur retornou ao primitivo interesse pelo magro Anatólio. E, rangendo os dentes, repetia:
 – Continua emagrecendo. (RUBIÃO, 1998 p.74).

Esse contraste é exprimido sempre que o homem solitário recebe visitas da mulher, pois emagrece descontroladamente, enquanto a mulher torna-se mais exuberante. Apesar de a narração ser proveniente de um personagem testemunha, o texto insinua que o protagonista está consciente de seu descompasso físico, e que não parece tentar solucionar esse problema: “Surgia à hora marcada. O olhar vago, o boné enterrado na cabeça, às vezes mostrava um sorriso escarninho.” (RUBIÃO, 1998, p. 74).

A similaridade entre Artur e seu vizinho traçam a ironia “observável”, categorizada por Muecke, pois no trecho:

Por outro lado, a confiança que eu antes depositava nos meus nervos decrescia, cedendo lugar a uma permanente ansiedade. Não tanto pelo magricela, que pouco me importava, mas por causa do mano, cujas preocupações cavavam-lhe a face, afundava-lhe os olhos. Para lhe provar que nada havia de anormal no solteirão, passei a vigiar o nosso enigmático vizinho. (RUBIÃO, 1998, p. 74).

a ironia observável parece ser traçada, porquanto o ironista, nesse caso Artur, é ingenuamente caracterizado como o outro personagem, seu vizinho:

Também Artur *emagrecia* e nem por isso fiquei apreensivo. Anatólio tornara-se a minha única preocupação. As suas carnes se desfaziam rapidamente, enquanto meu irmão bufava, pleno de gozo:
– Olha! de tão magro, só tem perfil. Amanhã desaparecerá. (RUBIÃO, 1998, p. 75, grifo nosso).

A ausência de preocupação do narrador homodiegético em relação à perda de peso de seu irmão é tecida, também, ironicamente. Desestruturando o senso comum, já que as atenções deviam ser voltadas a Artur, Roderico despreza o emagrecimento inexplicável daquele personagem. Nessa esteira, o simulacro de sobre-realidade, além de romper a estrutura inicial do simulacro de realidade, é tomado ironicamente pelas personagens deste, mantendo o diálogo entre essas duas instâncias:

Eu não tirava os olhos do homem. Sua magreza me fascinava. Contudo, foi Artur que me chamou a atenção para um detalhe:
– Ele está ficando transparente.
Assustei-me. Através do corpo do homenzinho viam-se objetos que estavam no interior da casa: jarras de flores, livros, misturados com intestinos e rins. O coração parecia estar dependurado na maçaneta da porta, cerrada somente de um dos lados. (RUBIÃO, 1998, p. 75).

Notem que é Artur o anunciante do desaparecimento do seu vizinho. Tal anúncio é introduzido nos preâmbulos do conto quando, sugerindo alguma relação com o homem do boné cinzento, o personagem antecipa, categoricamente, o desaparecimento de Anatólio. Atendemos a outra situação tênue na narrativa. É o irmão do Roderico, o narrador homodiegético, que anuncia, repentinamente, o nome do seu vizinho: “Chama-se Anatólio!” (RUBIÃO, 1998, p. 73). A configuração contemporânea dessa narrativa, exibida também por

blocos discursivos, interrompidos por três pontos elípticos, como especificamos nos contos rubianos anteriores, comporta lacunas textuais que podem persuadir o leitor a determinada interpretação. Parece-nos, aqui, que a revelação do nome do personagem “misterioso”, por parte de Artur, insinua algum tipo de ligação entre esses personagens, o que ascende o efeito de mistério da segunda instância, do simulacro de sobre-realidade.

O desaparecimento de Anatólio, no desfecho, é resultado da ação do emagrecimento: “restou a cabeça, coberta pelo boné. O cachimbo se apagava no chão.” (RUBIÃO, 1998, p. 75). A ironia observável é, então, plenamente instaurada, pois: “– Não falei! – gritava Artur, exultante. Sua voz foi ficando fina, longínqua. Olhando para o lugar onde ele se encontrava, vi que seu corpo diminuía espantosamente” (RUBIÃO, 1998, p. 75). Arthur estava desaparecendo – devido à perda de peso excessiva – na medida em que o homem também vanecia. O êxtase que o homem do boné suscita no outro personagem, levando-o ao delírio, é, vagarosamente, seu próprio assassinato: “Numa vozinha imperceptível, murmurava: – Não falei, não falei” (RUBIÃO, 1998, p. 75). Aqui, as duas situações contrastadas têm o mesmo direcionamento, um único destino. O conto é finalizado com o simulacro de sobre-realidade instaurado no simulacro de realidade: “Peguei-o com as pontas dos dedos antes que desaparecesse completamente. retive-o por instantes. Logo se transformou numa bolinha negra, a rolar na minha mão.” (RUBIÃO, 1998, p. 75). Portanto, os dois aspectos, *a priori*, divergentes, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade se encontram na mesma esfera, no mesmo ângulo. Essa dissonância, na verdade, confere à diegese um tipo de harmonia do fantástico que, equilibrando, paradoxalmente, o conto, cria, sobretudo, o cerne, o substrato do gênero: sua dicotomia irônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O questionamento central deste trabalho teve, como alicerce, a seguinte pergunta: Quais aspectos narrativos do fantástico, em especial dos contos de Murilo Rubião, constituem essa literatura? Essa reflexão, aparentemente simples, mostrou-nos um pouco da complexidade desse gênero, motivo pelo qual cremos que a crítica e a teoria dessa literatura são variáveis e não encontram uma definição fixa do fantástico, somente algumas aproximações. Dizemos isso pensando no exercício acadêmico dos estudiosos, desse campo, já que na contemporaneidade parece aumentar o número de propostas analíticas dessa literatura, como vemos nos vários colóquios, congressos e publicações; enfim, o fantástico parece ser sempre uma indagação sem resposta.

Muito preocupou-nos tentar localizar quais processos discursivos sustentam o gênero nos contos do escritor mineiro Murilo Rubião. Nossa delimitação teórica, compreendendo também a crítica, foi composta por Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jorge Schwartz, Italo Calvino e Braulio Tavares, entre outros, apontados no tópico 1.1 “Algumas notas críticas”, como José Paulo Paes, Flávio Carneiro, Lovecraft, Maria da Glória Bordini e Jean Molino. Nesse subtítulo, almejamos erigir uma espécie de dialética entre as reflexões desses estudiosos. Tal fato permitiu-nos averiguar as primeiras manifestações do fantástico enquanto gênero literário. Essa busca perpassou o Romantismo europeu e sua divisão, o gótico. Temos, então, que, em algum momento romântico, a literatura encaminhou-se para o onírico, o fantasioso e o sobrenatural. Datando, dessa forma, com as traduções da obra hoffmanniana, por volta de 1830, na França do século XIX, o nascimento desse gênero. Este, por ser pouco compreendido na época, promoveu uma nota de rodapé com pedido de desculpas da parte do tradutor, por apresentar aos leitores uma literatura tão bizarra e contraditória.

Em vista disso, a ironia parece um aspecto determinante do fantástico, que transcorre da estrutura do gênero à querela instaurada entre a teoria e a crítica, do século XX e XXI, já que estas, em busca de elencar uma forma convincente dessa literatura, a definem a partir das várias faces que ela mantém, como o contexto social, a estrutura em si, a relação com a psicanálise, com o leitor, etc. Percebemos, no entanto, que o questionamento comum: “o que é a literatura fantástica?”, mantido por essas pelejas, é concentrado em dois pontos-chave, indicados na nossa discussão, e são o processo de realidade e o de sobrenaturalidade na narrativa. Ou ainda, a verossimilhança e o que a supera, o explicável e o não explicável, o racional e o irracional, o sólito e o insólito. Não sabemos se esse fenômeno das proposições ocorre de forma inconsciente ou não, nos estudiosos, mas o fato é que as várias

caracterizações do fantástico estão sempre apoiadas nesses dois princípios, aparentemente, divergentes. Situamos, em vista dessa nossa hipótese inicial, essas colocações no tópico 1.2 “Um engenho incomum”, do primeiro capítulo “Uma composição fantástica”. Tentamos elencar, neste, algumas definições da literatura fantástica, inclinando-nos, sempre, às manifestações dos aspectos de realidade e de sobrenaturalidade. O efeito de hesitação, a necessidade do credo do receptor, a historicidade, o inconsciente humano e a estrutura discursiva são alguns dos variados componentes que parecem definir, na visão dos estudiosos, o gênero.

Percebemos, no entanto, que a participação do leitor, na narrativa, é uma forte aliada para a sustentação do fantástico. Sua interação no texto é tão relevante que parece fazer Todorov reduzir seu discernimento lógico, ao obrigar o leitor a participar do fantástico, hesitando ou não, para que o gênero exista. Nós, porém, por sermos adeptos aos estudos da Estética da Recepção, cremos que o receptor tem liberdade parcial para se envolver com a história, o que não o compeliaria, necessariamente, a interagir com a diegese. Assim, a partir do embate que criamos, selecionando o alemão Wolfgang Iser e o autor da *Introdução à literatura fantástica*, aceitamos que esse gênero trabalha por meio de estratégias discursivas, situadas no repertório, criador, então, de “tendências” interpretativas. Ou seja, a narrativa, por meio da manipulação discursiva, articulada, fora de regra, por um narrador em primeira pessoa, pode induzir o leitor a compreender o texto de determinada maneira. Compreensão, porém, não completamente arbitrária, já que o texto constroi, em seu horizonte, estratégias sinalizadoras de interpretação, como as lacunas textuais, denominadas, por Iser, de espaços vazios. Confirmamos essas questões por meio de breves análises de narrativas do século XIX, e foram: “O homem de areia”, de Hoffmann, “O coração denunciador”, de Poe, “A mão esfolada” e “O Horla”, ambos de Maupassant, as quais, evidenciando o processo de real e de sobrenatural, em suas composições, promovem algumas “tendências” discursivas que podem manipular o receptor a tipos específicos de interpretação.

Estendendo nossa tese sobre o dueto real/sobrenatural, do fantástico, no segundo capítulo “O sobrenatural como (im)possibilidade do real”, no subtítulo “Eu sou o real”, demonstramos as origens das questões que alavancam o real na literatura. Contamos, para isso, com uma abordagem da *Arte poética*, de Aristóteles. Obra que influenciou a teoria da literatura ocidental, articulando, por meio da verossimilhança e da mimese, a posição da literatura no mundo. A literatura fantástica, relacionando-se com esses modos de realidade do texto, declara outro tipo de questão, discutida, também, indiretamente pelo nosso escopo, e é: qual é a realidade do fantástico? Para tentarmos compreender as manifestações da intenção de

um real narrativo, contamos com o artigo “Efeito de real”, de Barthes, o que nos pareceu imprescindível, já que este, analisando a estrutura de alguns romances realistas franceses, critica a tradução de realidade textual que a literatura, em certo momento, almejou. Para exemplificarmos esta proposição, analisamos o conto “O pé da múmia”, de Gautier, o qual, contaminado, parcialmente, pela tendência realista do século XIX francês, comporta, fundamentalmente, o processo de real na narrativa, fato que não exclui sua fundamentação fantástica. Para dialogarmos com essas considerações, a “Introdução ao verossímil”, ainda de Todorov, contribuiu para contrastarmos esses posicionamentos, a fim de compreendermos o processo de realidade, ou sua intenção, nessa literatura.

Como a estabilidade de uma definição fixa desse real do gênero foi-nos frustrante, tentamos questionar o caminho inverso dessa condição: o que é, então, o sobrenatural no fantástico? Indagação esta que tentamos esclarecer no tópico 2.2 O simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade. Neste, a partir de uma inversão, propusemos outro prisma para a literatura fantástica, uma possível maneira de enfrentarmos esse gênero tão extasiante. Alavancamos, dessa forma, esse gênero como um tipo constituído por dois universos discursivos, a primeira instância e a segunda instância. O conceito geral desses simulacros seria o de não ruptura exclusiva do aspecto real do fantástico, com a introdução do elemento sobrenatural, pois percebemos que, além dessas instâncias se romperem mutuamente, elas estabelecem um colóquio entre si, caracterizando uma dicotomia sob a fixa ironia do contraste: os elementos que um dos universos mantém são paradoxais em relação aos aspectos do outro universo, na mesma estrutura.

Com base nisso, especificamos de primeira instância toda vez que a narrativa tecer uma espécie de “pano de fundo” com determinados elementos que se relacionam, e que são mantidos até o desfecho. Diferente dos estudiosos selecionados aqui, nossa primeira instância não é a verossimilhança propriamente dita, nem as leis cientificamente explicáveis, o real ou o mundo como ele realmente é. Antes, é a realidade pretendida pela diegese, o que é íntegro a ela, o que é construído e nivelado como processo genuíno entre os componentes do texto, podendo ser mimético ao nosso contexto social, ou não. Daí questionarmos a especificação do sobrenatural. Se a narrativa desenvolver seu pano de fundo com base nos valores que os teóricos e críticos intitulam de insólito, a estrutura fantástica, então, será anulada? Temos a impressão de que a especificação de realidade, comum ao gênero, não é originária do real contextual do receptor, pois cada leitor pode compreender a sua realidade, favorecendo, de alguma forma, sua visão particular. Como aceitam, de repente, os leitores praticantes de alguma doutrina ou religião, sejam fincados no espiritismo, nos mitos ou em de determinados

cultos de origem africana, já que o natural, para alguns, pode ser a manifestação desses credos. Em vista disso, a fim de não eliminarmos o gênero, propomos uma visada dessa realidade, não pela instauração plena da mimese, mas pela perspectiva das leis próprias da narrativa, tecidas por elementos que lhe são possíveis, dentro de uma lógica que ele mesmo organiza, sua primeira instância.

O outro tipo que nos parece coerente aceitar, a segunda instância, não seria formulada, especificamente, pelos elementos que a crítica elenca de sobrenaturais, subversivos às explicações lógicas, mas pela criação de um universo paralelo ao outro universo da diegese. Esse segundo tipo romperia, inicialmente, a primeira instância, estabelecendo um colóquio com esta, de forma que esses dois aspectos seriam mantidos na mesma estrutura. Mas também, achamos que o fantástico pode comportar essa estruturação de modo inverso, quando, por exemplo, a segunda instância for mimética à sociedade contextual, enquanto a primeira instância refletir o outro ângulo, o sobrenatural, então, para muitos. Suscitamos essa hipótese, pautados nas múltiplas acepções que a noção de real do fantástico proporciona. Se considerarmos o mundo do leitor o ambiente realístico do fantástico, como muitas proposições exibem, cremos que a noção de realidade também será frustrada, uma vez que o leitor é individual, e algumas referências deste, apesar de cumprirem a mimese, em sentido amplo, podem ser discrepantes das de outros leitores, o que refutaria a concepção do real do fantástico como base no referencial, *exclusiva* do receptor. Parece-nos, assim, que Todorov, ao elencar o universo diegético desse gênero como “um mundo que é exatamente o nosso”, mantém, de certa forma, uma postura de “teórico ideal”, já que ele requer a participação, no gênero, de um leitor, não implícito, como muito defendeu, mas ideal, que aceite sua proposta de realidade qual é a sua.

Assim, propomos, nesse viés, uma visada dessa literatura parcialmente divergente da postura do teórico, na medida em que questionamos o motivo pelo qual não pode haver, percorrendo o caminho inverso, uma ruptura no mundo “sobrenatural”, motivada pela inserção daquilo que a referência do leitor crê como real? É certo que os contos de Murilo Rubião, analisados aqui, não abarcam essa estrutura, mas a discussão que estabelecemos neste trabalho possibilitou-nos o esboço desse pensamento. É o que acreditamos ao posicionarmos a primeira instância como um simulacro de realidade e a segunda instância como um simulacro de sobre-realidade. Pensamos estas, em uma espécie de simulação que a narrativa faz do real e do sobrenatural, pois esses aspectos são criações da ficção, avatares da mesma, impressões, já que a caracterização dos elementos que ela compõem, como vimos, é típica ao cotidiano contextual. É o que vimos na análise do conto “Teleco, o coelhinho”. Esse simulacro de

sobrerrealidade é composto por um atributo humano, a fala, então, um espelho mimético. Da mesma forma, o talento do ex-mágico, também simulacro de sobrerrealidade, é uma projeção do contextual humano, já que os “leões” e um “dono de um restaurante”, retirados, involutariamente, do bolso do personagem, residem no nosso cotidiano. Os outros contos rubianos, da mesma forma, demonstram que o simulacro de realidade é formado por personagens similares aos seres humanos, então miméticos, como homens, mulheres, residência, mobílias.

A respeito da inversão dos simulacros, o segundo momento da narrativa *Alice no país das maravilhas*, de Carroll, parece se adequar a nossa proposta. Pensando na macroestrutura deste texto, quando a garota Alice invade o país das maravilhas, ocorre, neste momento, um tipo de rompimento com o outro universo: o País das Maravilhas. Gostaríamos de frisar que não estamos encerrando essa narrativa de Carroll em um único gênero, o fantástico, mas solicitando sua importância para relevar nossa proposta, pois a realidade criada nessa obra, assim como em outras, está justamente no que para muitos leitores seria o sobrenatural. Dizemos isso, quando pensamos na relação dos elementos comuns a esse aspecto (a rainha de copas, o coelho atrasado, o chapeleiro maluco, o gato com sorriso de lua, etc.), o que forma a realidade desse mundo, aquilo que lhe é verdadeiro, a primeira instância, seu simulacro de realidade. Sob esse prisma, a personagem Alice, entrando no mundo das maravilhas, desestrutura, então, aquele universo, a instância primeira, tornando-se, assim, a segunda instância, o simulacro de sobrerrealidade, porquanto no país da rainha branca, o personagem insólito é, na verdade, a garota, por ser “humana”, divergindo-se dos outros habitantes.

A fim de concatenarmos esses aspectos com outros elementos discursivos, no tópico 2.3 “Da ironia”, argumentamos acerca de algumas espécies do advento irônico, além do princípio básico do contraste, designadas por três estudiosos: Muecke, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon. De forma geral, ainda que essa figura de retórica se manifeste em diversas situações, como propõem as inclinações destes, notamos que a antífrase permanece como a característica constituinte de cada ironia. Assim, voltando-nos a essas considerações, analisamos, no terceiro capítulo, “O Rubião fantástico”, quatro contos do escritor brasileiro Murilo Rubião, a saber: “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da taberna minhota”, “Bárbara” e “O homem do boné cinzento”. Buscando compreender a manifestação dos dois simulacros, nesse novo modo da literatura brasileira do século XX, percebemos que essas obras, além de desenvolverem as duas instâncias fantásticas, numa só estrutura, o que é irônico, expõem outros tipos de ironia, especificados pelos três estudiosos argumentados no tópico 2.3. No primeiro conto, a ingenuidade do coelho, em relação a ser um humano, como pretendeu em

toda a diegese, sem perceber que sua personalidade o humanizava, o caracteriza na ironia observável, proposta por Muecke. No segundo, a consciência do ex-mágico, aspirante a perder a magia para se integrar à sociedade, ingressando como funcionário público no Estado, o remonta à ironia argumentada por Duarte. No conto “Bárbara”, a ironia relacional é transmitida quando o marido da protagonista, mesmo abominando o desejo compulsivo da esposa, satisfaz imediatamente seus desejos, anuindo à obsessão da mulher. No último conto, a excitação do personagem Artur, diante do desaparecimento de seu vizinho, o homem do boné cinzento, pelo emagrecimento excessivo, o faz ingênuo, pois ao mesmo tempo em que vibra a perda incontrolável da massa corpórea do homem, ele não percebe que também está emagrecendo.

A escolha desses contos revelou-nos que, também, na contemporaneidade brasileira, a permanência do fantástico é irrefutável. Percebemos, longe de desviarmos nossa perspectiva para mergulharmos em uma proposta de comparação mais afincada, que os substratos, simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade são confluídos nesses quatro contos e em três, das quatro, narrativas, brevemente analisadas, do século XIX. Da mesma forma, o narrador rubiano tem seu papel expressivo nessas narrativas contemporâneas, mas parece que, aqui, sua atuação vem de maneira mais diluída, já que a configuração externa do texto, como a divisão de algumas cenas em blocos discursivos, é, também, visual, externa, e pode, pela presença de lacunas discursivas, tender a tipos específicos de interpretação. Observamos, entretanto, que, de uma forma ou de outra, essas estratégias textuais são solicitadas pelas narrativas dos dois séculos, o que nos faz acreditar que esses recursos são característicos, sobretudo, do próprio gênero.

Fizemos, também, alusão, nesta dissertação, à incongruência estabelecida entre esses dois simulacros. Duas instâncias, inicialmente, divergentes, desenvolvidas na mesma estrutura, mas que se relacionam reciprocamente e formam uma unidade na narrativa. Entendemos essa dicotomia irônica como o âmago do gênero, o ponto de equilíbrio (mesmo que desequilibrado), o cerne, o eixo, enfim, seu motivo existencial. Se o leitor sentirá medo, hesitará, se participará do texto jogando com este, se projeta, na narrativa, seu credo e seu inconsciente, não é relevante nesse momento. O caso é que a resposta para nosso questionamento inicial: “quais aspectos fazem o fantástico ser o que ele é?” não foi completamente solucionada, mas teve, aqui, sua busca iniciada, compreendida nos dois aspectos-chave, o simulacro de realidade e o simulacro de sobre-realidade, que formam, por serem dois princípios, aparentemente, contraditórios, coexistindo numa mesma instância, o que chamamos de dicotomia irônica. Entendemos que estes, para nós, abrirão o campo dos

estudos fantásticos de forma divergente das propostas dos estudiosos apontados aqui, podendo responder a eventuais perguntas. E, antes de nos retirarmos, deixaremos, portanto, o leitor com uma reflexão indissolúvel, que nascerá quando ele deleitar-se na leitura de uma narrativa fantástica. Convicção esta que fazem as estruturas clamarem, gritando nos entraves do gênero. E é: eu sou o sobrenatural!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AZEVEDO, Á. de. *Noite na taverna*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

BARTHES, R. O efeito de real. In:____. *Rumores da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 32- 36.

BATALHA, M. C. A importância de *E.T.A. Hoffmann* na cena romântica francesa. *Alea*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2003a. Não paginado.

_____. *O mundo maravilhoso do inexplicado: o fantástico como mise-en-scène da modernidade*. Port: Edit on web, 2003b.

BESSIÈRE, I. *Le récit Fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (tradução não publicada de Fábio Lucas Pierini)

BORDINI, M. da G. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 11-22.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, I. Introdução. In:____. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de Maurício Santana Dias et al. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p. 09-18.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. In: COSTA, F. M. Da (Org). *Os melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 18-25.

CARPEAUX, O. M. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARROL, L. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Isabel de Lorenzo. São Paulo: Francisco Achcar, 2000.

CARVALHO, A. L. C. de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.

_____. *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto: Editora Rio Pretense, 2005.

CESARANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilto Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA, F. M. da. (Org). *Os melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feis. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

GAUTIER, Thèophile. O pé da múmia. In: Paes, J. P. (Org). *Os buracos da máscara*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 68-82.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In: CALVINO, I. (Org). *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

INCOCCIA, T. Il fantastico nella letteratura italiana: Un istinto lunare e inquietante germoglia in molti scrittori. *La Repubblica Letteraria Italiana*. Letteratura e Lingua Italiana online. s/1, maio, 2002. Disponível em:

<<http://www.repubblicaletteraria.it/LetteraturaFantastica.html>> Acesso em: 23 jun. 2011.

ISER, W. O jogo do texto. In: HAUSS, H.R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima (Org.). 2.ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 32-39.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer São Paulo: Editora 34, 1996a. v.1

_____. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer São Paulo: Editora 34, 1999. v.2

_____. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996b.

LIMA, L. C. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LÖWY, M. SAYRE, R. *Revolta e Melancolia: O Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOVECRAFT, H. P. Os primórdios do romance gótico. In:____. *O terror sobrenatural na literatura*. Tradução de Ana Magalhães e Daniel Seabra Lopes. Lisboa: Vega, 2003. p. 23-29.

MACIEL, N. A literatura fantástica no Brasil. *Revista Bula*. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/colunas/629/A-literatura-fantastica-no-Brasil>>. Acesso em: 21 set 2006.

MAUPASSANT, G. A mão esfolada. In: JACOB, P. (Org) Tradução de: s/t. São Paulo: Livraria Martins Editôra, s/d. p. 143-148.

_____. *O Horla*. Fonte bibliográfica extraviada.

MOLINO, J. *Le fantastique entre l'oral et l'écrit*. Europe, Paris, n.611, 1980. (tradução não publicada de Ana Luiza Camarani)

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAES, J. P. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *Os buracos da máscara: Antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In:____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENTEADO, J. Introdução. In:____. (Org) *Obras primas do conto de terror*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958. p. 06-13.

PARECER. In: HOUAISS, A. (Ed.) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=parecer>>. Acesso em: 22 jun 2011.

PENSAR. In: HOUAISS, A. (Ed.) *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, s/d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=pensar>>. Acesso em: 28 mar 2011.

POE, E. A. O coração denunciador. In: CALVINO, I. (Org). Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 279-284.

_____. The tell-tale heart. In:____. *Tales of horror and suspense*. New York: Dover Evergreen Classics, 2003.

RUBIÃO, M. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. O Romantismo. In:____. *História da Literatura Portuguesa*. Portugal: Porto Editora, 2000.

SENA, J. Os pré-românticos. In:____. *A literatura inglesa*. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 215-235.

SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

TAVARES, B. Algumas interfaces com o fantástico. *Revista Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>. Acesso: 01 out 2008.

_____. Introdução. In:____. (Org). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

_____. Introdução. In:____. (Org). *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 08-16.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Introdução ao verossímil. In:____. *Poética da prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: 1971. p. 25-29.

VIANA, A. L. M. Espaços e corpos na literatura fantástica moderna: nas trilhas de Franz Kafka e Luiz Vilela. *O insólito e o duplo: comunicações livres*. Dialogarts, Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:uZHGN1FK8DgJ:scholar.google.com/+metamorfose+de+kafka+1915&hl=pt-BR&as_sdt=0,5> Data de acesso: 30 jun. 2011.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 17 de fevereiro de 2012.

Assinatura