



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Bianca Karam Silva Athayde Gonçalves

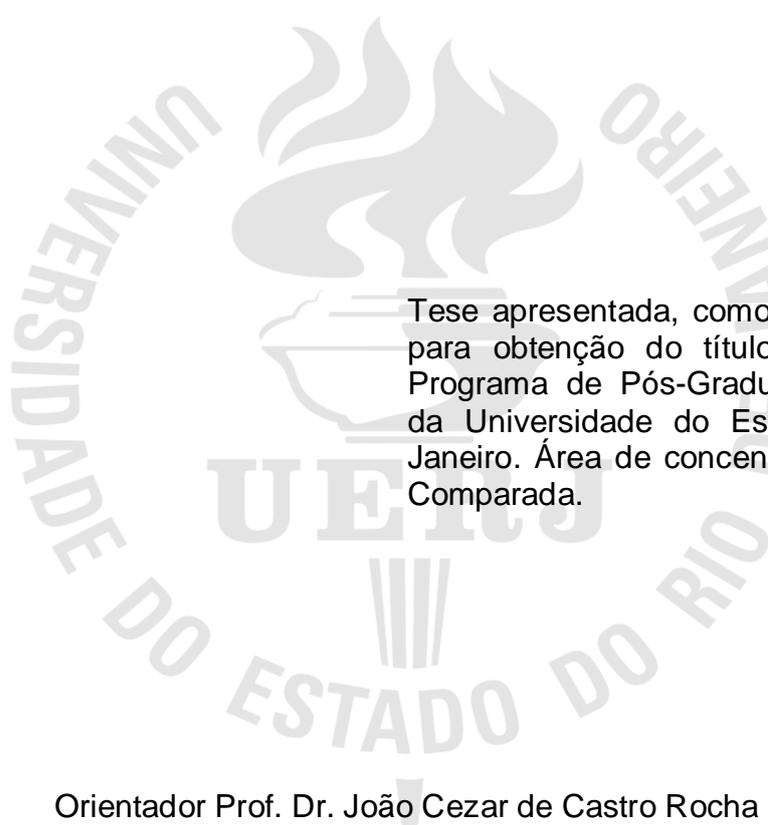
**A Literatura Fantástica nos contos de
Edgar Allan Poe e Machado de Assis**

Rio de Janeiro

2018

Bianca Karam Silva Athayde Gonçalves

A literatura fantástica nos contos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G633 Gonçalves, Bianca Karam Silva Athayde.
A literatura fantástica nos contos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis / Bianca Karam Silva Athayde Gonçalves. - 2018.
161 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Americana e brasileira – Teses 2. Literatura comparada – Brasileira e americana – Teses. 3. O Fantástico na literatura – Teses. 4. O Maravilhoso na literatura – Teses. 5. Literatura fantástica brasileira – Teses. 6. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 - Crítica e interpretação – Teses. 7. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Bianca Karam Silva Athayde Gonçalves

A literatura fantástica nos contos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de março de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Edson Ferreira Martins
Universidade Federal de Viçosa

Prof. Dr. Flavio García
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Regina Lucia Faria
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Regina Michelli Perim
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela resistência e perseverança em seguir mudando vidas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à pequena Alice, meu amorzinho da vida, a baixinha mais abusada que eu não apenas mais amo como também mais admiro no mundo. Agradeço pela companhia nesta jornada que começou quando ela tinha apenas dois meses.

Ao Gus, amor da minha vida, agradeço por me ensinar que 1997 é pra sempre, que antes do amanhecer se vive uma vida inteira e, principalmente, por me ensinar que a vida é muito melhor que filmes.

Ao meu orientador e amigo João Cezar, por compartilhar, nos últimos 20 anos, de forma tão humilde um mar de conhecimento.

À minha mãe, agradeço pelas apostilas que fazia quando eu estava nos primeiros anos da escola. Isso me ensinou a importância do empenho.

Aos meus sogros-pais pela acolhida e pelo amor incondicional.

À Fundação Osorio e meus alunos, que me ensinam, há 13 anos, a lutar pelo ensino público de qualidade.

À minha amiga Simone e toda a família Greco, agradeço pela parceria incondicional.

À minha coordenadora Ana, agradeço por embarcar nas minhas trapalhadas e nos meus sonhos.

Agradeço às amigas Vivi e Mic, com quem aprendi que é possível perder uma casa, mas nunca um lar.

Aos amigos Bruno e Nadja, agradeço por toda a desconstrução de nossas conversas – elas me deram asas.

Crês em sonhos?

Machado de Assis

RESUMO

GONÇALVES, Karam Silva Athayde. *A literatura fantástica nos contos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis*. 2018. 161f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

O objetivo desta tese é apresentar uma comparação entre os textos fantásticos de Edgar Allan Poe, um grande nome desta literatura, e Joaquim Maria Machado de Assis, um dos escritores mais fundamentais da literatura brasileira. Para isto, apoiamos nosso estudo no escopo teórico desde o século 18 até os estudos mais recentes acerca do fantástico. Dentre eles, destacamos o papel do teórico Tzvetan Todorov, pois seu trabalho de 1970 é o primeiro que a oferecer ao leitor um estudo sistemático e uma análise estrutural acerca dos elementos narrativos que compõem o fantástico. De sua teoria, o principal ponto é sua relação entre a hesitação do personagem central e do leitor diante de um acontecimento que pode ser de origem sobrenatural. Essa hesitação aponta para duas possíveis soluções: uma sobrenatural e outra racional. Ainda nos baseamos na teoria de Todorov que identifica dois gêneros vizinhos ao fantástico: o maravilhoso e o estranho. Uma vez que boa parte dos contos de um e outro autor saem do efeito de fantástico e apresentam uma solução racional para o enigma apresentado, tanto Allan Poe como Machado de Assis escrevem textos que pertencem ao gênero estranho. Dessa forma, analisamos a definição de literatura fantástica que cada autor acaba por desenvolver por meio de seus questionamentos teóricos inseridos em narrativas ficcionais, bem como os recursos narrativos que cada artista privilegia.

Palavras-chave: Contos. Fantástico. Allan Poe. Machado, teoria.

ABSTRACT

GONÇALVES, Karam Silva Athayde. *The fantastic genre in Edgar Allan Poe's and Machado de Assis' tales*. 2018. 161 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

The aim of this Thesis is to compare texts, which can be read through the lens of the fantastic as a genre, written by Edgar Allan Poe, a leading author of this genre, and Joaquim Machado de Assis, one of the most important writers of Brazilian literature. This research is based upon on the theoretical framework developed from the 18th century to the most recent studies on the topic. Among them, we stress the role of Tzvetan Todorov, for his 1970 book is the first to offer a systematic approach of the as well as a structural analysis of the narrative elements that form the fantastic. From Todorov's theory, the main point resides in the relationship between the hesitation of both of the protagonist and the reader facing a fact that may be of a supernatural nature. This hesitation leads towards two possible solutions: supernatural and rational. We also follow Todorov's theory as far as identifying two genres similar to the fantastic are concerned: the wonderful and the *unheimliche*. A considerable amount of Allan Poe's and Machado de Assis's short stories are detached from the fantastic and rather offer rational solutions to the enigmas presented; thus, they write texts that belong to the *unheimliche*. In this way, we analyze the definition of the fantastic literature developed by each author through their theoretical questions included in fictional narratives, as well as through the narrative procedures employed by both authors.

Keywords: Tales. Fantastic. Allan Poe. Machado, theory.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	DO MEDO MAIS ARCAICO AO FANTÁSTICO: ASPECTOS TEÓRICOS	16
1.1	Phantasya e o Período Clássico	18
1.2	O século XVIII: a tradição gótica	21
1.3	O século XIX e as definições de Literatura Fantástica	24
1.3.1	<u>Nodier e a popularização do Fantástico</u>	25
1.3.2	<u>Theóphile Gautier e o termo Fantástico</u>	26
1.3.3	<u>Walter Scott e o modo fantástico</u>	27
1.3.4	<u>Tradutor traidor e criador</u>	28
1.4	O século XX e as teorias	31
1.4.1	<u>Howard Philips Lovecraft</u>	32
1.4.2	<u>Tzvetan Todorov</u>	33
1.4.3	<u>Irene Bessière</u>	35
1.4.4	<u>Filipe Furtado</u>	36
1.4.5	<u>Selma Calasans Rodrigues</u>	37
1.5	Os estudos contemporâneos	39
1.5.1	<u>Gênero ou modo?</u>	39
1.5.2	<u>O termo insólito</u>	40
2	A RECEPÇÃO DO FANTÁSTICO NO BRASIL	43
2.1	Álvares de Azevedo e o conto à moda Hoffman	44
2.2	O papel de Edgar Allan Poe	47
2.3	As coletâneas brasileiras	48

2.4	O caso Machado de Assis	54
3	EDGAR ALLAN POE E A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO	58
3.1	Três personagens femininas e a construção do duplo em Allan Poe	58
3.1.1	<u>O duplo e a crise de identidade</u>	60
3.1.2	<u>A construção do feminino a partir do narrador</u>	63
3.2	O duplo como parte da estrutura narrativa	71
4	MACHADO DE ASSIS E O FANTÁSTICO DISPERSO	74
4.1	A construção do autor	75
4.2	<i>Memórias póstumas: o divisor de águas</i>	80
4.3	O fantástico da primeira fase	81
4.3.1	<u>O primeiro conceito de Fantástico para Machado de Assis</u>	81
4.3.2	<u>Um autor para donzelas</u>	84
4.3.3	<u>A produção dos anos de 1870</u>	90
4.4	A segunda fase dos contos fantásticos de Machado de Assis ...	96
5	EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS: DO TERROR AO PIPAROTE	102
5.1	O conflito entre o eu e o não-eu	103
5.2	A ficção a partir do olhar de um narrador-personagem	106
5.3	O observador metódico	119
5.4	Personagens detetivescos em Edgar Allan Poe e Machado de Assis	123
5.4.1	<u>O leitor detetives</u>	123
5.4.2	<u>Personagens detetivescos</u>	124
5.4.3	<u>Uma breve história da narrativa policial</u>	125

5.4.4	<u>Machado leitor de Poe</u>	127
5.4.5	<u>Machado a partir e para além de Poe</u>	131
5.4.6	<u>Mais dedução, menos ação</u>	134
5.4.7	<u>Allan Poe e a chave machadiana: o piparote</u>	135
	CONCLUSÃO	142
	REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

Most writers — poets in especial — prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy — an ecstatic intuition — and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought

(Allan Poe, “*The Philosophy of Composition*”, 1846).

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela

(Machado de Assis, “*Advertência ao leitor*” de *Ressurreição*, 1872).

No ensaio “*The Philosophy of Composition*” (“A filosofia da composição”), publicado pela primeira vez em 1846 na *Graham’s Magazine*, Edgar Allan Poe apresenta um estudo sobre os métodos da sua escrita no poema “O Corvo”. O aspecto inovador do estudo relaciona-se a uma análise estrutural, feita pelo próprio escritor, acerca de seu texto literário desde a sua origem, ainda enquanto *intenção* de escrita – não se trata de *intenção* autoral, reitere-se: porém de *leitura*. Trata-se, nas palavras de Poe, de *dar uma olhadela nos bastidores*, pois os artifícios do engenho interessam tanto quanto a obra pronta. Esses bastidores, anos mais tarde, em 1872, serão também apontados por Machado de Assis em seu romance de estreia *Ressurreição*, por meio da metáfora do escritor-operário. Essa expressão representa uma metáfora binária, por meio da qual Machado de Assis entende o texto como uma construção material bem como o escritor principiante como um operário. Apesar do reconhecimento como escritor de contos, Machado entende-se como um principiante em uma nova forma – o romance.

Enquanto, para Allan Poe, o olhar teórico para sua própria arte constitui a busca pela racionalidade na literatura e domínio das intenções e dos resultados estéticos; para Machado, destaca-se, além disso, um contínuo aprendizado e uma espécie de teste sobre recursos e temas.

Dessa forma, a metáfora machadiana nos direciona ao estudo da obra do escritor brasileiro como uma construção em que nenhuma parte pode ser descartada. Assim afirmam diversos escritores, entre eles Alfredo Bosi, Lúcia Miguel Pereira, Silviano Santiago e João Cezar de Castro Rocha, para citarmos apenas alguns dos que analisam a importância da chamada primeira fase para uma

percepção apurada da “convergência de formas batidas e valores novos no primeiro Machado de Assis” (BOSI, 1982, p. 437).

Ainda sobre essa percepção da obra machadiana como “um todo coerentemente organizado” (SANTIAGO, 2000, p. 27), existe um segundo desafio: destacar o papel dos contos machadianos – precisamente o objeto de estudo desta dissertação – por vezes ofuscado pelo interesse nas análises dos romances. Por meio da metáfora de “laboratório de ideias”, João Cezar de Castro Rocha aponta, por exemplo, para a rearticulação¹ de ideias apresentadas nos contos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nos diversos modos de narrativa experimentados em quase oitenta contos publicados antes de 1880, não haverá um laboratório de ideias e de procedimentos, ressuscitados pelo defunto autor? (ROCHA, 2006, p. 314).

Nesse contexto, interessa-nos destacar a importância dos contos na construção de um “laboratório de ideias”, que muitas vezes transforma o texto em um campo criativo para reflexão acerca das próprias questões da escrita, como o papel do escritor e do leitor, além da própria noção de literatura.

Assim é que a escrita machadiana enigmática e, ao mesmo tempo, reveladora, oferece-nos, ao longo do tempo e de diversas análises, a possibilidade de lançarmos um olhar inovador e descobriremos novas questões. Dessa forma, ousamos propor um debate acerca da obra machadiana sobre suas influências literárias, pois a recuperação do “contexto intelectual vivenciado por Machado de Assis”² parece-nos um campo produtivo para a formulação de novas questões sobre o Bruxo do Cosme Velho.

Portanto, ler a obra de Machado como um todo nos leva à investigação de escritores que fizeram parte de sua biblioteca, seja por meio de citações ou de

¹ Na apresentação do capítulo “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago destaca que “(...) certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas” (SANTIAGO, 2000, p. 27).

² Introdução de José Luís Jobim ao livro *A biblioteca de Machado de Assis*: “(...) uma das tarefas que cabe aos estudiosos da literatura é recuperar, para o público de hoje, o contexto intelectual vivenciado por Machado. Assim, poder-se-á perceber em que medida Machado atendia a uma tendência dominante no gosto de sua época e em que medida se contrapunha a ela” (JOBIM, 2001, p. 14).

sugestões textuais. Precursor nesta análise, Jean-Michel Massa,³ destaca em sua pesquisa que podemos resgatar da biblioteca de Machado de Assis três volumes que formam *The Works of Edgar Allan Poe (Memoirs Tales, Tales continued e Pen Poems and Essays)* e o livro *Les poèmes*. Além disso, existe a famosa tradução do poema “O Corvo”, que, Jean-Michel Massa reforça, teria sido traduzido do francês e a referência no conto “Sól!” – conto analisado no capítulo 5 desta Tese.

Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. ‘Esse homem’, conclui ele, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões’ (ASSIS, 2015, p. 178, v. III).

Sobre essa construção de leituras, destaca-se o trabalho organizado por José Luís Jobim, “A biblioteca de Machado de Assis”, que reconhece o trabalho pioneiro de Jean-Michel Massa e ainda acrescenta uma análise na qual se baseia esta Tese:

“(…) uma das tarefas que cabe aos estudiosos da literatura é recuperar, para o público de hoje, o contexto intelectual vivenciado por Machado. Assim, poder-se-á perceber em que medida Machado atendia a uma tendência dominante no gosto de sua época e em que medida se contrapunha a ela” (JOBIM, 2001, p. 14).

Dessa forma, organizamos a pesquisa não apenas em função de analisar o papel de Machado como leitor de Allan Poe, mas de analisar como as semelhanças e diferenças entre os dois escritores não apenas se inserem mas também imprimem seus próprios estilos na Literatura Fantástica.

No primeiro capítulo, apresentamos algumas vertentes teóricas que fazem oscilar o próprio conceito de Literatura Fantástica. Trata-se de um panorama não apenas histórico da crítica literária de nomes como do precursor teórico Charles Nodier, de Todorov, passando por Filipe Furtado, Flavio García, Julio França, Jean Bessière e Cristina Batalha, para citar alguns – mas também estamos diante da

³ Ainda na introdução ao livro *A biblioteca de Machado de Assis*, José Luís Jobim esclarece: “O título deste livro homenageia o trabalho pioneiro de pesquisa e organização do acervo machadiano, realizado pelo professor Jean-Michel há quase quarenta anos. Este trabalho, originalmente publicado em francês na *Revista do Livro*, em 1961, encontra-se virtualmente inacessível ao público em geral, razão pela qual o republicamos na íntegra, com apenas uma diferença relevante em relação ao que veio à luz naquele periódico: o ensaio introdutório de Massa foi traduzido para o português, pela professora Cláudia Maria Pereira de Almeida (UERJ). Deste modo, cremos, ao mesmo tempo ter preservado o caráter histórico original e permitido o acesso de um maior número de leitores a ele” (idem, pp. 11-12).

influência de mudanças linguísticas, uma vez que as constantes traduções provocaram uma série de mudanças em conceitos como fantástico e fantasia, por exemplo.

No capítulo dois, apresentamos a recepção do Fantástico no Brasil, desde o sentido amplo de fantástico a partir de “Noite na taverna”, de Aluísio Azevedo, até os contos de Machado de Assis. Destacaremos também o papel do crítico Sílvio Romero ao afirmar que Allan Poe era um desequilibrado, criando assim um embate entre ideias completamente opostas.

Apesar de as consequências de posturas como a de Romero encontrarem eco por longo tempo, existe um movimento acadêmico que se propõe a aprofundar as investigações. Trata-se, segundo o professor Flávio García, de “um movimento contemporâneo de resgate e revalorização de um matiz literário antes relegado à marginalidade, como é o caso da ficção fantástica, ausente da quase totalidade das histórias da literatura” (GARCÍA, 2011, p. 2). Nesse contexto de revalorização, insere-se o capítulo dois.

Os capítulos três e quatro dedicam-se, respectivamente, à relação entre Allan Poe e Machado de Assis e a Literatura Fantástica. No capítulo três, destaca-se em especial a formação do duplo como parte estrutural da narrativa fantástica de Poe a partir das personagens femininas.

O capítulo quatro discute a importância da Literatura Fantástica para o laboratório de ideias machadianas. Afinal, como um operário, Machado também se dedicou à Literatura Fantástica, embora seja menos reconhecido por esse aspecto.

O fantástico machadiano talvez impressione menos aos seus leitores e aos críticos que examinaram sua obra por estar mais ou menos diluído nos diversos volumes que publicou e, ainda, na obra que ficara esparsa e que coligimos em vários tomos (MAGALHÃES Jr., 1973, p. 8).

Para então *impressionar* os leitores machadianos com essa nova faceta do autor, R. Magalhães Jr. publica, em 1973, a coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, cuja leitura de fato nos revela a forte influência de Hoffmann – a quem Machado cita explicitamente em seus contos –⁴ e de Edgar Allan Poe.

⁴ “Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois sua forma era de todo fantástica. Representava uma figura do diabo, com chapéu de três bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra” (ASSIS, 1973, p. 84).

Portanto, ainda no capítulo quatro, analisaremos os elementos inovadores que Machado insere em alguns de seus contos fantásticos – seja para estimular ou mesmo quebrar o medo estético.

Já o quinto capítulo apresenta uma leitura dos contos fantásticos machadianos, comparando-os aos de Allan Poe, analisando a influência deste nos escritos do brasileiro, seja pela aproximação ou pelo distanciamento entre os escritores. Neste capítulo também são analisadas as personagens detetivescas de Poe e Machado, uma vez que os dois escritores por vezes anunciam um fantástico que acaba com o fim da hesitação diante de uma resposta racional para o acontecimento que parecia insólito, saindo, conforme classifica Todorov e veremos no capítulo 1, do fantástico para o estranho. Esse caminho nos faz entender uma relação entre a possibilidade do sobrenatural e a resposta racional do gênero estranho. Por isso Todorov afirma em sua *Introdução à Literatura Fantástica*:

“Sabe-se também que Poe deu origem ao romance policial contemporâneo, e esta proximidade não é produto do acaso; escreve-se aliás frequentemente que as histórias policiais tomaram o lugar das histórias de fantasmas” (TODOROV, 2010, p.55).

Portanto, ao comparar a *Literatura Fantástica* nos dois escritores, no capítulo 5 também investigamos a trilogia detetivesca de Allan Poe - ainda que apenas o primeiro conto “*The Murders in The Rue Morgue*” apresente a hesitação efêmera do sobrenatural – em comparação a contos de Machado em que o clima da narrativa por vezes é potencialmente insólito devido ao seu ineditismo, conforme veremos.

Dessa forma, a comparação aponta de que forma tanto Poe quanto Machado contribuem para a compreensão das potencialidades da *Literatura Fantástica*.

Por fim, na *Conclusão*, apresentamos uma síntese da pesquisa.

1 DO MEDO MAIS ARCAICO AO FANTÁSTICO: ASPECTOS TEÓRICOS

Contar histórias é mais do que apenas uma prática comum, trata-se de uma necessidade do ser humano de compartilhar experiências. Mesmo antes da escrita, temos a tradição oral – responsável pela circulação de saberes, tradições, experiências pessoais – como um exercício não apenas de comunicação e recriação de algum acontecimento, mas especialmente de imaginação. Essas histórias observadas e inventadas criam, portanto, um repertório comum à consciência coletiva de um lugar.

Portanto, a narração da experiência individual é importante para a construção da identidade cultural coletiva. Associada à escrita, a tradição oral tem um papel fundamental para perpetuar as histórias sedimentadas na memória de um povo. No entanto, Walter Benjamin alerta para o possível fim – e a necessidade de permanência – da narração cuja essência empenha-se em envolver os ouvintes:

A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1987, pp. 197-198).

Dessa forma, assim como a experiência vivida, a narrativa pode ser apenas individual. Mesmo no caso de um acontecimento coletivo, o que resulta dele são as impressões individuais na construção da cultura coletiva. Isso se abre em novas associações e novos sentidos que desencadeiam diversas possibilidades de pensamento.

Esses novos sentidos formam as regras criadas pelos autores para construir uma realidade interna coerente, capaz de envolver o leitor em um mundo possível e convincente.

Todavia, uma natureza-morta não o é à toa: o quadro de uma maçã não pode ser uma maçã, trata-se de outra coisa. Como diria René Magritte debaixo de um cachimbo pintado, CECI N'EST PAS UNE PIPE - "isto não é um cachimbo". Lembrava Magritte de Diderot, que antes dele escrevera um conto intitulado: CECI N'EST PAS UN CONTE. No entanto, essa outra coisa - nem maçã nem cachimbo nem conto - é real também. Ela nos oferece uma outra realidade que às vezes faz tremer aquilo que vínhamos chamando de "realidade" (KRAUSE, 2005, p. 2).

Assim, a narrativa é uma prática sem limites, por isso, o imaginado se concretiza num jogo da verdade, em que a percepção de realidade do leitor deixa de ser externa à narração, mas passa a ser determinada por esta. Essa construção verossímil das histórias, por sua vez, promove uma reflexão acerca das estruturas da sociedade, seus problemas, anseios e suas esperanças. Integrando-se à sociedade, a arte de narrar promove um duplo exercício de reflexão acerca do que está além de si e em si. Ou seja, da realidade externa e interna, sendo influenciada e influenciando, conforme afirma Robson Dutra:

Por isso, a literatura é a tentativa do homem-escritor de criar uma realidade que possa ser exibida no mundo real e modificar as estruturas da sociedade humana e seus conflitos (DUTRA, 2012, p. 658).

Tudo isso ocorre devido à imaginação, que associa e cria novas e infinitas ideias. E, embora a arte de narrar esteja, desde as reflexões de Walter Benjamin, de fato em declínio, o contador de história ainda persiste. Assim é que o sobrenatural, como um elemento estético, torna-se uma maneira para pensar não apenas o mundo externo, mas seus limites e, conseqüentemente, explorar suas possibilidades.

A criatividade, ao ser estimulada, passa a criar mundo inimagináveis, fazendo do impossível apenas improvável, mas *real*, as histórias que provocam medo contribuem não apenas para a necessidade da existência do contado de histórias, mas em especial para a perpetuação dessa arte, uma vez que se sustentam especialmente na capacidade de envolver ouvintes no desenrolar da narrativa – conforme destaca Cristina Batalha: “Contadores de histórias de todas as culturas e de todos os tempos inventaram diferentes motivos, temas e figuras para maravilhar ou aterrorizar seus ouvintes” (2012, p. 482).

Dessa forma, diante das limitações de entendimento – em especial o científico – a imaginação avança diante de possibilidades que permanecerão misteriosas ao longo dos séculos ou aquelas que a ciência concretizará depois. Ainda segundo Cristina Batalha, “(...) a adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia está intrinsecamente vinculada às manifestações estéticas” (2012, p. 482).

O escritor brasileiro Jacob Penteadó, na introdução do livro *Obras primas do conto fantástico*, traça um panorama desde a pré-história aos das narrativas de

cunho fantástico até o século XX, destacando alguns dos principais nomes que, cada um à sua maneira, escreveram sobre o desconhecido para o homem, provocando, com essa ameaça, o medo desde os tempos ancestrais.

As narrativas de cunho fantástico, ao nosso ver, possuem origens remotíssimas, perdem-se nas trevas do Tempo, como atestam as tradições orais. Nas próprias inscrições das cavernas pré-históricas, notam-se alusões patentes ao sobrenatural e ao pavor. Na literatura antiga, desde Homero a Camões, bem como no Zendavesta, nas Mil e Uma Noites, nas lendas chinesas, com seus duendes e dragões, tudo representa a angústia e a preocupação do homem pelo que não pode explicar. E o próprio Shakespeare declara que existe entre o céu e a terra muita coisa que nossos sentidos não percebem. Na Idade Média, quando pontificava a superstição, com todo seu séquito de horrores, pois quase todos os males que afligiam a humanidade eram atribuídos ao sobrenatural, às bruxas, ao demônio, a sortilégios, esse gênero de literatura era o preferido, e desse período tenebroso chegaram até nós histórias em que predomina o espírito da época, ou seja, o pavor do homem pelas coisas do além, do mistério (PENTEADO, 1961, *introdução*).

Isso nos mostra que, ao longo dos séculos, as histórias apresentam a fantasia com noções e objetivos diversos, mas sempre motivadas – e também gerando – pelo medo daquilo que não se pode explicar, como na fala de Hamlet: “There are more things in heaven and earth, Horatio,/ Than are dreamt of in your philosophy”.

E será o exercício de imaginar as coisas ainda não imaginadas um ponto fundamental para a Literatura Fantástica. Uma vez que isso exige imaginação, criação e, enfim, fantasia, perceberemos que os escritores entendem, ao longo do tempo, de diferentes formas a noção de fantasia e fantástico. No princípio, serão sinônimos de criatividade e distanciamento da realidade, para somente mais tarde a palavra fantástico determinar um tipo de texto específico na literatura.

Para iniciarmos a reflexão, apresentaremos uma análise da palavra fantasia e suas diferentes concepções em diferentes tempos históricos e contextos geográficos.

1.1 *Phantasya* e o Período Clássico

Na cultura clássica, qualquer texto que apresentasse elementos imaginados e ausente da realidade comum era associado à palavra *fantasia*, cujo significado é

imaginário. Portanto, em um primeiro momento, o termo fantástico entendido como algo fora do comum, associando-se a diversas narrativas da Antiguidade.

Em grego, *phantasia* significa imaginário. O adjetivo segue os passos do substantivo até o século XIV, e “fantástico” surge com um sentido que lhe fora atribuído na época clássica, ou seja, com o sentido de fantasia (BATALHA, 2012, p. 483).

Nesse contexto, é importante recordar a relação de perigo que Platão estabeleceu entre os frutos da imaginação e um efeito de aberração, de desconhecido. Assim, a ficção é entendida como um perigo, pois é compreendida como mentira, uma verdadeira falácia, que é capaz de impregnar a mente como uma verdade, anulando a distinção entre realidade e fantasia.

Entendendo a imaginação como uma ilusão, Platão reprovava a ficção, ao criticar que a arte provocava o afastamento do homem da realidade: “Percebe-se, portanto, desde a Antiguidade o conflito imaginação x razão que dá forma tanto a Ficção Científica quanto ao Realismo Maravilhoso (SILVA, 2012, p. 197).

Ao contrário, o discípulo Aristóteles evoca mortos-vivos e fantasmas, destacando a importância da criação e estabelecendo uma relação emocional entre o homem e sua imaginação.

Dessa forma, transitando no limite entre realidade e imaginação, os primeiros filósofos inseriram elementos insólitos em suas ficções, no entanto, sem, com isso, despertar no leitor o medo. Luciano de Sanósata, por exemplo, naturaliza o fato de o diálogo ser entre os mortos, afinal, seu objetivo principal é realizar uma *sátira menipeia* e não provocar o medo.

Então, o principal objetivo do livro passa a ser a crítica moralizante que dois filósofos, Diógenes e Menipo, fazem dos outros mortos, apontando que muitas vezes entre a teoria filosófica e sua prática, os filósofos deixam várias lacunas.

Com isso, destacamos que, embora, no período clássico, alguns autores apresentem a força do mundo imaginário, por meio de mitos ou mesmo pela voz dos mortos, isto ainda não constitui o que, muito mais tarde, será chamado de Literatura Fantástica. Afinal, esses textos têm em comum a naturalização de elementos sobrenaturais. No entanto, aqui estão seus embriões com demônios e o despertar do medo estético.

O que podemos chamar de embrião da Literatura Fantástica, conforme destaca Cristina Batalha, está em dois textos do período d.C.: *Satíricon*, de Petrônio,

e Apuleio em *O asno de ouro*. Apontados como as primeiras manifestações literárias de um sobrenatural que será posteriormente desenvolvido e identificado como elemento da Literatura Fantástica.

Em *Satíricon*, por exemplo, Petrônio retrata e critica a sociedade da Roma antiga por meio das aventuras vividas, em meio a uma crise social, por três jovens: Encólpio, Gitão e Ascilto. Essa relação dos personagens com a realidade é estabelecida também pelas narrativas de acontecimentos sobrenaturais, como no episódio Feiticeiras da Noite (*Nocturnae*) e a narrativa sobre o lobisomem.

Já, em *O asno de ouro*, temos a história de um homem que, tentando aprender sobre a magia com uma escrava, por quem demonstra desejo sexual, é transformado, sem querer em um asno. A partir dessa metamorfose, outro nome da narrativa, o asno, ao ser roubado, vive diversas aventuras. Ao superar o comportamento anterior de luxúria, recusando-se, ainda como asno, a fazer sexo com uma mulher, o personagem central é perdoado pela deusa Ísis, voltando a sua forma humana.

O que percebemos, em comum nessas duas narrativas, é que de fato a fantasia na literatura ser entendida como algo apenas fora da realidade, como uma criação do homem. No entanto, sempre com uma função “bem terrena” de lição moral. É o caso do asno que retorna a ser homem ao superar a lascívia. Ou ainda, em *Satíricon*, a forma como a reação e o julgamento de Circe diante da impotência momentânea de Encólpio – um castigo do deus Príapo – são terrenos.

Por isso, esse período da história da literatura, mesmo que apresente elementos mitológicos distantes do que entendemos como real, ainda não é suficiente para iniciar uma definição do fantástico e muito menos começar a compreendê-lo como gênero independente. Aqui se trata apenas de um embrião, afinal, a acepção do próprio termo *phantasya* é demais genérico. Afinal, a fantasia é a base da própria literatura e não uma exclusividade.

O fantástico, dessa maneira, ainda não era um conceito literário bem definido, fato que, aliás, permanece no cerne da sua definição. Afinal, essa nomenclatura se modificou ao longo do tempo, sendo influenciada não apenas pelas mudanças de suas características literárias e uma definição mais específica do termo ao longo de uma vasta produção, mas também pelas traduções que sofreu enquanto se espalhava pelos mais variados espaços.

Já, no final do século XVIII, a retomada dos elementos sobrenaturais acontecerá como uma busca do passado por meio da literatura gótica. A compreensão dessa tradição literária é também importante para definição da Literatura Fantástica no século XIX.

1.2 O século XVIII: a tradição gótica

A literatura gótica do século XVIII aborda alguns recursos literários que farão parte também do conto fantástico do século seguinte. Por isso, ao tratar da Literatura Fantástica, Italo Calvino retrocede no tempo:

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance 'gótico' inglês havia explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente (CALVINO, 20014, p. 10).

Isso ocorre porque para a compreensão do Romantismo e da Literatura Fantástica a ele associada, tanto na França como na Inglaterra, embora em tempos diferentes, é necessário compreender o seu antecessor: o gótico. Afinal, o Romantismo chega influenciado tanto por Rousseau quanto pelos românticos alemães e pelas narrativas góticas.

Da Renascença até meados do século XVIII, houve a recusa do pensamento místico, valorizando-se a visão racionalista, num mundo antropocêntrico. Após esse período, ocorre um processo lento, por meio do qual fica evidente que o povo continuava com uma visão mística ligada à religião.

Nesse momento a literatura gótica mostra, numa época racionalista e pré-romântica, que o sobrenatural ainda fazia parte do imaginário das pessoas comuns da sociedade – estabelecendo-se, assim, uma espécie de disputa literária entre o realismo e a imaginação.

Das várias acepções do termo gótico, em literatura, foi associado à segunda edição do livro *O castelo de Otranto*, em 1764, quando o escritor Horace Walpole assume a autoria do texto e dá-lhe o subtítulo de *A Gothic Story*. O uso do termo

gótico representa a posição de Walpole diante da disputa entre o realismo e a imaginação, além do início da tradição gótica na literatura

dos muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado (FRANÇA, 2016, pp. 2494-2495).

A palavra, conforme alerta David Punter adquire diferentes sentidos ao longo do tempo, significando inicialmente – daí o termo “original gothic” – a literatura que apresenta o castelo mal assombrado, heroínas atacadas por terrores indescritíveis, além do vilão terrível, de fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens. Nos anos de 1870, o gótico original aparece em romances perversos, cuja presença fantasmagórica era explicada por meios não sobrenaturais.

Discutindo sobre os diversos desdobramentos do gótico, David Punter estaca o “novo gótico americano”, importante para o desenvolvimento desta tese, caracterizado da seguinte forma:

This “New American Gothic” is said to deal in landscapes of the mind, setting which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions. We are given little or no access to an ‘objective’ world; instead we are immersed in the psyche of the protagonist, often through sophisticated use of first-person narrative (PUNTER, 1996, p. 2).

Dessa forma, percebemos que o termo gótico abriga em si desde as fórmulas fantasmagóricas de castelos mal assombrados até o desenvolvimento de uma história baseada nas obsessões da mente, transferido o terror de fora para dentro das personagens.

Além dessas possibilidades, o escritor destaca ainda o uso do termo para se referir à própria ficção de horror, na acepção mais comum de história de fantasma, cujos recursos narrativos inspiraram mestres da literatura do sobrenatural, como H. P. Lovecraft.

Here there is a clear historical element in the usage: many of the best-known masters of supernatural fiction – Algernon Blackwood, M. R. James, H. O. Lovecraft – derive their techniques of suspense and their sense of archaic directly from the original Gothic fiction, and many of the crucial symbols of the supernatural were previously the property of these older writers (PUNTER, 1996, p. 3).

O autor aborda a relação entre o gótico e o fantástico, uma vez que técnicas e temas do primeiro são incorporadas e alteradas pelo fantástico. No entanto, é importante destacar que David Punter alerta que isso não significa afirmar que toda a ficção de horror do século XX começa a partir do Gótico, embora grande parte tenha de fato bebido essa fonte.

Dessa forma, segundo Julio França, o gótico é um modo narrativo, por isso está presente desde o século XVIII até os textos atuais

(...) o que chamamos de Gótico é a consubstanciação de uma percepção de mundo desencantada em uma forma artística altamente estetizada, convencionalista e simbólica. Tal concepção de Gótico, ao afirmar seu caráter de constante literária moderna, não nega que, do ponto de vista da história da literatura, sua ascensão deva ser relacionada aos romances de Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Maturin, entre outros, escritos entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX. Defendemos, contudo, que a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias (FRANÇA, 2016, pp. 2492-2493).

Por isso, o teórico Punter fala em “American Gothic”, destacando o papel de Edgar Allan Poe. Acrescenta ainda que o escritor estadunidense é influenciado pela literatura inglesa, em especial pelo byronismo – seguindo a linha poética d inglês Lord Byron e sua construção do herói romântico, que vive uma tragédia pessoal. Além disso, destaca ainda a influência que o alemão Hoffmann representa para o escritor estadunidense.

Embora essas não sejam as únicas influências, David Punter destaca que, pensar em Byron e Hoffman, evidenciam como é impossível compreender nas particularidades de Allan Poe, como seu interesse pelo mórbido e pelos distúrbios psicológicos, sem entender que isso fazia parte da literatura gótica

In both writers (Poe and Hawthorne) Americanness obviously makes a vast difference to the way in which Gothic methods and approaches are handled, but this can only be appreciated against a background which includes British writing (PUNTER, 1996, p. 173).

Da mesma forma, o teórico Remo Cesarini aponta que, no final do século XVIII, as discussões filosóficas tratavam da crise da representação mimético-realista, ou seja, pensavam sobre o próprio conhecimento da mente e as faculdades do homem, como a imaginação, a fantasia e a subjetividade.

No entanto, ainda que se inspire nele, paradoxalmente o movimento romântico surge como negação radical desse mundo antigo, em uma disputa até mesmo violenta contra a cultura anterior à sua, em especial em oposição aos neoclássicos. Por isso, na transição do século XVIII para o XIX, a tradição gótica vai aos poucos perdendo sua força de representação – dando espaço ao movimento romântico e ao conto fantástico, ambos caminhando lado a lado.

Conforme vimos, inspirado em temas e recursos do romance gótico inglês, o fantástico surgiu no início do século XIX no Romantismo alemão. O fantástico desejava, então, representar a subjetividade da mente, por meio de um constante exercício de liberdade de imaginação, como analisaremos na próxima seção deste capítulo.

1.3 O século XIX e as definições da Literatura Fantástica

Na tradição gótica, o fantástico é prioritariamente um adjetivo, ou seja, um elemento modificador e periférico da tradição gótica. Já os românticos franceses se apropriam do termo para desvincular dessa tradição, transformando em um elemento central: o substantivo “o fantástico”.

Dessa forma, o termo fantástico, no sentido de hoje, é apresentado pelos românticos franceses em torno de 1830 para definir uma literatura que com características bem distintas da literatura gótica inglesa e estava vinculada ao nome do alemão E.T.A. Hoffmann.

Por isso, pesquisadores como Tzvetan Todorov compreendem uma relação profunda entre o Romantismo e o Fantástico. Afinal, ambos compartilham valores, como o entendimento do mundo a partir da subjetividade e seus desequilíbrios, culminando no escapismo por meio da imaginação de um artista cujo diferencial é a originalidade acompanhada de um temperamento sombrio e patológico. Assim é que a narrativa fantástica terá representatividade dentro do Romantismo, desde o final do século XVIII e culminando no início do século XIX.

Assim, o fantástico deixa, aos poucos, de ter um sentido amplo – no período clássico se confundindo com o próprio conceito de literatura, uma vez que está

associada às palavras fantasia e imaginação – e inicia seu período de transição no pensamento teórico do século XIX, até se consolidar, não sem polêmicas, nos séculos XX e XXI.

As polêmicas envolvem diferentes percepções e definições do fantástico, em que há discordâncias entre os teóricos, num esforço intelectual, iniciado no do século XIX, para delimitar as características da Literatura Fantástica, conforme veremos a seguir.

1.3.1 Nodier e a popularização do Fantástico

Nos anos de 1830, Charles Nodier é tanto um precursor francês da ficção fantástica na produção literária quanto teórica, em busca de uma caracterização do conceito de Literatura Fantástica.

Esse fato é fundamental porque aquilo que era apenas um tentativa anteriormente, concretiza-se: “É apenas no final do século XVIII, que Charles Nodier (1780-1844) o transforma em gênero literário, escrevendo o célebre artigo ‘Du fantastique en littérature’ (1830)” (BATALHA, 2012, p. 484).

Como sua obra é inicial, o escritor apresenta o fantástico a partir de um sentido amplo, que engloba o maravilhoso ou qualquer manifestação sobrenatural na ficção. Isso ocorre porque Nodier entende o fantástico como uma espécie de refúgio, necessário porque o homem percebe que não tem rodas as verdades, conforme imaginava anteriormente. Ou seja, para o escritor, há no sobrenatural uma ideia de escapismo de uma realidade áspera ou insuficiente para responder a todos os anseios.

A aparição das fábulas recomeça no momento em que acaba o império destas verdades reais ou admitidas que empresta um resto de alma ao mecanismo deteriorado da civilização. Eis o que tornou o fantástico tão popular na Europa há alguns anos, e o que o faz a única literatura essencial da idade da decadência ou de transição em que nós chegamos (NODIER, 1830, pp. 209-210).

Dessa forma, o escritor associa o fantástico ao escapismo romântico, seja por meio do sonho ou da loucura, por exemplo. A impossibilidade de concretização do

amor, encontra refúgio na imaginação de um mundo capaz de superar os entraves do real. Esse aspecto sentimental relaciona-se ao misticismo alemão e aos iluministas, afinal, assim, o escapismo por meio do sonho ou do delírio representa o princípio romântico do amor eterno. Mais uma vez se recorre à evasão da vida real por meio de elementos fantásticos.

Diante da crueldade da vida, o escapismo é o lugar da busca pela felicidade. Paradoxalmente, é a impossibilidade de ser feliz. Nesse contraste entre a necessidade da fantasia e seu caráter efêmero desta, estão elementos das narrativas fantásticas.

Ao ampliar o sentido do termo *fantástico*, Charles Nodier elabora uma teoria que apresenta uma definição genérica para a Literatura Fantástica – abarcando a própria noção de imaginação/ fantasia, conforme nos séculos anteriores. Dessa forma, o termo passa a ser empregado em diversas acepções. Dessa maneira, o escritor entende que as obras de Homero e as do maravilhoso cristão da Idade Média pertencem também ao fantástico.

Por isso, o papel de Charles Nodier é menos sua contribuição teórica e mais o fato de ter sido o grande propagador do *fantástico* – termo que o escritor associa ao Romantismo e emprega constantemente o termo. Sua recepção é um grande sucesso na França também porque está relacionado à fama do conto.

1.3.2 Theóhile Gautier e o termo Fantástico

Também na França, apontando mais uma vez para a popularização da Literatura Fantástica, temos o escritor Théophile Gautier, um dos mais conhecidos nomes da Literatura Fantástica, cuja carreira é influenciada pelo alemão Hoffmann.

Gautier torna-se um leitor e um escritor representante do Romantismo. Desejando romper com os padrões sociais e religiosos, em busca de liberdade de vida e criação e, em última instância, em oposição aos neoclássicos, o jovem Théophile participa da famosa “Batalha de Hernani”. Os jovens franceses organizavam um grupo de leitura da obra *Hernani* de Vitor Hugo, no Cenáculo Romântico, grupo de leitura organizado por Charles Nodier e pelo poeta Sainte-

Beuve. Balzac, Musset, Dumas, Delacroix, entre outros participavam dessas reuniões na casa do escritor Vitor Hugo em Paris.

A batalha se trava porque, ao final da estreia da peça *Hernani*, na Comédie-Française, os “Jovem-França” – grupo de românticos na plateia, como Théophile Gautier – insultam em coro “cabeleiras postiças” – grupo de neoclássicos que, seguindo as regras clássica para produzir literatura se opunham à liberdade artista que os jovens românticos desejavam instaurar.

Nessa efervescência romântica, está Théophile Gautier, um dos principais seguidores da Literatura Fantástica de E.T.A. Hoffmann, cuja obra estava em destaque na França devido à circulação de traduções e biografias sobre o autor. Rapidamente, o alemão conquistou a juventude francesa, principalmente por simbolizar a ruptura das regras com sua própria vida e os excessos boêmios. Esse extremismo romântico influenciará Théophile Gautier, que, como consequência, receberá severas críticas de Victor Hugo.

Tudo isso, como destacamos, será responsável pela formação de um jovem escritor integrado aos ideais românticos e no centro de suas polêmicas. Dentre a produção literária de Gautier, destacamos contos em que o fantástico surge como uma ameaça à ordem estabelecida: “La cafetière” (“A cafeteira”), “La Morte amoureuse” (“A morta enamorada”), “Omphale - Histoire rococó” (“Onfale – História rococó”), “Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann” (“Onuphrius ou as vexações de um admirador de Hoffmann”) e “Le Pied de momie” (“O pé de múmia”).

Inspirado pelos elementos sobrenaturais explorados pelo autor de “O homem de areia”, Gautier dá seus primeiros passos. Além de Hoffmann, outra influência fundamental é Charles Nodier o conceito de escapismo como elemento do fantástico.

No entanto, estudos apontam para um amadurecimento em relação aos seus mestres e apontam para uma necessidade de delimitar o que seria de fato o fantástico na literatura. Como o conceito de Literatura Fantástica ainda não era específico, Gautier apresenta um papel considerável como teórico, ao escrever um artigo de 1836, numa tentativa de tornar o conceito de fantástico mais definido, por meio da divisão de *um maravilhoso que tem sempre um pé no real* em contraponto a um maravilhoso *inconsistente e feérico*. Esse fato demonstra um esforço intelectual

para definição do conceito do fantástico primeiro enquanto *modo* narrativo e posteriormente como *gênero* literário.

1.3.3 Walter Scott e o modo fantástico

Assim como os outros teóricos de sua época, Walter Scott é um artista imerso no panorama romântico, tornando-se popular em seu tempo e para além de fronteiras. Por isso, a dura crítica que faz ao fantástico tem um grande peso – em especial na época da publicação.

O reconhecimento profissional de Walter Scott confere à sua crítica acerca da coletânea de contos de Hoffmann maior credibilidade, alimentando uma polêmica entre acusadores e defensores do fantástico.

Se, para Scott, os elementos desse novo modo narrativo constituem um conjunto absurdo e, conseqüentemente, inverossímil, para o tradutor francês Jean-Jacques Ampère e os escritores Théophile Gautier e Charles Nodier, para citar alguns, essas são as marcas originais de um novo gênero de grande sucesso. Por um lado, a tentativa de desacreditar e desqualificar como texto de baixa qualidade, de outro a onda tanto de produção artística como teórica.

Essa polêmica cresce quando Carroldufauconpret traduz do inglês a expressão de Walter Scott *fantastic mode of writting* para o francês *genre fantastique*. Dessa forma, inicia-se uma bifurcação teórica entre o entendimento do fantástico com modo ou gênero.

Grosso modo, ao destacar as diferenças, o teórico entende o fantástico como *gênero* a partir da comparação com gêneros vizinhos, conforme veremos adiante, a teoria apresentada por Tzvetan Todorov, marco fundamental para o estudo da Literatura Fantástica. De outra forma, ao compreender essa literatura a partir das semelhanças, sem destacar somente a diferença, entende-se o fantástico na perspectiva do *modo*.

Com relação ao embate entre gênero e modo, é importante destacar que essa polêmica é suscitada a partir da tradução do inglês para o francês. Isso nos leva a um ponto crucial no estudo da Literatura Fantástica – o papel do tradutor.

1.3. 4. Tradutor traidor e criador

Em francês, italiano e espanhol, o termo *fantasia* corresponde, de modo geral, ao sentido alemão, hegeliano e romântico de faculdade mais alta de criativa. Diferentemente, *imaginação* refere-se à faculdade de menor entidade, pois apenas combina elementos já conhecidos numa simples “atividade puramente combinatória” (BATALHA, 2012, p. 483). Já em inglês ocorre o oposto: *fantasia* é o conceito menor; *imaginação* é a faculdade mais alta. Na França, as traduções feitas pretendiam “propor uma ruptura e impor um ‘gênero’ susceptível de encontrar uma justificação e uma legitimação, opondo-se de forma tangível ao romance gótico” (HUFTIER, 2007, p. 24) – baseado na ambiguidade textual da narrativa.

Outro aspecto interessante sobre a importância da tradução para a conceituação da Literatura Fantástica refere-se ao livro de contos “Fantasiestücke in Callots Manier” (“Quadros de fantasia à maneira de Callots”), de E.T.A. Hoffmann, publicado nos anos 1814 e 1815. Afinal, essa antologia de contos do escritor alemão aponta para a constante associação entre Hoffman e o termo fantástico veio aderir ao nome de Hoffmann. Além disso, estudos apontam que *fantasiestücke*, em alemão, é um gênero genérico e teria sido erroneamente traduzido para o francês como *fantastique* (fantástico), ao invés de *fantaisie* (fantasia), conforme observamos na tradução em língua portuguesa do título do livro.

Quando se trata da polêmica entre a compreensão do fantástico como *modo narrativo* ou *gênero literário* – a qual nutre, ainda hoje, pesquisa e debates acirrados –, a origem é também, conforme afirma Cristina Batalha,

uma dupla traição: Walter Scott, ao criticar a coletânea de contos de Hoffmann, classifica de “fantástico” o que seria na verdade “fantasia” em alemão; por sua vez, o tradutor francês Dufauconpret traduz, do Prefácio de Scott, do inglês *fantastic mode of writing por genre fantastique*, gerando a controvérsia que se conhece (2012, p. 484).

Assim é que, numa espécie de *efeito dominó* de traduções a partir do original ou a partir de novas traduções. Isto contribui para a dificuldade de conceituação, no entanto, o que os termos apresentam em comum é a importância de não se colocar limite aos mundos que a literatura pode criar. Essa busca pela ruptura do limite

acaba por se definir como uma ruptura com a realidade e a forma de realizar isso é fantasia ou imaginação.

Assim é que a formação do fantástico – como o romper da barreira do que se conhece – destaca-se como elemento importante para o exercício da ficção. A ruptura, por sua vez, abre novas portas e a consequência que parece natural é o medo (do desconhecido).

Essa habilidade de refletir sobre temas que provocam medo estabelece uma ponte entre o homem e suas limitações, suas angústias e seus conflitos a sociedade, o ambiente e consigo mesmo. Essa forma de veicular o natural e o sobrenatural por meio da literatura cujo cerne é o inexplicável até então é o resultado da imaginação que, conhecendo a realidade, deseja transpô-la. Ao mesmo tempo, desejando modificá-la, deseja avançar cientificamente. E que solo seria mais fértil que um texto em que maravilhas são possíveis?

No entanto, não se trata apenas de inserir em um texto elementos desconhecidos em nosso mundo empírico. Para estabelecer essa diferenciação, o teórico Tzvetan Todorov será fundamental. Antes de seus estudos, o conhecimento teórico acerca do fantástico não era sistemático.

Em 1939, Todorov atribui ao romance francês *O diabo amoroso*, de Jacques Cazotte, publicado em 1772, o “âmago da Literatura Fantástica” (TODOROV, 2013, p.148). Segundo o teórico, o livro do século de XVIII representa de fato a origem do que o século seguinte irá classificar como fantástico. Afinal, o texto não apresenta apenas elementos místicos de reações terrenas e objetivos moralizantes, como em *Satíricon* ou *O asno de ouro*, mas de fato coloca a narrativa diante de um dilema:

Ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza (...). O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (BATALHA, 2012, p. 484).

Trataremos da definição de Literatura Fantástica apresentada por Tzvetan Todorov no subtítulo sobre o século XX. Por hora nos interessa o retorno no tempo que o teórico faz para remeter ao século XVIII o âmago do fantástico.

No entanto, é importante recordar que, mesmo sendo considerado como marco inicial da Literatura Fantástica, somente a partir de 1845 *Le diable amoureux* (1772) recebe o subtítulo “Um romance fantástico” [Un roman fantastique].

Ainda que, já início do século XIX, em escritores como E. T. A Hoffmann e seu famoso conto “O homem de areia” (“Der Sandmann”), de 1817, revelem a importância da fantasia, dos sonhos, da imaginação e do medo como forças produtoras de novos pensamentos e questionamentos do homem com relação a si mesmo e à sociedade na qual se insere e o termo fantástico tenha sido utilizado, sua definição ainda é muito imprecisa. E, embora alguns estudiosos tenham percebido essa dificuldade, o fantástico é entendido no seu sentido amplo, referindo-se a todas as narrativas de fatos que não pertenciam ao mundo do real empírico.

No entanto, isso não significa que o século XIX não tenha avançado em relação à Literatura Fantástica. Ao contrário, é nesse século que o fantástico deixa de estar somente à tradição gótica e, assim, inicia seu processo de independência, ou seja, deixa de ser apenas uma característica de textos de terror para ser o elemento central, tornando-se, de fato, o fantástico.

Somente a partir Tzvetan Todorov, em 1970, a definição começa a se tornar mais restrita, por isso, mesmo os trabalhos mais recentes, voltam-se à introdução de Todorov.

Veremos a seguir os caminhos que o fantástico percorre, inicialmente com sentido amplo, para buscar características e definições específicas.

1.4 O século XX e as teorias

Se desde os tempos mais remotos o homem demonstrou interesse pela criação de narrativas sobrenaturais, é no século XIX, como vimos, que se busca entender esses elementos como recursos narrativos de um grupo específico. Acerca do legado teórico dos anos de 1800, o fato é que a polêmica sobre a ideia de Walter Scott de que o fantástico é um *modo de escrever – fantastic mode of writing* –, mas que chega à França traduzida como gênero fantástico – *genre fantastique* – polariza as teorias até o século XX. Basta recordarmos que essa polarização modo ou gênero encontra-se também entre Tzvetan Todorov – que entende o Fantástico como um gênero, ao passo que Irene Bessière compreende-o como um modo narrativo.

Apesar da permanência de certos questionamentos, o século XX é um período importante para a consolidação do Fantástico não mais como agregado do Gótico, mas como estilo próprio. Nesse caminho teórico, são fundamentais nomes como Howard Phillips Lovecraft e seu papel como artista e teórico, Tzvetan Todorov e os princípios estruturais do fantástico entendido, Irene Bessièrre, que se opõe a Todorov e entende o fantástico como modo. Além de Irleamar Chiampi, que relaciona o fantástico a um medo inconsciente da humanidade e Felipe Furtado, cujo objetivo inicial era preencher o que considerou as lacunas de Todorov. Embora o panorama cultural acerca do fantástico envolva mais autores, esses representam a base do pensamento que, nos anos posteriores a seus últimos escritos, inspirarão novos trabalhos acadêmicos, relembrando o efeito dominó de antes.

1.4.1 Howard Phillips Lovecraft

Assim como tantos escritores do século XIX, H. P. Lovecraft divide-se entre a produção artística e a teórica. Em 1927, escreve o ensaio “Supernatural horror in literature”, no entanto, publica-o apenas em 1945.

O escritor estadunidense é um dos primeiros a definir o conceito de Literatura Fantástica a partir do papel do leitor – antes mesmo da elaboração da teoria da estética da recepção.

E, para explicar a relação do leitor com o texto, H. P. Lovecraft desenvolve a teoria do medo cósmico, por meio da qual entende que o texto fantástico estabelece uma ponte entre o homem e seus medos mais arcaicos. Dessa forma, a angústia do leitor viria da desestabilização de uma ordem conhecida como *natural*, promovendo o contato com algo que escapa ao entendimento racional e, conseqüentemente, provoca uma angústia que nos conectaria aos medos mais primitivos.

Esse medo do desconhecido – já pressentido nos primórdios da humanidade – é o mais forte sentimento coletivo, cujo ápice da angústia é imprevisibilidade. Assim, Lovecraft condiciona o texto fantástico à sua capacidade de despertar esse *medo cósmico* no leitor. A falha desse elemento, portanto, inviabiliza o fantástico: “Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente

um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Outro aspecto importante é o fato de Lovecraft refletir sobre a construção da verossimilhança. Este ponto – até hoje discutido em artigos e ensaios – era ainda mais crucial, visto que Walter Scott, conforme descrito anteriormente, acusa a Literatura Fantástica de ser menor, uma vez que é inverossímil. Dessa forma, o esforço teórico vai na contramão de Scott e pesquisa a construção narrativa da verossimilhança em textos fantásticos. Além disso, sua contribuição teórica busca o reconhecimento de características específicas da Literatura Fantástica em lugar de entendê-la apenas como uma ramificação do gótico.

Outro fato importante é o destaque que Lovecraft confere a Edgar Allan Poe. Em carta, o escritor reconhece a importância de Poe não apenas para as histórias de terror, mas para a popularização e o entendimento dos contos de maneira geral.

Assim como Allan Poe, Lovecraft busca, em seus textos ficcionais, a o entendimento psicológico do efeito do terror, ou seja, a construção de um terror psicológico, devido a questões mais internas do que externa. Então, a admiração pelo terror psicológico desenvolvido por Allan Poe, por meio da doença e perversidade de seus personagens, torna-se objeto de estudo contribuindo para o desenvolvimento sobre o medo cósmico. Sobre os personagens decadente de Poe, o teórico afirma “His elevation of disease, perversity, and decay to the level of artistically expressible themes” (LOVECRAFT, 2008, p. 20).

Essa duplicidade artista-teórico, tão comum no século XIX, tem em H. P. Lovecraft um grande representante do século XX, que compõe definitivamente o panorama dos estudos sobre Literatura Fantástica.

1.4.2 Tzvetan Todorov

Os estudos de Tzvetan Todorov sobre a Literatura Fantástica podem ser encontrados em *As estruturas narrativas*, em um capítulo, e posteriormente em um livro inteiro dedicado ao sobrenatural em *Introdução à Literatura Fantástica*.

Apesar da polêmica do segundo livro acerca da tradução de seu original para o inglês e a reação contrária ao estruturalismo, os estudos de Tzvetan Todorov representam um divisor de água na pesquisa sobre Literatura Fantástica. Esse fato pode ser facilmente comprovado nos artigos, ensaios e livros de seus sucessores, que invariavelmente fazem menção à *Introdução à Literatura Fantástica* – ainda que seja para discordar, Todorov é bibliografia indispensável.

Até os estudos de Tzvetan Todorov, nos anos 70, a crítica designava como “fantástica” toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca. Essa definição abrangente servia, tanto para mencionar os acontecimentos que o autor apresentava como imaginados ou sonhados, quanto os que eram apresentados como reais, mas que não poderiam ocorrer no nosso mundo, e sobre os quais o escritor deixava pairar a ambiguidade a respeito de sua natureza (BATALHA, 2011, p. 13).

Dessa forma, é Todorov que traz alguma definição ao fantástico. Seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* inicia com uma afirmação importante para a compreensão da própria literatura em si: “um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (...) é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 1992, p. 11). Isso é fundamental para que se compreenda o conceito de mimesis não como apenas imitação, mas como criação, mostrando que a literatura é regida por um número infinito de combinações e transformações. Nesse contexto de criatividade, estão os elementos *irreais* e a Literatura Fantástica.

Já para definir as particularidades do fantástico, compreendido pelo crítico como gênero, Todorov afirma que, diante de um acontecimento que parece sobrenatural, a *hesitação* do leitor é a primeira condição do gênero.

Dessa forma, a condição para que o texto seja fantástico depende do leitor. No entanto, não se trata de satisfazer a vontade do leitor ou de para cada leitura encontrar uma classificação diferente; Todorov aponta também que essa função de provocar a oscilação entre uma explicação racional ou sobrenatural cabe aos elementos narrativos, como a voz de um narrador cheio e dúvidas por exemplo.

Essa definição remete a outra característica do fantástico: pode ser efêmero. E, o cessar da dúvida, implicaria a saída do fantástico, deslocando-se para um de seus gêneros vizinhos.

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma 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. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2004, pp. 47-48).

Desse trecho entendemos a teoria para definir, na verdade três gêneros, sendo o fantástico o elemento *central* do qual os vizinhos derivam em caso de uma resposta para o enigma do texto. O fantástico só é possível se a dúvida entre uma resposta racional e uma sobrenatural permanecer no cerne do texto. Qualquer resposta, segundo Todorov, leva aos gêneros vizinhos.

Caso o acontecimento que desperta a possibilidade de existência do real de fato seja naturalizado (naturalização do insólito), o leitor está diante do gênero maravilhoso. Caso as regras da natureza conforme concebemos na realidade empírica prevaleçam e o que parecia estranho ganha uma explicação racional, estamos diante do gênero estranho.

Se outros teóricos tentaram definir o fantástico comparando com outros gêneros semelhantes, é a linguagem objetiva de Todorov que define e exemplifica três gêneros: fantástico, estranho e maravilhoso. E essa será a base dos estudos seguintes, que ampliarão o conceito de fantástico. Dessa forma, esta é a base da Tese, que busca, ao mesmo tempo, complementar com mais elementos textuais os aspectos que levam à classificação de um texto como Fantástico.

1.4.3 Irene Bessièrè

Embora tenha publicado logo após Todorov, o texto da escritora francesa Irene Bèssièrè compreende que caracterizar o fantástico como um gênero excluiria diversos textos que, segundo a teórica, deveriam ser entendidos como fantásticos. Portanto, não se trata de um gênero nem categoria, mas sim um modo, ou seja, uma lógica narrativa sobre o tema e também a forma do texto, que determina a Literatura Fantástica.

Irene Bèssiere destaca que o texto fantástico deve apresentar regras que formam a sua lógica interna, ou seja, devem organizar e compor elementos que tornem o texto verossímil – conforme afirma em seu texto “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, publicado em 1974:

[El relato fantástico] No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo (2001, p. 84).

Assim, Bessière não entende a Literatura Fantástica como gênero literário, pois essa perspectiva limitaria a diversidade de obras. O fantástico é, então, entendido como um modo, que traz no cerne a dúvida sobre a veracidade de um fato possivelmente sobrenatural.

Uma vez que a escritora direciona seu estudo para a construção da verossimilhança do texto fantástico, ela entende que o fantástico não “constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática” (BESSIÈRE, 2009, p. 2). E essa lógica narrativa é composta de diversos recursos estéticos cujo objetivo é sustentar a dúvida do texto fantástico, para que permaneça, assim, *a poética da incerteza*.

1.4.4 Filipe Furtado

Em 1980, o português Filipe Furtado publica o livro *A construção do fantástico na narrativa*, estabelecendo um diálogo especialmente com Tzvetan Todorov. Ao contrário do seu precursor, Furtado compreende o fantástico como um modo de narrar, e não um gênero literário. No entanto, entende que Todorov centraliza a identificação desse gênero apenas na hesitação do leitor e, por isso, critica-o.

O escritor critica o papel central dado à sensação de medo que o texto desperta no leitor e a posterior hesitação do personagem e também do leitor, pois o teórico destaca o fato de haver outros “factores constantes e intrínsecos” – destacados a partir de uma análise mais objetiva do texto e menos emotiva

(baseada no medo despertado). Dentre esses aspectos, Furtado destaca a *aparência de conformidade com o real e alusão a fatos do mundo empírico*

(...) torna-se notória a sua correspondente desatenção no que toca à problemática propriamente textual, tanto na perspectiva da obra singular como na da sua inserção na estrutura mais vasta do gênero cujos princípios levam à prática. (1980, p. 13).

Como um desses aspectos, Furtado é destaca a importância do espaço híbrido na construção do texto fantástico, ou seja, a composição de dois ambientes: um normal e outro terrível.

Embora siga a teoria de Todorov sobre a divisão do fantástico em dois gêneros vizinhos – maravilhoso e o estranho –, Furtado critica a definição de seu antecessor, já que a diferença entre os gêneros se sustenta apenas pela “criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa” (FURTADO, 1980, p. 40).

Como contribuição teórica, o escritor português desenvolve uma polarização entre o sobrenatural positivo e o sobrenatural negativo, numa narrativa do bem contra o mal. Furtado destaca que, em um texto fantástico, em geral, haverá uma luta entre seres naturais bons e seres extranaturais maus: “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar” (idem, p. 22). Já o sobrenatural positivo se refere ao maravilhoso, ou seja, o gênero em que o irreal não é mais uma ameaça, mas, naturalmente, torna-se a regra do texto.

Embora busque acrescentar ao estudo sobre a Literatura Fantástica ideias mais objetivas, a crítica a Felipe Furtado em geral aponta para o fato de não ter verdadeiramente acrescentado novas teorias.

1.4.5 Selma Calasans Rodrigues

Em 1988, a pesquisadora Selma Calasans Rodrigues escreve o texto teórico “O Fantástico”, apresentando uma definição ampla do fantástico, assim como na

tradição clássica, pois a autora considera-o como aos textos criados pela imaginação, a partir de elementos que não existem na realidade.

Essa primeira definição apresentada para o conceito representa uma espécie de retrocesso teórico, já que a autora volta a entender o fantástico de forma genérica. Afinal, a definição apresentada é, última instância, uma descrição de toda a literatura, pois a arte é fruto da imaginação do artista, ainda que apresente elementos da realidade empírica.⁵

A escritora desenvolve dois conceitos que considera imprescindíveis para o fantástico: a casualidade mágica e a hesitação. A casualidade mágica é responsável pela relativização da realidade a partir de um acontecimento que abre a narrativa para a possibilidade do sobrenatural. Este ponto é importante, pois incentiva estudos acerca dos elementos concretos que se inserem em uma narrativa que a tornam fantástica – como veremos em diversas análises dos contos tanto de Allan Poe, um escritor que abre e fecha essa casualidade mágica, como nos textos de Machado de Assis, que por vezes desfaz como fumaça essa causalidade.

A hesitação, por outro lado, é uma consequência dessa desestabilização da ordem do texto, jogando-o para a dicotomia: racional X não-racional, levando a narrativa ao inverossímil. Aqui está outro ponto de retrocesso, já que a associação entre o fantástico e a inverossimilhança é um argumento de Walter Scott para depreciar o fantástico como literatura menor.

Além disso, a autora associa essa hesitação entre a crença ou não do sobrenatural à hesitação do leitor, bem como já afirmava Todorov. No entanto, Calasans entende que essa balança tende para a crença no insólito e isso aumentaria a ambiguidade do texto. Neste ponto, há uma diferença entre seus estudos e a teoria todoroviana, pois, segundo o teórico, caso o leitor e o personagem decidam por uma ou outra solução, não estaríamos mais no fantástico, mas sim em um de seus gêneros vizinhos.

Embora a escritora apresente novas classificações para o fantástico bem como relaciona temas correntes no fantástico – como o duplo e o sonho como

⁵ Recordemos que mesmo um texto autobiográfico, como *Memórias do cárcere*, lança mãos da memória para preencher as lacunas, digamos, do *real*: Esses acontecimentos de três dias foram narrados mais ou menos em ordem, apesar de apresentarem falhas, os lugares surgirem imprecisos, as figuras não se destacarem bem no ambiente novo. (...) Um fato nesse dia 6 abalou-me, o único de que tenho lembrança clara. (RAMOS, 1969).

ambiente insólito – o fato é que suas afirmações representam uma espécie de retrocesso acerca da definição do fantástico, em especial se compararmos seu livro às teorias de Todorov. Por isso Flavio Garcia e Angélica Batista afirmam:

O estudo de Selma Calasans Rodrigues apresenta, portanto, uma metodologia e um embasamento teórico difusos, pois além de não haver uma delimitação precisa do gênero, com bases em elementos narrativos intratextuais, apresenta-o de forma ampla, em contraste com outros gêneros que a autora também não explora metodologicamente. O Fantástico transformar-se-ia, desse modo, em um emaranhado de incompletudes (GARCÍA & BATISTA, 2005, p. 107).

1.5 Os estudos contemporâneos

Em 2004, foi publicada a coletânea de obras fantásticas *Contos fantásticos do século XI* organizada pelo escritor e teórico italiano Italo Calvino, representando o movimento acadêmico – mas não só – que se voltou a intensificar os estudos de Literatura Fantástica. Na introdução, Calvino apresenta duas novas nomenclaturas: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.

Segundo Italo Calvino, fantástico visionário é aquele que “coloca em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p.11), ou seja, o medo vem através do olhar do personagem. Já o fantástico cotidiano (ou “mental”, “abstrato”, “psicológico”) baseia-se mais no que o personagem (pres)ente, ainda que não veja. Essa proliferação de novas nomenclaturas é comum em todo o meio acadêmico.

Essa contribuição representa, em alguma medida, a efervescência cultural em torno do termo fantástico e todas as palavras associadas a ele, com destaque para o termo insólito.

Inserido nesse contexto e tratando de teorias recentes, o objeto desta seção é apresentar a importante contribuição de Cristina Batalha acerca do impasse sobre o próprio termo fantástico e o campo semântico a ele associado.

1.5.1 Gênero ou modo?

No intervalo entre o início da Literatura Fantástica no século XVIII e sua consolidação no XIX, a discussão sobre o entendimento do fantástico enquanto modo ou gênero perdeu suas forças. Isso ocorre porque, em última instância, deixa de ser uma polêmica central. A questão se torna, com o passar dos séculos, a própria classificação de fantástica para a literatura.

Estabelece-se uma independência entre o fantástico e as categorias de modo e gênero, uma vez que escolher uma ou outra classificação não influencia na leitura e análise do texto. O fato é que o fantástico

(...) se funda na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural”: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de “fantástico” em seu sentido restrito” (BATALHA, 2012, p. 498).

Conforme alerta a pesquisadora Simões e tantos outros, alimentar a polêmica entre gênero e modo leva a exaustão de um debate sem respostas e também sem mudança na leitura de um conto fantástico. A escritora mostra que, dependendo do método de pesquisa, a classificação do fantástico pode ir além da dicotomia gênero/modo, quando, por exemplo, pensa-se em categoria estética:

(...) assim acontece com o satírico quando se afirma na sátira, com o cômico quando se objetifica na comédia, sem que por isso estas qualidades tenham ficado reféns desses gêneros. o fantástico é uma qualidade ou um predicado estético que pode cristalizar-se em gênero – por exemplo no gótico!” (SIMÕES, 2007, p. 68)

Essa é apenas uma forma de demonstrar que o estudo do fantástico não precisa depender necessariamente de uma classificação fechada como a de gênero ou modo narrativo. Por isso, nesta Tese não optamos por um ou outro teórico com relação a esse tema.

1.5.2. O termo insólito

Desde a sua origem na antiguidade clássica com o termo phantasya, passando pela tradição gótica e chegando aos textos do século XIX, o termo

fantástico e sua definição enquanto gênero ou modo narrativo se mostram um terreno escorregadio. As traduções e consequentes traições já descritas neste capítulo ajudam a mostrar um panorama em que as escolhas linguísticas são questões cruciais.

Nesta tese, também compreendemos o termo insólito como o ponto em comum a todas as narrativas da Literatura Fantástica, assim como os pesquisadores contemporâneos, como Cristina Batalha.

De minha parte, considero então que a categoria do “insólito” – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a Literatura Fantástica. Entretanto, tentar definir o fantástico a partir da distinção entre gênero e modo não me parece pertinente, seja ele visto como macro-gênero, seja como modo particular de narrar (BATALHA, 2012, p. 497).

As diferentes teorias apresentadas neste primeiro capítulo da Tese, ainda que não esgotem a herança teórica do fantástico, em alguma medida, são a evidência de que, diante de tantas dissonâncias, a categoria do insólito, que surge nos textos como algo improvável, é um ponto de convergência.

Assim, as atuais pesquisas também buscam pensar em propostas deixadas incompletas anteriormente, como a questão do papel do tempo e do espaço em uma narrativa fantástica. O pesquisador David Roas, em *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito* descreve oito maneiras possíveis de transgredir o tempo de forma a compor uma narrativa fantástica. No artigo “Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo”, apresenta a “transgresión fantástica de la temporalidad” – um aspecto da narrativa fantástica tão fundamental, mas que ficou relegado, bem como o espaço.

Nesta Tese, buscamos entender esses aspectos da estrutura narrativa, apontados por David Roas, nos contos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis. Afinal, como compreender a complexidade de “The Masque of the Red Death” (“A máscara da morte rubra”), de Edgar Allan Poe sem entender o castelo? Ou ainda: como analisar “Os óculos de Pedro Antão”, de Machado de Assis, sem a noção do espaço da casa herdada?

Além de acrescentar novas reflexões, o espanhol David Roas nos faz refletir novamente sobre o papel de H.P. Lovecraft ao reiterar: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo”

(ROAS, 2014, p. 138). E ainda reflete sobre o papel do realismo numa obra fantástica como elemento que potencializa o medo do leitor, que passa na ordem do real ao desconhecido irreal.

Outro aspecto importante é o fato de Roas diz destacar o papel do realismo no desenvolvimento da narrativa fantástica, como um recurso para uma maior surpresa, quando nem os personagens nem o leitor esperam a quebra da ordem estabelecida. Isso provoca, portanto, uma inquietação do leitor, a qual Todorov chamou hesitação. Para David Roas, o fantástico, necessariamente, “vai transtornar a nossa concepção de realidade” (ROAS, 2014, p. 114). Essa é a incerteza descrita por Irene Bélière ou a dúvida de Tzvetan Todorov.

Nesta Tese, compreendemos a Literatura Fantástica como um conjunto de textos em que o insólito é pressentido como uma possibilidade capaz de abalar o *real*, gerando uma dúvida não apenas no leitor, mas nas personagens, por meio de uma estrutura narrativa ambígua. Nosso objetivo é compreender os pontos em comum e as divergências das estruturas e dos recursos narrativos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis.

O próximo capítulo apresenta um panorama da recepção da Literatura Fantástica no Brasil.

2 A RECEPÇÃO DO FANTÁSTICO NO BRASIL

O estudo da recepção do Fantástico no Brasil encontra como grande dificuldade o fato de a nossa produção estar diluída nos escritos de um e outro autor, sem configurar um movimento estético ou apresentar um grande nome que seja o representante maior.

Apesar desse fantástico diluído, observamos no Brasil uma grande influência da literatura europeia que se torna possível devido às mudanças políticas e culturais que aconteceram a partir da chegada da família real portuguesa. Embora ainda tenhamos permanecidos subjugados pelo título de colônia, nesse período houve a criação da imprensa no Brasil – fato crucial para a circulação literária.

Além disso, enquanto as manifestações culturais se concentraram na produção de uma literatura com a cor local, na política fala-se em independência. Essa era a busca da formação de uma brasilidade, de uma identidade cultural, que se volta ao passado do imaginário indígena. Buscava-se, então, negar a tradição portuguesa para criação de uma identidade e, para isso, os artistas abandonaram os recursos mais fantasiosos em favor de uma aproximação com a realidade empírica. Por isso a Literatura Fantástica terá pouca representatividade e seus textos, além de não representarem um conceito bem definido, também tem a produção espalhada.

O caminho que nos conduziria à tradição de uma ficção sobrenatural à brasileira foi obstruído, portanto, pelo sucesso do modelo de uma mais pautada na realidade, conforme o promovido por Alencar e seus contemporâneos, conduzindo a nossa literatura a uma tradição mais realista que a dos demais países latino-americanos (NIELS, 2013, p. 70).

Dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre a construção política e cultural da nacionalidade com o desenvolvimento e a popularidade de textos que retratavam ora o resgate da origem indígena de uma cultura verdadeiramente nacional ora a realidade da corte do século XIX, como bem o faz José de Alencar.

É importante destacar que, ao mesmo tempo em que recente imprensa do Rio de Janeiro é o canal de circulação dessa literatura nacional em formação, é também o meio de circulação de traduções de textos da Europa, em especial tanto da tradição gótica quanto da fantástica em português, resultando no maior interesse pela França e seus princípios políticos e culturais.

A tradução literária “Hermiona. Novella Allemã do século XIV”, por exemplo, é publicada em 1830 no Rio de Janeiro não lado da circulação dos romances de Walter Scott em língua portuguesa antes de 1835. Inicia-se, assim, o maior período de circulação dos romances de Walter Scott e das obras fantásticas de E.T.A. Hoffmann. Curioso é o fato de Hoffmann ter entrado no esquecimento na Alemanha, enquanto seu nome circula na Europa – e como vemos no Brasil – associado à Literatura Fantástica.

Essa influência europeia – em especial de dois nomes que apresentam perspectivas tão diferentes acerca da literatura de horror – será crucial para o desenvolvimento da nossa Literatura Fantástica, ainda que se apresente entre o gótico de Scott e o fantástico de Hoffmann, que será o nome mais importante para o início do fantástico brasileiro.

2.1 Álvares de Azevedo e o conto à *moda de Hoffmann*

Historicamente, publicados depois da morte do autor em 1855, os contos de *Noite na taverna* e a peça teatral Macário do romântico Álvares de Azevedo são textos que apresentam temas tão diferentes daqueles até então desenvolvidos pelos românticos da sua geração ultrarromântica ou pelos seus pares de cunho nacionalista. Por isso ambos os textos, ao serem entendidos como peculiares, são identificados como os primeiros textos fantásticos brasileiro.

De fato, a primeira epígrafe de *Noite na taverna* é uma citação de Hamlet, peça de William Shakespeare: “How now, Horatio? You tremble, and look pale. Is not this something more than phantasy? What think you of it?”. Uma chave para entendermos a importância de uma citação com a palavra *phantasy* é a troca que traduções promovem no século XIX. Recordemos que em francês a palavra fantasia significa a maior faculdade da criação artística, enquanto em inglês ocorre o oposto: *fantasia* é o conceito menor; *imaginação* é a faculdade mais alta.

Não é possível resgatar o entendimento da palavra *phantasy* para o brasileiro Álvares de Azevedo, mas podemos compreender que seus textos “inauguram uma estética da incerteza na ficção brasileira” (BATALHA, 2010, p. 4), apesar de estar

mais relacionado à tradição gótica, por exemplo, por meio de temas como necrofilia e a perversão sexual, por exemplo.

A citação da palavra *phantasy* e suas implicações teóricas nos remetem ao fato de, no Brasil, não haver uma precisão nos termos que definirão o fantástico, fazendo com que termos diversos circulem indiscriminadamente – fantasia, horror, gótico dentre outros – dificultando a elaboração de uma teoria mas precisa sobre a Literatura Fantástica. Isso, de alguma forma, resulta na compreensão do fantástico como uma literatura menor, em especial por não ser realista e por permanecer imprecisa.

Por isso, no início, a narrativa fantástica brasileira ainda está ligada aos moldes folhetinescos, de inspiração gótica. Então, Peixoto afirma que *Noite na taverna* é um “conto fantástico e um conto perverso, gótico” (PEIXOTO, 1932, p. 340). Além dele, Antonio Candido também denuncia essa fonte gótica do terror: “É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cujas regras aceitamos” (CANDIDO, 2008, p. 504).

Os textos de Álvares de Azevedo enfrentam, além do estranhamento do público leitor, uma crítica desconfiada e arredia, que entende seu projeto não como uma relação com a tradição gótica ou com o fantástico europeu e estadunidense, mas sim como o resultado de uma mente perturbada inclusive pelo byronismo. Isso também dificultou a proliferação do fantástico em terras brasileiras.

O nome mais representativo dessa postura negativa com relação ao fantástico é o de Sílvio Romero. Embora o crítico reconhecesse algum talento nos poemas de Álvares de Azevedo, atribui isso a uma mente que considerou perturbada.

A análise que Romero apresenta acerca de *Noite na taverna* não reconhece qualquer talento no jovem escritor. Isso ocorre porque, para o crítico, o texto em prosa deveria abordar a observação da realidade, como uma espécie de documento. Portanto, o aspecto criador do fantástico – uma vez que não apresenta qualquer compromisso com as regras da realidade empírica – é analisado como um ponto negativo de uma literatura menor. Por isso Romero nem se detém na análise de *Noite na taverna*.

Ainda com tantos entraves, aos poucos, nossa literatura passará “gradativamente pela reflexão filosófica, pela análise naturalista de obsessões mórbidas e da loucura, ganhando feições mais modernas nos moldes kafkianos” (BATALHA, 2010, p.10). Além disso, conforme vimos no capítulo 1, o próprio conceito de fantástico é impreciso e fugidio – sendo o ponto em comum a presença de um acontecimento – sobrenatural ou irreal – que desestabiliza a ordem vigente no texto.

Dessa forma, entendendo o contexto histórico e cultural do Brasil, *Noite na taverna* e *Macário* são compreendidos como textos inaugurais e, por isso mesmo, ainda empenhados na construção de um entendimento do que é a Literatura Fantástica. Então, para entender a importância de Álvares de Azevedo para a Literatura Fantástica brasileira, não podemos ler seus textos à luz das teorias do século XX.

O fato é que, embora os textos de Azevedo se aproximem muito mais do macabro e da literatura gótica, as primeiras edições apresentavam, junto ao título de *Noite na Taverna*, a expressão “contos fantásticos”. Além disso, existe uma citação de Hoffmann no início do livro:

Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma bafurada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg! (AZEVEDO, 1938, pp.16-17)

Esse trecho não é apenas importante devido à referência a Hoffmann, mas ao fato de o autor brasileiro entender que este é um representante dos primórdios da Literatura Fantástica, por isso Italo Calvino escreve a expressão “conto à la Hoffmann” (CALVINO, 2010, p. 12).

Ainda que não classifiquemos *Noite na taverna* e *Macário* como Literatura Fantástica, é possível compreender seu papel para o início de uma literatura cujo cerne central é o insólito. O fato é que, fantásticos ou não, em ocasião da publicação póstuma de Álvares de Azevedo, seus textos foram assim considerados, estimulando uma série de reflexões sobre o assunto e a organização do entendimento nacional do conceito de Literatura Fantástica.

Um bom exemplo dessa produção que acompanhou a estética proposta por Álvares de Azevedo seriam os contos publicados em folhetim por Fagundes Varela no Correio Paulista durante o mês de outubro de 1861 (NIELS, 2014, p. 9, In: BATALHA & SYLVESTRE).

Apesar disso, o Brasil do século XIX não desenvolveu o entendimento teórico acerca do fantástico e o termo era usado mais intuitivamente a partir de uma noção de literatura diferente da nacionalista ou da ultrarromântica, pois explora elementos pouco comuns e, mais importante, pouco aceitáveis pela sociedade, como a necrofilia.

Nesse período, o fantástico está relacionado ao nome do alemão Hoffmann. Por isso se acredita que Aluísio Azevedo estaria se referindo no poema: “Phantastico alemão, poeta ardente Que ilumina o clarão das gotas pallidas Do nobre Johannisberg!”. Esses versos evidenciam a associação direta que o poeta brasileiro faz do *phantastico* ao escritor Hoffmann, sem, no entanto, desenvolver neste ou em outros textos um conceito de fantástico para a literatura brasileira. Trata-se, portanto, mais de uma referência de admiração do que de compreensão teórica do conceito do fantástico literário. Esses ecos, a partir de uma compreensão mais madura, serão encontrados nos contos de Machado de Assis.

Assim como na França, o início do fantástico – apesar das questões de delimitação do gênero – também está relacionado ao movimento romântico. Na Europa, isso ocorre como uma forma de desvincular o termo fantástico do gótico. Para isso, os franceses associam o termo a E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador do gênero. Essa associação chega ao Brasil como uma herança francesa.

2.2 O papel de Edgar Allan Poe

Conforme já vimos, a produção de Hoffmann foi associada ao romantismo, influenciando em especial a geração romântica francesa. Posteriormente, o grande nome entre os franceses, que se espalharia rapidamente, foi Edgar Allan Poe.

Na França, a influência de Poe é observada na passagem de um fantástico mais relacionado à ação para o medo psicológico, a partir de personagens que se questionam sobre a própria sanidade.

Assim como E.T.A. Hoffmann é uma referência, Edgar Allan Poe também influenciará diversos escritores brasileiros, como Álvares de Azevedo e Machado de Assis. Afrânio Coutinho, em sua *História da Literatura brasileira* aponta que o poeta Álvares de Azevedo buscava construir a imagem da mulher idealizada, e em alguma medida inatingível, assim como Poe.

Já a relação entre Allan Poe e Machado de Assis se estabelece não apenas nas citações que o escritor brasileiro insere em seus textos, mas na primeira tradução – a qual Afrânio Coutinho qualifica como ousada e bem sucedida – do poema “O Corvo”, do escritor estadunidense, feita em 1883. Além da tradução de Machado, o poema mais famosos de Edgar Allan Poe teve algumas versões em português realizadas pelo poeta português Fernando Pessoa, em 1924. As duas traduções geram diversos estudos que polarizam a superioridade de um ou outra versão.

O principal fato a ser destacado é a importância de Allan Poe para o entendimento brasileiro do conceito de Literatura Fantástica. A relação entre os textos machadianos e a poética de Edgar Allan Poe serão analisados no capítulo 5 desta Tese.

2.3 As coletâneas brasileiras

A produção da Literatura Fantástica no Brasil é, conforme descrevemos no início deste capítulo, esparsa. Além disso, destaca-se o fato de os limites do fantástico terem sido marcados a partir da tradução de *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov.

Nesse contexto, a organização das coletâneas que selecionam textos fantásticos é fundamental para os estudos teóricos acerca do fantástico na literatura brasileira.

Em 1956, o pioneiro Jerônimo Monteiro organiza a coletânea *O conto fantástico*, em que escreve, no prefácio, sobre a surpresa diante da dificuldade de reunir os contos brasileiros a partir da temática fantástica. O escritor afirma, com certo espanto, que, embora sejamos um país repleto de lendas e mitos, especialmente no interior, a Literatura Fantástica não apresenta tanta representatividade em nossa literatura. Nessa época, o pesquisador conclui que a maioria dos textos é de origem inglesa.

Os ingleses é que se pelam por casas mal-assombradas e os autores fornecem, por meio da literatura, o que não se encontra com frequência na realidade. Entre nós parece que se dá o contrário: há muitas lendas, superstições e assombrações por esse sertão, e há pouco quem se aproveite do tema para escrever (MONTEIRO, 1959, prefácio).

Sobre um dos contos escolhidos, “Papai Noel e o outro”, Monteiro responde, de maneira seca, a uma possível crítica do leitor quanto à classificação como texto fantástico:

Incluímos ainda, neste volume, trabalhos como “Papai Noel e o outro”, de Ribeiro Couto, que talvez nem todos considerem fantástico. Mas é. Não conversa, aí, o personagem principal com o “Vovô Índio”? Trata-se, além disso, de saborosa crítica à febre que andou por aqui de se substituir o velho Papai Noel por um outro Papai Noel nacional, de tanga e sem barbas, o que, afinal, estaria mais concorde com a nossa situação (MONTEIRO, 1959, prefácio).

O mesmo tom áspero da certeza do “mas é” repete na crítica: “Enquanto colhíamos o material para esta antologia, pensávamos que os autores nacionais podiam dedicar um pouco do seu tempo a este gênero, tão do gosto popular. Por que não o farão?” (MONTEIRO, 1959, prefácio). Trata-se de um esforço pioneiro que, como o autor deixa claro no prefácio, encontra dificuldade especial na raridade e dispersão dos originais fantásticos.

Em 1960, Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes organizam a coletânea “Maravilhas do conto fantástico”, em que selecionam apenas três contos brasileiros:

O conto fantástico brasileiro está representado por três escritores de três épocas diversas e de três diversas orientações estéticas: o romântico Álvares de Azevedo, sofisticado e hoffmaniano; o realista Aluísio Azevedo, tributário daquele cienticismo que empolgou nossos escritores em fins do século passado; e o moderno Carlos Drummond de Andrade, mestre na arte

de fundir o humorístico, o funéreo e o prosaico num amálgama de melancólico lirismo, muito característico do seu gênio de alto e autêntico poeta (PAES, 1958, prefácio).

No entanto, em lugar da dificuldade apresentada por seu antecessor, Paulo Paes descreve a seleção de contos com base em um critério teórico. O prefácio, escrito apenas por Paulo Paes, é dividido em três partes, em que o pesquisador apresenta um breve panorama literário sobre o gótico, para, comparando, escrever sobre o fantástico.

Esta longa digressão sobre a novela gótica tem cabimento no prefácio de uma antologia de contos fantásticos. É que o conto fantástico é o herdeiro legítimo das tradições legadas à posteridade pela progênie espiritual de Sir Horace Walpole. (...) Claro que são grandes as divergências entre o moderno conto de fantasia e a novela oitocentista de terror. Esta era uma espécie de pastiche do Macbeth, do qual, esquecendo toda a angustiosa poesia, aproveitou apenas "o rude mecanismo do melodramático e do sobrenatural"; aquele, uma digna espécie literária, que nutre o máximo respeito pela inteligência e pelo bom gosto do leitor (PAES, 1958, prefácio).

Nesse trecho, o escritor confere um valor superior à Literatura Fantástica, uma vez que entende o fantástico diante da inferioridade do gótico como uma espécie de colagem do "rude mecanismo do melodramático" com o sobrenatural, sem desenvolver essa união de forma verossímil e bem elaborada. Ao contrário, o fantástico prima pelo bom gosto, a partir de um texto verossímil capaz de prender a atenção de um leitor inteligente.

Foi pensando nesse tipo de leitores que Ray Bradbury, organizador de uma excelente antologia de contos fantásticos, enunciou, algo rigidamente, as regras a que deve obedecer a moderna história de fantasia. (...) Para Bradbury, fantasia pura e simples é pobre fantasia; somente quando adere à realidade, por um processo de "osmose literária", é que a fantasia alcança qualificação estética. Sobrecarregando sua narrativa de inverossimilhanças, empilhando o inacreditável sobre o inacreditável, o novelista perde contato com o leitor, a quem deve, antes, conquistar pela "casualidade" dos seus enredos. O fantástico e o real devem estar de tal maneira entretecidos no argumento, que se torne praticamente impossível isolar um do outro (PAES, 1958, prefácio).

Se lembramos que Walter Scott criticou o fantástico por considerá-lo incapaz de construir a verossimilhança do texto, entenderemos que é fundamental a escolha de Paulo Paes ao citar os princípios de Ray Bradbury. Afinal, Bradbury relaciona a verossimilhança como condição da Literatura Fantástica, tornando-a, por isso, a

única pela qual, nessa época, o leitor, já acostumado com textos realistas, interessasse.

Assim, o prefácio de Paulo Paes apresenta um grande valor teórico, não apenas para compreensão entre a tradição gótica e o fantástico, mas é também um legado sobre a estética da recepção, afinal, o pesquisador compreende que a Literatura Fantástica é atraente para o leitor.

De forma semelhante, Jacob Penteadó, no prefácio de *Obras primas do conto fantástico*, em 1961, também destaca a boa recepção do leitor diante dos contos fantástico, que “parece satisfazer plenamente ao paladar dos leitores modernos” (PENTEADO, 1961, prefácio).

O autor afirma que “As narrativas de cunho fantástico, ao nosso ver, possuem origens remotíssimas, perdem-se nas trevas do Tempo, como atestam as tradições orais” (1961, prefácio), traçando um panorama desde Homero até a Idade Média. Destacando a influência crucial do avanço do conhecimento científico e além do religioso, conforme ocorre com o espiritismo, entendido, inclusive, como ciência. Além disso, Jacob Penteadó discorre sobre a figura do diabo na religião e na literatura.

E sua maior contribuição parece ser a indignação – e o resgate – diante da ausência de contos brasileiros nas coletâneas anteriores.

Temos notado que, nas antologias de contos fantásticos, os brasileiros primam pela ausência. Achamos essa omissão injustificável, pois possuímos verdadeiros mestres nesse difícil campo, E aqui apresentamos Gastão Cruls, Afonso Schmidt, Monteiro Lobato, Afonso Arinos e Viriato Correa. Como os próprios leitores poderão constatar, pelas histórias que selecionamos, merecem, sem desdouro nenhum, ser colocados ao lado dos escritores estrangeiros citados (PAES, 1958, prefácio).

Em sua pesquisa, destaca, ainda, os escritores da literatura universal que considera os maiores representantes dessa literatura, na literatura que apresenta o *maravilhoso* como possibilidade:

Ainda que tenham existido escritores que abordaram o maravilhoso, bem antes que Hoffmann, este continua sendo tido como o criador do conto fantástico, vindo, a seguir, Edgar Allan Poe, considerado, igualmente, o “pai do conto policial”. Entre os modernos, podemos citar Kafka, pelo seu simbolismo, que atinge por vezes a metafísica, ou, melhor, sua angústia filosófica. Maupassant, o mestre, cuja influência sobre as modernas gerações continua ponderável, também contribuiu bastante para o sucesso do conto fantástico, principalmente na sua última fase, quando suas

condições patológicas o levaram a terminar a vida num manicômio, estado que transpira de suas derradeiras produções (PAES, 1958, prefácio).

Percebemos, até aqui, que a produção do fantástico brasileiro é reduzida, e recorreremos constantemente a nomes internacionais. Bráulio Tavares recorda esse ponto na coletânea *Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros*, de 2003, ao comparar não apenas com a produção europeia ou estadunidense, mas com a América Latina. Segundo o escritor, embora tenhamos, na literatura nacional, reinventado alguns temas fantásticos, ainda estamos presos a uma tradição realista, herança desde o Romantismo.

Em entrevista para Julio França e Karla Niels, apresentada na Revista Dialogarts, o escritor apresenta uma definição de fantástico a partir da sua relação com o Realismo:

O fantástico é a anti-coisa. Acho que a “coisa” seria o que chamamos de realismo, que busca uma visão cientificista da existência. O fantástico é qualquer rachadura, escorregão, defeito, etc. nessa “coisa”. (...) O realismo tende a sincronizar e uniformizar uma única visão científica do mundo (por exemplo, não pode haver alterações na História, não pode haver desobediência às leis físicas, etc.), enquanto o fantástico tende a multiplicá-las e fazê-las brigas umas com as outras (TAVARES, In: NIELS & FRANÇA, 2016, p. 6).

O autor entende o fantástico como uma espécie de desordem capaz de criar novas leis de funcionamento ou mesmo gerar o caos em um mundo criado. O Brasil, segundo ele, desenvolve o fantástico a partir do mítico, da fantasmagoria, do eixo do mal, do inconsciente ou a partir de uma “ciência gótica” – termo que o escritor usa para descrever “ambientes bizarros e improváveis revestidos com parafernália científica” (TAVARES, 2016, p. 10) nos contos de Lília Pereira.

Voltando ao prefácio de *Páginas de sombras*, Bráulio Tavares afirma que, apesar de fazerem parte do imaginário nacional, as narrativas fantásticas de fato não floresceram no Brasil. O escritor atribui esse fato às tentativas de “domesticar o realismo” que permanecem, de maneira geral, na literatura brasileira. Quando, ainda na entrevista, questionado sobre essa afirmação, Tavares explica

Primeiro, não posso nem quero assumir uma atitude prescritiva, dizendo que os escritores brasileiros deveriam escrever assim ou assado. Literatura é mergulho pessoal de cada um, que não deve ser legislado pelo lado de fora. Como crítico, acho que exploramos pouco as mil possibilidades do

fantástico contidas na nossa cultura; mas, quando escrevo meus contos, não estou preocupado com isso (TAVARES, 2016, p. 10).

Isso significa que, em última instância, embora possamos atribuir ao contexto cultural a valorização da literatura realista e, em alguma medida, até lamentar as ausências que a Literatura Fantástica brasileira legou para sua história, o fato é que, no fim, trata-se de uma escolha dos autores durante seus processos criativos.

Apesar da dificuldade relatada por Bráulio Tavares e tantos outros organizadores de coletâneas, o pesquisador reuniu um importante grupo de contos nacionais. Ao todo foram dezesseis textos, que, segundo ele, representam a reinvenção do fantástico no Brasil.

Em 2006, é publicada a coletânea *Os melhores contos fantásticos*, organizada por Flávio Moreira da Costa e prefaciada por Flávio Carneiro. Interessante destacar que a Apocalipse, capítulo final da Bíblia Sagrada, é lido como o primeiro relato de teor insólito. Além disso, a antologia organiza o último capítulo dedicado ao fantástico *em bom português*, com textos de Portugal e do Brasil. Tudo isso destaca uma coletânea eclética e desafiadora – que se alinha com o próprio conceito fugidio de Fantástico, conforme afirma Flávio Carneiro no prefácio:

Da leitura da obra de todos eles [teóricos], independentemente dos caminhos trilhados, o que transparece é uma absoluta rebeldia do fantástico a uma classificação categórica. A definição mais citada pelos estudiosos parece ser a de Todorov, que estabelece diferenças entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso, com uma série de outras subclassificações. Mas o próprio teórico alerta para a impossibilidade da conceituação absoluta de uma ficção que vem atravessando os séculos e tomando as mais variadas formas (CARNEIRO, In: COSTA, 2006, p. 9).

Em 2011, é publicado *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, organizado por Maria Cristina Batalha. O objetivo da coletânea é *resgatar* a vertente fantástica da nossa literatura dos séculos XIX e XX, selecionando, conforme o título sugere, textos que a tradição crítica ocultou.

Em nosso entender, estudar a literatura brasileira pelo viés do fantástico é resgatar em nossa literatura o valor de uma linguagem que tem como matéria-prima o mundo do devaneio, da fragmentação do duplo, das lembranças infantis, dos sonhos, do vertiginoso universo das imagens que povoam o imaginário da fantasia, fazendo de tudo isso matéria literária que se assume deliberadamente como ficção (BATALHA, 2011, P. 11).

A escritora Cristina Batalha inicia sua introdução apontando a responsabilidade da crítica e da historiografia literária quanto à omissão diante do fantástico brasileiro. Então, o objetivo de resgate de contos fantásticos no sentido, conforme destaca a pesquisadora, *stricto* do gênero fantástico. A escolha dos contos busca fugir do julgamento de melhores contos e deixa de fora os textos de autores mais identificados como fantásticos, como Álvares de Azevedo, J. J. Veiga e Murilo Rubião.

Outro ponto crucial é o entendimento de que nem todos os contos apresentados em coletâneas anteriores são de fato fantásticos.

Caberia advertir ainda que, se discordamos da inclusão de muitos contos apresentados como “fantásticos” em antologias anteriores, nossa intenção não é polemizar a esse respeito, até porque as definições teóricas a esse respeito são bastante cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos quanto aos limites do que consideram “fantástico”, “maravilhoso”, “realismo mágico” etc. Seria mais prudente falarmos, por exemplo, de “fantásticos adjetivados” do que propriamente de um modelo exclusivo para definir a Literatura Fantástica (2011, p. 10).

As afirmações de Batalha são cruciais para o desenvolvimento desta Tese. Em primeiro lugar porque a pesquisadora aponta para a dificuldade inerente ao fantástico e seus limites. Dessa forma, cabe ao estudioso escolher a definição de fantástico com a qual seleciona e lê os textos *escolhidos* – adjetivo propositalmente usado na coletânea de Cristina Batalha. Portanto, devido à imprecisão do fantástico no Brasil teríamos na verdade um conjunto de fantásticos a partir de possibilidades diversas.

Deixamos o estudo sobre o papel da antologia organizada por Magalhaes Junior para a próxima seção.

2.4 O caso Machado de Assis

Os estudos acerca da Literatura Fantástica nos textos de Machado de Assis conhecem um momento de virada quando a antologia organizada por Raimundo Magalhães Júnior é publicada em 1973. Afinal, o livro *Contos fantásticos de Machado de Assis* é o primeiro a compilar textos machadianos de vertente

fantástica. Diante da lacuna anterior, nota-se que pouco se escreveu sobre a vertente fantástica na obra machadiana.

A causa disso é a mesma observada nos estudos gerais da Literatura Fantástica no Brasil: a dispersão. Mais uma vez ressaltamos o fato de não haver um movimento representativo além da ausência de um nome que se destacasse em nosso país com relação à produção fantástica.

No Brasil, se for legítimo aplicar, *a posteriori*, a etiqueta fantástica a produções tardias, tais como a recolha de novelas em óptica romântica *Noite na Taverna* (1855) de Álvares de Azevedo, ou os *Contos fluminenses* (1870) de Machado de Assis que se reclama de Mérimée e de Poe, o termo 'fantástico' não beneficiava de qualquer autonomia e até há pouco tempo, os críticos e os historiadores brasileiros admitiam com relutância a existência de narrações vernáculas do século XIX remetendo para o 'fantástico'. E o que dizer da Alemanha, onde a recepção e a estratégia hoffmanianas têm importância diminuta no século XIX e não remetem para qualquer gênero? Estes diferentes estados do campo literário influem evidentemente, nestas esferas culturais, nas normas legitimadoras da crítica contemporânea, e a ambiguidade não parece ser o valor de aferição (HUFTIER, 2007, pp. 26-27).

É nesse contexto de anterior omissão que a coletânea de Magalhães Junior se destaca colocando à luz os contos *esquecidos* – para lembrar a terminologia que Cristina Batalha escolherá posteriormente.

Outro fator crucial, destacado por Magalhães Junior no prefácio da coletânea, são as críticas extremamente negativas e pejorativas de Silvio Romero, já conhecido pela oposição a Machado de Assis.

Contudo, num livro injusto e tendencioso, o seu *Machado de Assis (Estudo comparativo de literatura brasileira)*, Sívio Romero anotara, na página 133, que o grande escritor “hoje tem veleidades de pensador, de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de humor, e, às vezes, de cenas de pretensão de horrível”. A isto acrescentava: “Quanto ao humor, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível. Quanto ao horrível, agrada-me muito mais o de Edgar Allan Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou o de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético” (1973, p. 8).

Além da omissão, ou desconhecimento, por parte da crítica desses contos fantásticos machadianos até aquele momento, houve ainda o juízo negativo com relação aos seus escritos, que pode ser entendido como mais um fator que contribui para o esquecimento do fantástico machadiano.

É interessante destacar que Magalhães apenas cita Romero para combater suas ideias, numa clara defesa da obra de Machado de Assis. Outro ponto importante é a relação que Sílvio Romero fazia entre a vida e a obra dos artistas. Dessa forma, Sílvio Romero julga que os textos de Allan Poe e Charles Baudelaire são o resultado e, ao mesmo tempo, a comprovação de que o primeiro era louco e o segundo um devasso, como se houvesse uma relação direta e condicionadora entre a vida e a obra. É isso que percebe e critica Magalhães Junior:

Achava Sílvio Romero incrível que um pacato diretor de Secretaria de Estado, no caso o Ministério da Viação e Obras Públicas, condecorado com a Ordem da Rosa, pudesse dar-se ao luxo de abordar o que chamou de horrível, como se um verdadeiro escritor não fosse capaz de dissociar sua vida cotidiana das criações de seu espírito. E disso ninguém foi mais capaz do que Machado de Assis, o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, que era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo (1973, p. 8).

Assim, o trabalho do pesquisador Raimundo Magalhães e sua análise crítica acerca das afirmações de Sílvio Romero, um crítico cruel mesmo de Allan Poe a quem parece elogiar em comparação a Machado de Assis, são cruciais para o surgimento de novos estudos sobre o fantástico machadiano e suas peculiaridades.

O fato é que Magalhães Junior tem um papel crucial em uma retomada dos estudos machadianos, uma vez que pretende, com sua antologia, oferecer uma “visão nova do mundo machadiano e uma faceta para a qual a crítica pouco tem atentado” (1973, p. 8), a partir de onze contos.

Os contos deste volume foram extraídos de *Contos Avulsos* (A Vida Eterna e Os Óculos de Pedro Antão), de *Contos Esparsos* (O Anjo Rafael), de *Contos Esquecidos* (A Decadência de Dois Grandes Homens e Um Esqueleto), dos *Contos Recolhidos* (O Capitão Mendonça), dos *Contos Sem Data* (A Mulher Pálida), dos *Papéis Avulsos* (A Chinela Turca), das *Relíquias de Casa Velha*, segundo volume (Sem Olhos e O Imortal), e das *Histórias Sem Data* (A Segunda Vida). Dentro da obra numerosa e variada do contista Machado de Assis, essas onze histórias se identificam não apenas através do estilo do autor, mas ainda das singularidades de uma imaginação bastante caprichosa (1973, p. 8).

Em nossa análise, acrescentamos ainda “O país das quimeras”, bem como sua reescrita “Uma excursão milagrosa”, além de “A decadência de dois grandes homens”. Lembramos ainda que, em 2003, Bráulio Tavares organizou o livro

Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros, em que insere o conto “As academias de Sião” (1884).

Apesar da importância do conto, nesta Tese não analisaremos “As academias de Sião”, por compreendermos que, segundo os critérios do teórico Tzvetan Todorov, o conto pertence ao gênero maravilhoso, em que se dá a naturalização do insólito. Nesta Tese analisamos apenas os contos fantásticos e estranhos tanto de Edgar Allan Poe como de Machado de Assis.

Assim é que nesse conto, já as primeiras linhas do conto tratam sobre a questão da criação de um novo mundo, com novas regras, ao afirmar que nem mesmo a base do texto, as próprias academias, existiram: “Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me” (MACHADO, 2015, 1243, V. III).

Lembramos que o próprio organizador da coletânea hesita diante da definição do gênero fantástico, afirmando que “não se deve esperar destas páginas sequer uma tentativa de estabelecer uma teoria unificada do fantástico (TAVARES, 2003, p. 7), incluindo, decido a seu amplo critério, que abraça desde o maravilhoso ao absurdo, o conto “As academias de Sião”.

Ainda que não analisemos esse conto, destacamos a importância dessa antologia, pois coloca o nome de Machado de Assis ao lado dos principais representantes do fantástico no Brasil, como Murilo Rubião e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo.

Estabelecidos nossos critérios iniciais, começaremos nossa análise a partir dos escritos de Edgar Allan Poe.

3 EDGAR ALLAN POE E A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

A análise de Edgar Allan Poe sobre seu próprio poema “O corvo”, feita em “The Philosophy of Composition”, é uma espécie de exercício matemático. Ponto a ponto, o autor explica não apenas os elementos que compõem o poema, como a ordem e a função que apresentam para levar os leitores à emoção determinada previamente. Trata-se, em última instância, de um exercício da razão oferecido ao leitor com o ineditismo de uma reflexão.

No entanto, a análise de Poe acerca de sua própria obra não está encerrada à sua filosofia da composição, mas, extraordinariamente, encontra-se diluída em sua obra. Por meio de pequenas intervenções – como “um olhar mais observador” em “The Fall Of The House Of Usher” (“A queda da casa de Usher”) – que funcionam como provocações e pistas sobre um mistério, o escritor faz ecoar a sua autoconsciência produtiva – que discutiremos também no capítulo 5 desta Tese. Aliás, sem nenhum esforço, conforme relata:

“For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions”⁶ (POE, 1846, p. 164).

Assim, o autor é capaz de unir tema e forma, transformando o conteúdo em reflexão teórica e esta em estrutura narrativa. Isso ocorre na construção de personagens femininas dúbias, que se duplicam e, a partir das quais, o autor constrói narrativas igualmente dúbias, misteriosas e estruturalmente duplicadas, conforme veremos a seguir.

3. 1 Três personagens femininas e a construção do duplo em Allan Poe

Em 1857, o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, provocou grande polêmica na sociedade francesa, ao contar a história de Emma Bovary, mulher cujo

⁶“Da minha parte nem encontro a menor dificuldade em recordar a marcha progressiva de todas as minhas composições”.

sonho era viver as aventuras dos romances românticos que lia. Guiada por esse desejo, Emma envolve-se em casos de adultério. Para a sociedade da época, essa temática foi tão chocante que o escritor foi levado a julgamento na tentativa de penalizá-lo. Especialmente difícil para o padrão da época foi o uso refinado do discurso indireto livre que, por assim dizer, obrigava o público leitor a tomar suas próprias decisões, pois a “opinião” do narrador era diluída por esse recurso literário. Ao ser indagado sobre a famosa personagem, Flaubert responde com a célebre frase: “Madame Bovary sou eu” (“Madame Bovary c’est moi”).

Explicava Flaubert que as personagens de seus textos eram o resultado da sua mente, do seu trabalho de escritor, independentemente de terem alguma ligação com uma pessoa de fato. Embora Antonio Candido destaque, em seu texto “A personagem do romance”, sete formas de construção de personagens de acordo com sua aproximação ou afastamento de uma modelo,⁷ a principal afirmação se dá ao fim dessa descrição:

Em todos esses casos, simplificados para esclarecer, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais (CANDIDO, 1976, p. 74).

Então, é assim que a literatura mostra seu papel de realizadora daquilo que *poderia* ter acontecido, criando mundos que ora respeitam, ora subvertem as regras daquilo que convencionamos chamar de realidade.

Esse debate, que coloca *personagem* e *pessoa* frente a frente, vem à tona cada vez que – sem querer ou de propósito – esses conceitos se misturam. Como desdobramento dessa questão, temos a relação entre a *vida do autor* e *sua obra*. Neste caso, as nuances apresentadas por Antonio Candido também valem, assim como vale, em especial, sua observação de que essa relação não pode aprisionar a maneira como lemos o fruto da imaginação, que é a arte. No entanto, algumas dessas amarras parecem nortear ainda hoje a leitura dos textos de Edgar Allan Poe.

⁷ A classificação aponta desde “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos ao romancista por experiência” (p. 71) até as que “ou não têm qualquer modelo (sic) consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor” (CANDIDO, 1976, p. 73).

Obviamente há pontes entre a vida e a obra, que permitem o jogo argumentativo de Baudelaire sobre os textos de Allan Poe:

Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem Poe, o homem das faculdades agudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, este cujo olhar é lançado com a rigidez de uma espada sobre os objetos que crescem à medida que ele os contempla – este é Poe em pessoa (BAUDELAIRE, In: POE, 1980, p. 111).

No entanto, os excessos que levam a (con)fundir vida e arte, e mais especificamente *personagens* e *pessoas*, inspiraram uma análise do próprio Allan Poe sobre Shakespeare:

Em todos que comentam Shakespeare houve um erro radical até aqui nunca mencionado. É o erro de tentar expor seus personagens – justificar suas ações – reconciliar suas inconsistências – não como se fossem a cunhagem de um cérebro humano, mas como se tivessem sido existências reais sobre a terra (POE, 1980, p. 87).

Essa leitura, criticada por Allan Poe, pode ser observada com relação a sua própria obra. Isso ocorre devido à construção de personagens verossímeis – que poderiam ser lidas (e por que não sentidas?) como reais – bem como lúgubres – assim como a própria vida do autor, repleta de perdas e momentos alucinantes.

Por isso, é necessária uma leitura tal qual indica Poe, apresentando três personagens femininas de seus contos, relacionando-as às características narratológicas do próprio texto. Faremos menção ao mundo exterior àquele criado em cada história somente nas situações em que a própria organização textual assim o exigir. Dessa forma, propomos a análise de procedimentos narrativos na construção do feminino que se desdobra no duplo; para isso, faremos uma breve apresentação do conceito do duplo e de algumas reflexões acerca dos contos “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, e “O Espelho”, de Machado de Assis.

3.1.1 O duplo e a crise de identidade

A origem do duplo nos remete à mitologia e ao folclore. Notamos que esse tema transita em vários períodos literários, desde o Narciso e o reflexo da própria imagem, passando por *Anfitrião*, de Plauto, até *A comédia dos erros*, de Shakespeare, *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e *O homem duplicado*, de Saramago, para citarmos apenas alguns exemplos dessa distância temporal e geográfica que o duplo percorre, transfigurando em imagens refletidas, personalidades trocadas e até em ameaças à ordem textual.

Recordemos a peça *Anfitrião* (*Amphitruo*) de Plauto, cujo tema central é o duplo, que se transforma em recurso cômico a partir das confusões que a convivência entre, neste caso, duplos e duplicados gera. Apresentada, num prólogo, a peça é classificada pelo personagem Mercúrio, cúmplice de Júpiter, como uma tragicomédia, antecipando o caráter híbrido do texto.

A trama acontece em Tebas e a origem do conflito é a paixão que o deus Júpiter sente por Alcmena, uma mulher casada com Anfitrião. Quando o general se ausenta para lutar em uma guerra, Júpiter assume a aparência do marido de sua amada, contando com a astúcia de Mercúrio, que por vez toma a forma do escravo de Anfitrião, Sósia. O conflito acontece de fato quando os verdadeiros Anfitrião e Sósia chegam a casa e encontram suas cópias. Assim, ocorrem diversos mal-entendidos a partir da confusão de identidades. O Anfitrião original acusa a esposa de adultério, mas, no fim, tudo se esclarece e Alcmena dá à luz a gêmeos: um filho de Anfitrião e um de Júpiter (Hércules). O desfecho comprova a antecipação do prólogo e trata-se de fato de uma tragicomédia, afinal, o que poderia constituir uma tragédia de vingança e morte termina com o nascimento dos gêmeos.

A concepção de duplicatas perfeitas é uma característica dos textos da Antiguidade, a qual os estudiosos, em oposição aos desdobrados dessa temática, passaram a chamar de *duplo homogêneo*. Será somente no século XIX, com os desdobramentos do Romantismo e, relacionado a ele, da Literatura Fantástica, que o tema do duplo será desenvolvido pelo a partir de elementos irracionais, formando a partir de uma noção de duplo heterogêneo, ou seja, de uma duplicação que não se dá mais a partir das semelhanças físicas, mas sim dos desdobramentos do Eu.

Dessa forma, no Romantismo, a representação do duplo ocorre a partir da fragmentação do próprio Eu e dos consequentes desdobramentos da mente. Essa nova percepção surge relacionada ao idealismo filosófico dessa época, cuja teoria

se baseia no estudo do sujeito a partir de sua consciência, para então refletir sobre o mundo exterior ao Eu. Então, a partir do desenvolvimento dessa filosofia, segundo Nicole Fernandez Bravo, o duplo passa a ser visto, na literatura, como uma ameaça, pois “o desdobramento, conhecimento, é sinônimo da perda de uma inocência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza. A consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, [...], torna-se fonte de terror” (BRAVO, 1998, p. 270). Nesse contexto, temos os nomes de Fichte e Schelling, citados, não coincidentemente, no conto de Edgar Allan Poe, cuja análise apresentaremos a seguir, “Morella”.

É nesse contexto que essa temática se populariza na literatura e, em 1796, associa-se a duplo o termo do escritor romântico alemão Jean-Paul Richter: *Doppelgänger*. Esse termo, que significa aquele que caminha ao lado ou companheiro de estrada, é consagrado pelo Romantismo, acompanhado pela noção fatalista de duplo. Portanto, o duplo passa a ser associado a um adversário cuja existência impossibilita a do original. Por isso, inúmeras vezes a trama da narrativa desenha o empenho do duplicado em destruir seu duplo.

Assim o duplo, num jogo do Eu–não-Eu, por meio seja de um reflexo no espelho, uma pintura ou mesmo uma presença fantasmagórica – desequilibra a ordem da narrativa, relevando algumas fraquezas do Eu, como sua perversidade em “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde; a vaidade, em “O Espelho”, de Machado de Assis; o sadismo, em “O cúmplice”, de Modesto Carone, para citar alguns exemplos. Nessas narrativas a recorrente oposição irreconciliável entre duplicado e duplo, que aparecerá em tantas outras histórias, mostram que a existência de um pressupõe o desaparecimento do outro.

Em seu artigo “O tema do duplo em ‘William Wilson’, de Edgar Allan Poe”, Julio França traça o percurso literário do tema:

(...) o tema do duplo se faz presente na literatura, da antiguidade até os nossos dias. Como *motif*, o duplo é um artifício que assume muitas encarnações – espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos. (...) No campo da Literatura Fantástica, o tema do duplo tem raízes profundas e aparece em obras capitais do gênero, como *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hide*, de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, entre outros. No campo da crítica, há mesmo um termo, alemão, específico, *Doppelgänger* – utilizado para se referir aos duplos, almas gêmeas ou mesmo projeções fantasmagóricas que não vistos por ninguém

a não ser pelo seu portador –, que foi introduzido no vocabulário da crítica no final do século XVIII (FRANÇA, 2009a, p. 2).⁸

A seguir, refletindo sobre o tema do duplo, analisaremos “Morella” – publicado pela primeira vez em 1835, no *Southern Literary Messenger* –, “Ligeia”, de 1838, publicado no *American Museum of Science, Literature and The Arts* e “The Oval Portrait” (“O retrato oval”), publicado em 1842, com o título “Life in Death”, no *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*.

3.1.2 A construção do feminino a partir do narrador

Como o título desta seção sugere, as personagens femininas de “Morella”, “Ligeia” e “The Oval Portrait” são construídas ficcionalmente não por meio de si mesmas, mas através do outro.

No caso de “Morella” e “Ligeia” são seus maridos que narram a história e essas personagens femininas vão ter voz própria uma ou outra vez – nos dois contos, isso se dá no leito de morte. Já a relação entre a mulher do retrato e seu marido, em “The Oval Portrait”, encontra-se em um livro escrito para descrever os quadros de um castelo.

Dessa forma, os relatos dos dois primeiros contos estão impregnados pela subjetividade de um narrador não apenas envolvido na história, mas peculiarmente apaixonado pela esposa, tornando-a o centro de sua vida. Ao contrário, no terceiro conto, a narrativa realiza-se por meio de uma espécie de manual, que relata a origem dos quadros daquele castelo. Analisemos cada conto.

Morella e a filosofia de Fichte

No *Dicionário de narratologia*, elaborado por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, lemos a seguinte afirmação sobre a personagem do conto:

A personagem tende a ser, neste caso, não uma figura complexa mas um elemento estático, eventualmente identificando-se com a categoria tipo; por

⁸ Texto disponível em <http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/01/franc3a7a-julio-o-insc3b3lito-e-o-duplo-em-william-wilson-de-edgar-allan-poe.pdf>

força do pendor sintético próprio do conto, a personagem pode mesmo fundir-se com o espaço (...) (REIS & LOPES, 1987, p. 77).

Refletindo sobre a citação anterior, no caso de Morella, podemos fazer duas observações: a complexidade da personagem se dá no seu desdobramento em um duplo (sua filha) e o fato de fundir-se não com o espaço, mas com a própria teoria filosófica a qual estudava. Tendo em vista que esta última afirmação pode ser lida como a motivação para o surgimento do duplo, principiemos por ela.

Lembremos que é a inteligência da esposa estudiosa que atrai o marido: “Morella’s erudition was profound” (POE, 2011, p. 420). A profunda erudição da mulher levará o narrador a tornar-se seu pupilo de “escritos místicos”, interessando-se por textos que antes menosprezava: “These, for what reason I could not imagine, were her favourite and constant study” (idem, *ibidem*).⁹ Trata-se especialmente de Fichte e Schelling, aos quais as personagens se dedicam, tornando-se uma obsessão para o narrador.

Neste ponto, é fundamental contextualizarmos o conto de Poe, escrito em pleno Romantismo, movimento para o qual Fichte torna-se uma das “matrizes filosóficas da visão romântica, que legitimam, dentro de uma nova constelação de princípios, a originalidade e o entusiasmo” (FALBEL, In: GUINSBURG, 2005, p. 57).

Segundo Fichte, existiria, em cada homem, um Eu puro, ou seja, uma autoconsciência, que corresponderia a algo de divino e absoluto em cada um. Assim, veremos uma valorização da vida interior, que posteriormente será pensada por Schelling, para quem “é na obra de arte que o Eu alcança a intuição de si mesmo como Absoluto” (idem, p. 61). Esses pensamentos metafísicos começam a “pairar” sobre a vida do casal e duas mudanças acontecem: Morella adoece e seu marido passa a desejar não apenas a sua morte, mas o *momento* da sua morte.¹⁰

E é na hora da morte dessa personagem que nos deparamos novamente com duas questões: a grande revelação da autoconsciência de Morella e o aparecimento do duplo. A trama segue e a personagem – construída como mola narrativa em torno da qual as ações acontecem – revela que aquele é o exato momento da sua morte e

⁹ “Por motivos que eu não podia imaginar, eram essas obras o seu estudo favorito e constante” (POE, 1986, p. 200).

¹⁰ “Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella’s decease?” (idem, p. 421).

acrescenta que seu marido ainda sofrerá muito. O fato que despertou esse conhecimento permanece enigmático, pois ela morre sem explicações.

Assim é que Allan Poe parece dialogar com Fichte, (con)figurando uma personagem que, perto da morte, representaria o Eu puro, que antecede todas as coisas e é o que o filósofo definiu: a “ação originária” (idem, p. 57). Neste contexto, recorreremos, uma vez mais, às palavras de Julio França, cujos trabalhos dedicam-se longamente a pensar o duplo na literatura.

A ideia do duplo está, em muitos casos, relacionada com o despertar da autoconsciência do sujeito. Os desdobramentos das imagens do eu e as autoduplicações da consciência podem revelar tanto a semelhança quanto a diferença. Têm, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Outras vezes, porém, o processo revela um mal, uma doença ou mesmo a finitude da existência humana, suscitando assim o horror. (FRANÇA, 2009b, p. 106).

Pensando nesse “despertar da autoconsciência do sujeito”, percebemos que Allan Poe dá dois passos à frente quando cria o duplo como fruto do ventre da personagem duplicada e quando coloca frente a frente, em conflito, não a díade duplo-duplicado, mas sim pai-filha.

Inicia-se então uma nova etapa da narrativa: a vida de pai com filha. Essa história acontece dentro da história da primeira Morella, assim como seu duplo foi formado em seu ventre.

Assustado, o narrador relaciona a existência de sua filha à concretização das teorias estudadas pela esposa. Essa perturbadora presença do duplo – no qual o pai encontra indubitavelmente a presença da mãe morta – insere na narrativa um desdobramento inexplorado das teorias metafísicas: o duplo como resposta ao profundo conhecimento de si mesmo. Então, no ponto em que param as explicações filosóficas, Allan Poe insere a ruptura sombria de um eu em seu duplo de maneira concreta, palpável para o narrador ao sentir nos braços sua filha. A construção dessa personagem duplicada ocorre por meio do retorno da descrição de sua mãe, porém com tom mais lúgubre.

A principal característica da filha de Morella foi permanecer sem nome, sem, portanto, ser definitivamente caracterizada como uma duplicata – como a via seu pai – e sem ser individualizada por um nome próprio. Quando, na hora do batismo, o narrador, surpreendentemente escolhe o nome de sua esposa, a criança cai

prostrada – “(...) falling prostate on the Black slabs of our ancestral vault, responded – “I am here!” (POE, 2011, p. 423) – identificando-se como a primeira Morella.¹¹ Este parece o desfecho da complicação narrativa, que ligaria as duas Morella sob o signo do duplo. No entanto, restam ainda algumas linhas que anularão toda a leitura que vínhamos fazendo até aqui quando o narrador fala sobre sua filha: “But she died; and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first in the channel where I laid the second – Morella” (2011, p. 423).¹²

Essa risada amarga ecoa ao fim da leitura e permanecemos extasiados. Teria sido tudo uma obra sobrenatural e a vida da primeira Morella teria passado à segunda, explicando a formação do duplo. Ou ainda: teria sido tudo obra de uma mente perturbada pelos textos que lia, colocando em cheque toda a narrativa contada em primeira pessoa, sem testemunhos?

Pensando sobre esse desfecho, percebemos que a estrutura narrativa centrada no relato verossímil construído por um narrador-personagem é fundamental para que, ao final, a dúvida sobre o caso de Morella permaneça. A partir dessa característica da narrativa, cujo foco é em primeira pessoa, Allan Poe construirá seus contos fantásticos repletos de pistas oscilantes. A compreensão desse recurso implica a compreensão da própria *filosofia da composição* de seus contos.

Vejamos como a construção dessa personagem que narra ocorre de maneira diferente em “Ligeia”.

Os olhos Ligeia

Publicado três anos depois de “Morella”, o conto “Ligeia” apresenta uma característica descritiva mais detalhada da personagem feminina, mais uma vez construída como o eixo da trama. Outra semelhança é o fato de ser o marido o narrador da história.

Neste texto, a descrição de Ligeia constrói tanto a imagem dessa personagem feminina como a de seu marido. Portanto, a apresentação de detalhes sobre o físico da esposa é importante para o desenvolvimento da trama. Isso ocorre porque,

¹¹ “(...) caindo sobre as negras lajes do [nosso] mausoléu responde “Estou aqui” (POE, 1986, p. 202).

¹² “Ela [a filha], porém morreu e com minhas próprias mãos levei-a ao túmulo. E ri, uma risada longa e amarga, quando não achei traços da primeira Morella no sepulcro em que depusitei a segunda” (idem, p. 203).

através da análise da beleza da esposa, o marido descreve igualmente traços da sua obsessão – mola narrativa para o desenvolvimento do duplo, como veremos.

Neste conto, a morte da figura feminina já é antecipada e o leitor recebe já a advertência de que está diante de um relato pouco confiável, pois está repleto de invenções: “(...) that I bring before mine eyes in fancy the image of her Who is no more” (2011, p. 410).¹³ Nesta afirmação está a suspeita necessária para a leitura do conto.

Dessa forma, para o narrador, são fundamentais as descrições de Ligeia, repletas de tons românticos, que se opõem pouco a pouco aos padrões clássicos de beleza. Ao contrário, trata-se de uma beleza lânguida, de corpo esbelto, pele pálida, comparada ao marfim, com cabelos negros e olhos misteriosos. Neste ponto está uma chave para a leitura do conto: a obsessão pelos olhos¹⁴.

Assim, por meio da construção da personagem feminina, conhecemos a personalidade impressionável do narrador, que, diante do efeito dos olhos expressivos de Ligeia, identifica em si mesmo o caráter de uma “fantasia exaltada”. Não se tratava apenas de descrever as peculiaridades do formato dos olhos da esposa, mas de perder-se no mistério de sua expressão. Assim é que o narrador expõe-se:

“How for long hours have I povered upon it! Hoe have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – wich lay far within the pupils of my beloved? What was it? I was possessed with a passion to discover” (2011, p. 411).¹⁵

O mais interessante dessas indagações é o fato de que, seguindo com seu relato, o narrador identifica sua busca como uma doença, “incomprehensible anomalies of de science of mind” (2011, p. 411).¹⁶

O narrador traça, então, um estudo sobre o olhar de sua esposa, comparando-o a um mistério e descrevendo o efeito que esses olhos tinham sobre

¹³ “(...) imaginação que evoco diante dos meus olhos, a imagem daquela que não mais existe” (idem, p. 230).

¹⁴ Este ponto será estudado no capítulo 5 desta Tese.

¹⁵ A expressão dos olhos de Ligeia... Quantas e quantas horas refleti sobre ela! Quanto tempo esforcei-me para sondá-la, durante uma noite inteira de verão! Que eram então aquilo – aquela alguma coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia bem no fundo das pupilas da minha bem-amada? Que era aquilo? Obsessionava-me a paixão de descobri-lo (idem, p. 232-233).

¹⁶ “entre as numerosas anomalias incompreensíveis da ciência psicológica” (idem, p. 234).

si. Trata-se do efeito das forças da natureza, como o oceano ou a queda de um meteoro; ou ainda da delicadeza de uma borboleta ou a experiência dos idosos. A construção dessas imagens é fundamental porque assim temos a ideia do tempo que o narrador dedicava para analisar a expressão dos olhos de sua esposa e como via nesse olhar a expressão também de um mistério.

Chega então o momento em que o temperamento de Ligeia começa a oscilar entre opostos: “(...) and by the fire energy (redered doubly effective by contrast with her manner utterance) of the wild words which she habitually uttered” (2011, p. 412).¹⁷ Quando as oscilações de humor de Ligeia tornam-se frequentes, o narrador enfatiza a inteligência de sua amada, mostrando os efeitos do descontrole em uma mente antes racional.

Dessa forma, a figuração de uma personagem inteligente é importante para que se demarquem os dois momentos da narrativa, sendo o segundo aquele em que de fato a complicação da trama se desenvolve. Mais uma vez a descrição de uma característica de Ligeia – sua inteligência com conhecimentos gigantescos e até espantosos – desperta no marido outra obsessão: “How singularly – how thrillingly, this one point in the nature of my wife has forced itself, as this late period only, upon my attention!” (2011, p. 412).¹⁸

Assim é que o ponto de virada acontece quando a esposa, cujos olhos perdem a vivacidade, adoece. Pressentindo o fim próximo, ela luta, mas o leito de morte lhe é breve. Então, Ligeia pede que o marido leia um poema que ela compôs anteriormente e percebemos na leitura desse texto uma relação com o momento da morte, que se aproxima, pois, na ficção dentro da ficção, o teatro é delineado como uma metáfora da vida.

O desfecho é inevitável: a morte. Isso transforma o narrador em um viciado – “I had become a bounded slave in the trammels of opium” (idem, 415).¹⁹ Essa afirmação traz à nossa memória a comparação que, no início do relato, o narrador faz entre a beleza de sua esposa e um *sonho de ópio*. Então, essa comparação nos chama a atenção porque pressupõe que o narrador já tenha tido alguma experiência com o alucinógeno. Adiante, quando ele afirma ser dependente da droga, temos a

¹⁷ “(...) a sempre tranquila Ligeia, a mais violentamente presa dos tumultuosos abutres da paixão desenfreada” (idem, p. 234-235).

¹⁸ “Quão singularmente, quão excitantemente, este único ponto da natureza de minha mulher havia, apenas neste último período, subjugado minha atenção” (idem, p. 235).

¹⁹ “(...) escravo acorrentado às peias do ópio” (idem, p. 238).

certeza de que devemos colocar toda a credibilidade de seu relato em suspenso. Dessa forma, não apenas a narrativa que segue – mas também a anterior – é (re)lida com desconfiança.

Na segunda parte do conto, depois da morte de Ligeia, conheceremos a primeira formação de um duplo, que identificaremos na personagem Lady Rowena, com quem se casa. A diferença entre essas duas figuras femininas é caracterizada pela oposição de sentimentos que cada uma desperta no narrador: pela primeira esposa o amor e pela segunda o ódio *que tinha mais de diabólico que de humano*. Assim, principia a figuração da personagem que será, por sua oposição descritiva, uma espécie de imagem às avessas da primeira esposa. Isso porque Lady Rowena é fisicamente o oposto de sua antecessora: loira de olhos azuis.

Quando os elementos supostamente sobrenaturais atormentam a segunda esposa do narrador, Allan Poe elabora uma verossimilhança que se sustenta exatamente na desconfiança gerada pelo consumo do ópio. Com isso, quando Lady Rowena tem visões no quarto e começa a adoecer, duvidamos não só de seu relato, como faz o narrador, como colocamos em cheque toda a narrativa: “(...) I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself” (2011, 417).²⁰ Esta última possibilidade – de haver de fato uma influência sobrenatural no quarto, não possui muita força, pois se trata da afirmação feita por um viciado em ópio.

A doença da segunda esposa piora, mas, no que pareciam as últimas forças para o suspiro final, o narrador olha para Lady Rowena, mas vê mudanças impressionantes, inclusive com relação ao tamanho. A segunda esposa estava mais alta, do tamanho de... Ligeia. Assim, a última palavra é a impressão dos olhos do narrador – enganados pelo ópio? – que, como desfecho do conto, vê, na segunda esposa, a sua Ligeia. Nada mais sabemos, mas o importante é que de tudo duvidamos até aqui.

Morte na vida

Para finalizarmos nossa reflexão, propomos a análise de “The Oval Portrait”, que, na primeira publicação, chamou-se “Life in Death”, ou seja, “Vida na morte”. Tal título antecipa o desfecho do conto.

²⁰ “(...) não podia deixar de atribuir senão ao desarranjo de sua imaginação ou talvez às fantasmáticas influências do próprio quarto” (idem, p. 240).

A história principia narrando que um homem, ferido, e seu empregado estavam vagando quando encontram diante de si um castelo. Eles entram e percebem que o lugar parecia ter sido abandonado um pouco antes de sua chegada. Eles procuram um lugar para dormir e é em um dos quartos que o narrador vê um quadro que se destaca pela vivacidade de sua pintura: a cabeça de mulher.

Curioso, o narrador vê um livro que conta a história de cada uma das pinturas daquele lugar. O que segue é uma descrição do quadro, portanto, a figura feminina desse conto não é construída a partir de um narrador, mas, de qualquer maneira, ela também não possui voz própria. Dessa forma, assim como em “Morella”, temos a história dentro da história como uma representação do duplo já na estrutura narrativa. No entanto, destacamos uma diferença: as personagens femininas anteriormente analisadas – Morella e Ligeia – pronunciam-se (ainda que pouco e com falas que apenas parecem complementar as características já descritas por seus maridos e narradores de suas histórias). Ao contrário, a mulher pintada no quadro não tem falas, sequer tem nome.

Outra comparação que podemos traçar trata das obsessões dos maridos dos três contos: nos dois primeiros são obcecados por características de suas mulheres, enquanto o pintor mal olha para sua musa como esposa. Dessa forma, o processo de pintura do retrato oval revela obsessão de um artista por sua obra de arte. Ao contrário de Morella, que despertou no marido o profundo interesse por sua inteligência, e de Ligeia, cujo marido fica obcecado por seus olhos e sua inteligência, a personagem deste terceiro conto é ignorada por seu marido. Isso se reflete no fato de ser a única das personagens femininas aqui analisadas cujo nome não é revelado a nós.

A história do retrato, de efeito mais impactante que a primeira, revela um pintor obcecado por sua arte. Assim, a tarefa de pintar sua esposa, rouba toda a atenção do artista, que ignora o esvair da vida em sua musa. Assim é que, ao fim do quadro, as últimas pinceladas correspondem aos últimos suspiros, seguidos de morte, da sua musa.

Nesse ponto, Allan Poe está discutindo o próprio conceito de mimeses, especialmente quando o pintor olha para a tela acabada e afirma: “Isto é a própria vida. É vida mesmo” (POE, 2005, p. 117). Assim, a vida do duplo corresponde à morte da mulher duplicada, como aconteceu também em Morella.

Dessa forma, é por meio da personagem feminina que o texto de Allan Poe discute questões teóricas sobre o próprio fazer literário. Tal interesse pode ser observado em seus textos teóricos – como o já citado “The Philosophy Of Composition” e “The Poetic Principle”. No entanto, o que se pretende destacar é que Edgar Allan Poe não discute o papel da literatura e do artista apenas nos seus ensaios, mas também teoriza sobre os seus métodos de decomposição por meio de seus contos ficcionais, problematizando a arte em si.

Uma dessas reflexões sobre os métodos narrativos pode ser observada na transformação de um tema – o duplo – em parte da estrutura do próprio texto – conforme veremos a seguir.

3. 2 O duplo como parte da estrutura narrativa

Em seu artigo, “A poética de Poe”, Charles Kiefer, elabora um estudo em que analisa as críticas de Poe a seus contemporâneos, com foco especial na valorização da originalidade e na importância do conto.

Essa autenticidade – tão valorizada – será relacionada à imaginação do artista:

Que a imaginação não tenha sido injustamente classificada de suprema entre as faculdades mentais se evidencia pela consciência intensa, por parte do homem imaginativo, de que a faculdade em questão frequentemente conduz a sua alma a um vislumbre de coisas supremas e eternas – a bem próximos dos *grandes segredos*” (POE, 1980, p. 54)

Dessa forma, a imaginação, que produz a originalidade, está relacionada a uma “consciência intensa”, ou seja, a um domínio da razão. A busca por essa autenticidade produzirá em Allan Poe a busca por temas e estruturas narrativas cujo efeito nos surpreende até hoje.

Observamos isso na construção das personagens femininas analisadas neste capítulo, bem como na estrutura dos contos. Afinal, compromete desde o início a narrativa de “Ligeia”, ao explorar a construção da narrativa cujo narrador – sob o efeito do ópio – não é confiável. Além disso, estacamos o terceiro ponto de originalidade em Poe no conto “The Oval Portrait”. Nesse texto – em que a história

do duplo é, com muita naturalidade, inserida em um manual de arte – percebemos, mais claramente, o lado teórico de Allan Poe impregnando seus textos. Afinal, na perspectiva de Poe, a arte, apresentada como cópia da vida, seria o fim desta. Ou seja, na perfeição do conceito de arte como imitação estaria o fim do que convencionalmente chamamos de realidade. Compreenda-se bem o que sugerimos: Edgar Allan Poe subverte, assim, a ordem e ficcionaliza nossa existência por meio de sua arte. Vale dizer, teoricamente, Poe antecipou em algumas décadas o projeto vanguardista de subverter a vida pela sua estetização, fundindo os domínios da estética e da ética cotidiana.

Por fim, observamos que os três contos analisados se desenvolveram a partir de uma história dentro da história conforme a própria temática do duplo supõe.

Quando Morella morre, antecipa-se um mistério. A falta de esclarecimentos ao leitor, aumenta a suspeita de a relação entre mãe e filha esconde um mistério. Ainda não está claro, mas brevemente entre as duas personagens será estabelecida uma relação de duplo e duplicado. Iniciando-se a segunda narrativa do conto – em que permanece o destaque para as obsessões do narrador.

Da mesma forma que, em “Morella”, a morte brusca é o ponto de virada para o início da história dentro da história, em “Ligeia”, a personagem, ainda que lutando ferozmente em batalha contra a morte, falece. Recordemos que o narrador casa-se com Lady Rowena, “sucessora de Ligeia”, e vão morar no mosteiro fantasmagórico. O papel da descrição na narrativa começa a ganhar força literária quando o leitor se vê diante de uma mulher loira e de olhos azuis, uma espécie de oposição física de Ligeia. Desolado, o narrador se entrega ao ópio, colocando em xeque a veracidade da história dentro da história.

Dessa forma, o duplo deixa de ser apenas um tema para fazer parte da própria estrutura da narrativa, que se abre em uma segunda história. Mais: há ainda o desdobramento de olhares, uma vez que o caminho oferecido ao leitor é trilhado por um narrador em que não podemos confiar.

A partir de uma estrutura narrativa diferente, temos “The Oval Portrait”, texto cujo mote torna-se irrelevante. Isso acontece porque a história do misterioso retrato oval só se torna acessível porque um homem ferido, cujo nome não conhecemos, e Pedro, seu empregado, estavam vagando quando encontram diante de si um *chateau* (castelo), que parecia ter sido abandonado um pouco antes. Nada mais é

explicado ao leitor – dessa forma, não sabemos nem o passado nem o futuro do narrador e de Pedro. Depois que o narrador se interessa pelo quadro, não retornamos à narrativa original sobre os dois homens. O que interessa ao leitor já está no título da história.

O desfecho do conto abre-se para novas perguntas. São possibilidades, mas não soluções, porque o catálogo deixa o fantástico pressentido como uma possibilidade. Sem solução para o mistério da mulher que perde a vida diante da obsessão de seu marido pela arte, o texto também não retoma a primeira história. Assim, o primeiro narrador e Pedro, bem como a mulher do retrato oval e seu marido *permanecem no ar*.

Portanto, o fim da segunda narrativa não soluciona o mistério do retrato – bem como os desfechos de “Morella” e “Ligeia” acrescentam novas questões, impelindo a uma releitura.

Desse modo, nos três contos, a temática conflituosa do duplo é construída por meio de uma estrutura igualmente dupla – por meio de uma história dentro da história, consequência da impossibilidade de duplo e duplicado conviverem pacificamente. Da mesma maneira, uma história só existe a partir do fim da outra.

Além disso, nos contos “Morella” e “Ligeia”, a veracidade dos relatos dos narradores está sob suspeita – seja pela atmosfera fantasmagórica, seja pelo ópio. Ao contrário, em “O retrato oval” há um tom de veracidade uma vez que se trata de uma espécie de catálogo, portanto, texto técnico e objetivo. No entanto, as condições com que um homem ferido – misterioso e desconhecido pelo leitor – invade uma construção – aparentemente abandonada um pouco antes – levanta alguma suspeita, embora nunca se concretize. Trata-se de histórias cujos enigmas se abrem e novas possibilidades e o fim das leituras nos remete ao seu início, ou ainda: às suas impossibilidades.

4 MACHADO DE ASSIS E O FANTÁSTICO DISPERSO

Se por um lado é fato que a fama de Machado de Assis precede seu nome, também parece correto afirmar que em parte prefácios de seus romances mais célebres são ainda pouco analisados. Esses escritos são fundamentais para nossa formação, pois é o autor que oferece ao leitor análises sobre sua trajetória literária.

Na Advertência da antologia *Várias histórias* – publicada em 1896, reunindo contos publicados na *Gazeta de Notícias* entre 1884 e 1891 – por exemplo, Machado contextualiza o conto no panorama mundial e, com a fina ironia que lhe é peculiar, o autor situa o gênero no centro da polêmica sobre seu tamanho. Isso ocorre porque, no início de sua trajetória, o conto é de fato discriminado por ser um texto concentrado em apenas um conflito e, conseqüentemente, apresentar tamanho reduzido. Afinal, esse gênero era comparado com o popular romance, cuja trama comporta uma série de conflitos, ainda que exista um eixo principal. De longas páginas, o romance havia conquistado seus leitores no século XVIII.

[Escrever contos] É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 2015, p. 434, v. II).

Se na sua origem encontra certa resistência para superar o título de literatura menor, em boa parte atribuído devido ao tamanho reduzido, se comparado ao romance, com as atuações de Edgar Allan Poe e Prosper Mérimée, autores que se empenharam não apenas na produção ficcional do conto como no entendimento teórico, o cenário muda.

Embora o conto já tivesse conquistado seu espaço – nos Estados Unidos com a popularidade de Edgar Allan Poe e na Europa por meio da tradução dos escritos do estadunidense pelo seu admirador francês Baudelaire –, no Brasil o conto ainda era visto com certa desconfiança. Esse é o contexto da publicação da antologia supracitada.

Os contos reunidos em *Várias histórias* pertencem à segunda fase machadiana, de um autor já reconhecido em seu tempo. O tom do prólogo, apesar disso, é de humildade diante de seus pares estrangeiros. Ao mesmo tempo, é de ironia, afinal, quem pode levar a sério o argumento de que o conto ruim é melhor do que o romance por entediar por menos tempo o leitor? Devemos lembrar que, em 1896, o leitor já conhece bem o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para saber de seu potencial artístico.

Refletindo sobre esse contexto cultural, neste capítulo, apresentaremos uma reflexão acerca dos prefácios escritos por Machado de Assis, em especial de seu primeiro romance *Ressurreição*, publicado em 1872, em que o escritor apresenta-se como um artista em formação, ou seja, como um autor que, aprendendo, vê em sua arte novos horizontes.

4.1 A construção do autor

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no dia 21 de junho de 1839, na cidade do Rio de Janeiro, no morro do Livramento. Seus pais eram Francisco José de Assis e Maria Leopoldina Machado de Assis, ambos escravos alforriados. Tratava-se de um casal humilde, que sobrevivia dos trabalhos de pintor e de lavadeira. Quando sua mãe falece, Machado de Assis passa a ser criado pelo pai e pela madrasta, Maria Inês. Para ajudar no sustento da casa, trabalha vendendo doces enquanto estuda.

Ainda muito jovem, *Machadinho* demonstra extraordinária facilidade para o aprendizado, publicando um soneto pela primeira vez no dia 3 de outubro de 1854, com apenas 15 anos, dedicado “À Ilma. Sra. D.P.J.A.”.

No ano seguinte, começa a trabalhar como tipógrafo na *Imprensa Nacional*, onde conhece escritores consagrados, como Manuel Antônio de Almeida, diretor da instituição e criador do primeiro malandro da nossa literatura, o Leonardo Pataca, do romance *Memórias de um sargento de milícias*. Ainda muito jovem, convive

Em paralelo, seguia nos primeiros passos de sua criação artística, e, no dia 12 de janeiro de 1855, Francisco Paula de Brito publica seu poema “Ela”, na revista

Marmota Fluminense – da qual se tornou colaborador e revisor. Nesse período, conheceu ainda mais nomes importantes da nossa literatura, como José de Alencar, Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo.

Entre 1859 e 1860, trabalhou como colaborador, publicando especialmente seus contos, e revisor de diferentes meios de comunicação, como *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Espelho*, *A Semana Ilustrada*, *Jornal das Famílias* e *O Futuro*. Em 1867, Machado de Assis publicou seu primeiro livro de poesias, intitulado *Crisálidas* e, em 1872, seu primeiro romance, *Ressurreição*.

Assim, conjugando sua carreira jornalística com a literária, Machado de Assis também dedicou-se à carreira de funcionário público, desempenhando papel exemplar, que culminou com o cargo de oficial de gabinete do ministério, em 1881, ano também da publicação, em folhetim, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Ainda que não entremos em mais detalhes sobre sua vida, o contexto é importante para que possamos compreender que Machado de Assis superou sua condição humilde não apenas por meio de sua inteligência muito acima da média, mas especialmente pela condição de aprendiz em que sempre se colocou, ou seja, mesmo quando já desfrutava de fama, o escritor sempre entendeu que poderia aprender mais, aprimorar mais.

Por isso, apesar do prestígio artístico do qual desfrutava na época como colaborador de importantes periódicos, Machado escreve com verdadeira humildade a Advertência do seu primeiro romance *Ressurreição*. É importante destacar, para que possamos compreender a importância de uma humildade verdadeira, que era comum na literatura do século XIX um prólogo baseado no jogo da falsa modéstia, do qual Joaquim Manuel de Macedo foi mestre.

O autor de *A Moreninha*, reconhecido e reverenciado carinhosamente como *Macedinho*, continuava escrevendo prólogos em postura humilde de pedido de benevolência, mesmo quando já dominava – e era ovacionado pelas leitoras – recursos narrativos repetidos à exaustão em sua fase romântica.²¹ Ora, pedir benevolência do público leitor em um gênero novo é diferente de pedir, à exaustão, benevolência em gênero repetido. Referindo-se a essa falsa modéstia dos prólogos, Machado de Assis inicia de fato uma advertência.

²¹ Lembramos neste ponto os primeiros romances de Joaquim Manuel, como *O Moço Loiro*. Em nossa Dissertação de Mestrado, propomos também duas fases de Macedo, pois a partir de *A carteira de meu tio*, o escritor romântico deica de lado os recursos repetidos de forma previsível.

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer. A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar às graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. (...) Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, - em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. O que eu peço à crítica vem a ser - intenção benévola, mas expressão franca e justa (2015, p. 232, v. II).

A longa citação é importante para que possamos compreender o contexto ao qual Machado de Assis se opõe. Dessa forma, o autor de fato espera a crítica sincera diante de um gênero novo, o romance, ao mesmo tempo em que reconhece a credibilidade de seus contos. Por isso, enquanto o Machado contista sente-se seguro, o Machado romancista oferece um ensaio, ou seja, uma espécie de teste em um novo terreno literário. Isso nos remete a um escritor-aprendiz, que está sempre disposto a agregar novos conhecimentos à sua escrita – conforme aponta João Cezar de Castro Rocha:

Mais do que palavras protocolares, redigidas apenas para seduzir o público e obter a complacência da crítica, o romancista estreante levou a sério a metáfora do trabalhador das letras e, numa constância invejável, publicou um novo título a cada dois anos. Em, 1874, lançou *A mão e a luva*; em 1876, *Helena*; por fim, em 1878, *Iaiá Garcia* (ROCHA, 2013, p. 37).

Assim é que percebemos o empenho do autor em atingir à maturidade também como romancista, por meio de testes em busca do aprimoramento. A produção em sequência deixa evidente essa postura do pesquisador, do cientista para quem os erros são cruciais para o acerto de uma nova descoberta. Na ciência, um emplasto; na literatura, a quebra de paradigmas. No entanto, nada disso era possível sem o entendimento do criador como um operário.

Por isso conhecemos um Machado de Assis hesitante, um autor já reconhecido em contos, mas principiante em romances. Conhecemos um principiante em meio a uma tradição brasileira e internacional. Mas é preciso enfrentar a dúvida traidora:

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela. É o que lhe peço com o coração nas mãos (ASSIS, 2015, p. 233, v. I).

Essa hesitação do autor diante do romance é também a hesitação do personagem central de Ressurreição, Félix, um jovem médico que se envolve com a viúva Lívia, mas não consegue manter sua relação com ela por causa do seu ciúme: “O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas” (MACHADO, 2015, p. 260). Essa desconfiança cresce quando seu rival implanta nele uma dúvida, acusando Lívia de ter feito seu primeiro marido infeliz. A semente do ciúme encontra em Félix terreno fértil para germinar: “O resultado foi lento, mas certo. O coração de Félix bebeu aos poucos o veneno que lhe propinava tranquilamente o astuto rival” (MACHADO, 2015, p. 262).

A mudança no comportamento do jovem médico faz Lívia se afastar do namorado, isolando-se na Tijuca. Mais tarde, mesmo quando Félix descobre que a acusação é infundada, não é possível um desfecho feliz. Então, o livro avança no tempo para mostrar ao leitor como vivem suas personagens depois de dez anos:

Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões” (2015, p. 307, v. I).

Assim é o triste fim de um homem ciumento, cujas dúvida – para retornarmos à advertência do romance – são traidoras e fazem com que perca o bem que poderia viver ao lado de sua amada.

Ora, não é verdade que, anos mais tarde, precisamente em 1889, Machado de Assis retomará o tema do ciúme no romance Dom Casmurro. Mais uma vez citando Shakespeare, Machado cria o personagem central Bento Santiago assiste à

peça Otelo, e vive uma espécie de paralelismo entre sua vida e a obra de arte, quando a plateia aplaude furiosa enquanto Otelo estrangula a esposa Desdêmona, falsamente acusada de traição.

Se tanto na peça de Shakespeare como no primeiro romance de Machado expectadores e leitores conhecem a inocência e uma e outra personagem, em *Dom Casmurro* paira, sem possibilidade de solução, a dúvida: Afinal, Capitu traiu ou não o marido Bento?

Na breve comparação entre *Ressurreição* e *Dom Casmurro* está o cerne do princípio das duas fases machadianas. Na primeira fase, um autor que – mais do que a acusação de ser romântico – revela uma verdade única para o leitor; na segunda, um autor elíptico capaz de mostrar ao leitor que a realidade não é unívoca, mas, ao contrário, é uma composição de versões, de pontos de vista, de olhares que constroem a realidade segundo suas perspectivas.

Por isso Gustavo Bernardo escrever o livro “O problema do realismo de Machado de Assis” e a coluna “Machado de Assis é mesmo realista?”, defendendo que o autor *Memórias póstumas* “escreveu contra toda forma de realismo”. Basta lembramos o equívoco que é afirmar que o Realismo começa no Brasil com um livro que tem como narrador um defunto.

Diante da impossibilidade de entender um autor tão complexo com base em rótulos da história da literatura, o que nos interessa aqui é abordar uma divisão, apresentada pelo próprio escritor, em duas fases. Recordemos, para isso, a segunda Advertência que Machado faz para a nova edição do romance *Ressurreição*.

Este foi o meu primeiro romance escrito aí vão muitos anos. Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo, apenas troco dois ou três vocábulos e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária (2015, 232, v. I).

A divisão da sua obra em duas fases é, portanto, um conceito do próprio autor, que entende o amadurecimento dos seus textos, deixando de ser um operário diante de um gênero inédito, para se tornar o grande nome da nossa literatura. Além disso, Machado de Assis demonstra que, sem a primeira fase de testes, não seria possível chegar ao segundo momento de sua carreira, por isso, tanto em nova edição de *Ressurreição*, como na de Helena, o autor escreve sobre a importância de

manter o estilo da primeira fase, ainda que, no momento da reedição, ele já seja um escritor diferente.

Esta nova edição de *Helena* sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimir, diverso de que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876. Não me culpeis pelo que achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco da mocidade e fé ingénua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo (2015, 380, v. I).

Não é à toa que, de *Ressurreição* a *Memorial de Aires*, temos as diferenças de duas fases bem distintas. Apesar disso é o próprio Machado de Assis que explica a importância de se preservar o estilo de cada momento de sua escrita. Afinal, os *testes* da primeira fase são fundamentais para a construção do segundo momento de sua carreira, que começa com *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

À luz da divisão da obra machadiana em duas fases, distintas porém complementares, analisaremos os contos fantásticos do autor, uma vez que percebemos neles também o caminhar de um jovem autor para uma versão madura.

4.2 *Memórias póstumas*: o divisor de águas

É fato que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, de maneira geral, o texto de Machado de Assis que muitos leitores associam ao gênero fantástico. Afinal, é um narrador defunto que dialoga com o leitor desde o prefácio e sua famosa dedicatória ao primeiro verme que roeu suas carnes. No entanto, toda narrativa é um passeio pela vida e pela sociedade na qual Brás Cubas estava inserido, sem voltar, com exceção de um ou outro sonho, a um mundo em que a possibilidade do sobrenatural seja uma ameaça à ordem da trama. Ao contrário, o narrador e, posteriormente, o leitor naturalizam o elemento insólito que é uma história contada por um defunto.

Tendo em vista que a definição de fantástico que apresentamos para análise dos textos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis se sustenta na dúvida – criada a partir de elementos narrativos específicos – diante de um acontecimento que parece

sobrenatural. Além disso, o medo diante do desconhecido é outro elemento central para que se sustente o fantástico. Como nenhum desses elementos está presente nas memórias do defunto autor, não analisamos o romance pela nomenclatura do fantástico.

Apesar disso, o romance é importante para entendermos o início da segunda fase machadiana e utilizaremos o seu ano de publicação em folhetins – 1879, ano também da publicação de *Quincas Borba* – como o início da segunda fase de seus escritos.

Notaremos que os contos fantásticos de Machado de Assis também acompanham essa divisão. Afinal, a noção dos estudiosos de que haveria um *laboratório de ideias*, relaciona alguns princípios temáticos e estruturais que aparecem primeiramente em contos para depois fazerem parte da composição dos romances. Portanto, organizamos esta seção em duas partes.

4.3 O fantástico da primeira fase

O conto “O país das quimeras”, identificado como primeiro conto fantástico machadiano, foi publicado pela primeira no jornal *O Futuro*, revista luso-brasileira, em 1862. Quatro anos depois, o autor refez a narrativa modificando não apenas seu título para “Uma excursão milagrosa”, mas também sua estrutura. A segunda versão foi publicada, dividida em duas partes, no *Jornal das Famílias*, em 1866.

Nesta seção da Tese, além dos contos supracitados, analisaremos “O anjo das donzelas”, de 1864, “O anjo Rafael”, de 1869, “A vida eterna”, de 1870, e “Um esqueleto”, de 1875.

Os contos “O capitão Mendonça”, de 1870, “Os óculos de Pedro Antão”, de 1874, “A chinela turca”, de 1875, e “Sem olhos”, de 1876, serão analisados no capítulo 5, em comparação com os contos de Edgar Allan Poe, em que a possibilidade do sobrenatural é substituída por uma solução racional para os mistérios de cada conto. Com isso, não são classificados como fantásticos.

Iniciaremos a análise pela comparação entre “O país das quimeras” e sua versão reescrita “Uma excursão milagrosa”.

4. 3. 1 O primeiro conceito de fantástico para Machado de Assis

O conto “O país das quimeras” e sua versão modificada quatro anos depois para “Uma excursão milagrosa” apresentam praticamente o mesmo enredo, no entanto, além da mudança do título, há uma transformação crucial na estrutura narrativa, que deixa de ser contada em terceira pessoa para ser narrada em primeira, a partir da perspectiva do personagem central Tito.

Na primeira versão, o conto apresenta o subtítulo “Conto fantástico”, demonstrando que, no início, Machado de Assis associa a Literatura Fantástica ao sonho, como se fossem correspondentes. Já na publicação posterior não há mais o subtítulo e, se pensarmos em substituição, o sonho passa a ser milagre. Vejamos o enredo.

Os textos narram a experiência de Tito, um poeta pobre, que aceita vender sua poesia para se sustentar. Um dia ele recebe em seu quarto a visita de uma visão. A sílfide leva-o em uma viagem misteriosa, em que sobem aos céus, para o país das Quimeras. Tito aprende que os seres desse país criam uma substância chamada massa quimérica, com as ideias que dirigirão as atitudes dos homens.

A grande diferença é na estrutura narrativa, pois o primeiro conto é narrado na terceira pessoa, por um narrador que se diz amigo do personagem central: “Devo proceder ao retrato físico e moral do meu amigo Tito” (ASSIS, 2015, p. 726, v. II). Em tom de verdade, é narrada a aventura vivida por um homem simples, um poeta sem sucesso, que, assim como a primeira linha do conto – “Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão” (ASSIS, 2015, p. 725 e p. 817, v. II) – fica entre dois pontos. Por exemplo, Tito não é nem alto nem baixo e, se tem o rosto bonito, tem as pernas feias. Essa parece ser a chave de leitura do conto, entre a verdade e a ilusão, a terra e a quimera, o possível e o impossível, o fantástico da aventura e o trivial da chegada – uma vez que o poeta volta da viagem e aterrissa a pouco passos de sua casa.

Já a segunda versão é narrada em primeira pessoa. Por isso, a introdução do primeiro conto torna-se a segunda parte do texto, sendo a primeira a introdução que

Tito faz para sua aventura. Assim, Machado de Assis acrescenta informações, iniciando o texto com uma espécie de justificativa para a mudança do foco narrativo: “Tenho uma viagem milagrosa para contar aos leitores, ou antes uma narração para transmitir, porque o próprio viajante é quem narra as suas aventuras e as suas impressões” (2015, p. 816, v. II).

Apesar do título sugerir uma história fora do comum, e por isso milagrosa, o narrador explica que “o fundo [da história] é o mais natural e possível deste mundo” (ASSIS, 2015, p. 816, v. II), para em seguida referir-se a histórias da literatura mundial que pouco ou nada tem de natural em seus enredos, como as viagens de Gulliver e “todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de *Mil e Uma Noites*” (ASSIS, 2015, p. 816, v. II).

E, assim, Tito promete uma narrativa ainda superior a esses escritos, o que nos faz pensar em ainda mais fantástica. Então, como seria seu fundo natural? O leitor apenas pode naturalizar essa excursão se entender que de fato os pensamentos humanos são elaborados em um país habitado por exemplo pela Fantasia.

Quando encontra outra sílfide, a Fantasia, tudo se desfaz e ele do espaço até a terra, e da atmosfera para o chão, sem nenhum dano, a poucos passos de sua casa. Então, como ignorar, nas duas versões dos contos, que há certa ironia no fato de Tito cair justamente ao lado de sua casa. O fim do primeiro conto ocorre da seguinte forma:

Desde então Tito possui um olhar de lince, e diz, à primeira vista, se um homem traz na cabeça miolos ou massa quimérica. Devo declarar que poucos encontra que não façam provisão desta última espécie. Diz ele, e tenho razões para crer, que eu entro no número das pouquíssimas exceções. Em que pese aos meus desafeiçoados, não posso retirar a minha confiança de um homem que acaba de fazer tão pasmosa viagem, e que pôde olhar de face o trono cintilante do rei das Bagatelas (ASSIS, 2015, p. 734, v. II).

Enquanto a segunda versão termina da seguinte maneira:

Tal é a narrativa de Tito.
Esta pasmosa viagem serviu-lhe de muito.
Desde então adquiriu um olhar de lince capaz de descobrir, à primeira vista, se um homem tem na cabeça miolos ou massa quimérica.
Não há vaidade que possa com ele. Mal a vê lembra-se logo do que presenciou no reino das Bagatelas, e desfia sem preâmbulo a história da viagem.

Daqui vem que se era pobre e infeliz, mais infeliz e mais pobre ficou depois disto.

É a sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem; nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade.

Declarar guerra à humanidade é declará-la a toda a gente, atendendo-se a que ninguém há que mais ou menos deixe de ter no fundo do coração esse âspide venenoso.

Isto pode servir de exemplo aos futuros viajantes e poetas, a quem acontecer a viagem milagrosa que aconteceu ao meu poeta. Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões (ASSIS, 2015, p. 826-827, v. II).

Com exceção de uma ou outra palavra ou ainda de diferente construção sintática, o final da primeira versão está dentro da primeira. Isso ocorre porque, ao fim do relato de Tito da segunda versão, abre-se uma divisão e temos uma espécie de análise em tom impessoal, que se dá gramaticalmente pelo retorno da terceira pessoa do singular. Isso nos mostra uma mistura ainda dos focos narrativos na construção da verossimilhança do segundo conto, em que há um ensinamento final, uma espécie de manual, caso essa excursão milagrosa aconteça de novo.

Nessas duas narrativas, o fato central para nosso debate é, na primeira versão, o entendimento de um fantástico associado ao sonho; e, na segunda publicação, o empenho em narrar o conto em primeira pessoa. Nessa tentativa, ainda não há as profundas mudanças que o foco narrativo em primeira pessoa proporciona a um texto, mas já temos um embrião de uma técnica machadiana que, principiando na primeira fase, terá seu auge na sustentação do mistério de Capitu e da dominação da versão de Bentinho.

4.3.2 Um autor para donzelas

Se fora do Brasil, a Literatura Fantástica cresce rompendo as barreiras da moral, tornando-se o solo em que se podia debater sobre os medos, os pesadelos e o mórbido, em nosso país podemos vê-lo ainda relacionado aos anseios de um modelo ideal de sociedade. É nesse contexto que devemos ler o conto “O anjo das donzelas”, um conto que alerta e, logo em seguida, tranquiliza sobre a moralidade do texto.

Cuidado, caro leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela.

A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta a folha e passa a coisa melhor.

Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade (ASSIS, 2015, p. 745, v. II).

Da mesma forma, no conto “O anjo Rafael”, Celestina, conforme o próprio nome sugere, é uma donzela ligada, pela sua inocência, aos céus.

Não nos esqueçamos de que os dois contos são o reflexo de um Machado da primeira fase, ainda preso aos padrões de um Romantismo moralizante como o de Alencar. Para tranquilizar o leitor e oferecer uma verdade do texto, o narrador onisciente é fundamental.

O conto “O anjo das donzelas” narra a história de Cecília, uma leitora ávida de romances. Em um jogo cheio de simplicidade, o narrador forja um clima de suspense, que, uma vez esclarecido que não se trata de conto imoral, torna-se impossível. Assim, o leitor se depara com perguntas pouco eficientes, como “Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe?” (ASSIS, 2015, p. 745, v. II).

Cecília lê os romances românticos de sua época e, a partir deles, chega a uma conclusão pouco convencional até então:

Mas não foi assim. Cecília aprendeu nesses livros que o amor era uma paixão invencível e funesta; que não havia para ela nem a força de vontade nem a perseverança do dever. Esta ideia calou no espírito da moça e gerou um sentimento de apreensão e de terror contra o qual ela não podia nada, antes se tornara mais impotente à medida que lia uma nova obra da mesma natureza (ASSIS, 2015, p. 746, v. II).

Nesse contexto, a imaginação e a fantasia são conceitos com valor negativo, uma vez que as consequências podem ser devastadoras. Então, Cecília sente-se assustada e, com alguma dificuldade dorme. É neste momento da narrativa que o anjo das donzelas aparece oferecendo-lhe um pacto de proteção:

— Pois bem! Estás livre, donzela, estás inteiramente livre das paixões. Podes entrar agora, como Daniel, entre os leões ferozes; nada te fará mal. Vê bem; é a felicidade, é o descanso. Gozarás ainda na mais remota velhice de uma isenção que será a tua paz na terra e a tua paz no céu!

E dizendo isto a fantástica criatura desfolhou algumas rosas sobre o seio de Cecília. Depois tirou do dedo um anel e introduziu no dedo da moça, que não opunha a nenhum destes atos, nem resistência nem admiração, antes sorria com um sorriso de angelical suavidade como se naquele momento entreviesse as glórias perenes que o anjo lhe prometia (ASSIS, 2015, pp. 747-748, v. II).

A palavra fantástica, nesse contexto, é sinônimo de fantasia, assim como aconteceu nos tempos mais remotos. Ao acordar, Cecília não sabe se se trata de fato de um anjo ou de uma ilusão, mas o fato é que a menina não se apaixona por nenhum pretendente, por mais esforços que façam. A jovem atribui isso ao anel que usa, como símbolo do acordo feito com a *fantástica criatura*.

Poderíamos, então, estar diante da antecipação de um tema caro aos realistas: o perigo dos romances românticos para a formação das mulheres, conforme Eça de Queirós desenvolve por meio da personagem Luísa, de *O primo Basílio*.

No entanto, não é isso que acontece, pois, ao final, bem ao gosto romântico, Cecília descobre que nunca houve nenhum anjo. Tratava-se de seu antigo pretendente Tibúrcio:

— Nas vésperas de partir da corte quis deixar-lhe uma prova de que o meu amor era verdadeiro e seria eterno. Encomendei este anel, que o ourives prontificou com o maior cuidado e zelo. Tinha dois meios de dar-lho: ou introduzir-lho no dedo, francamente, com a declaração de que era uma lembrança minha que deixara, ou depositá-lo no seu toucador para que, quando eu já estivesse fora, aquela lembrança a surpreendesse (ASSIS, 2015, p. 756, v. II).

Assim é que todo mistério é desfeito e ao leitor é oferecida uma explicação racional. Segundo os critérios descritos no capítulo 1 desta Tese, estamos diante de um texto do gênero estranho.

Essa transição do fantástico – efêmero, pois dura apenas o tempo da dúvida – para o estranho é feita a partir dos princípios do Romantismo à moda de Joaquim Manuel de Macedo, quando revela, em *A Moreninha*, que Augusto não era um personagem inconstante, ele era, na verdade, o mais constante, uma vez que manteve uma promessa de amor da infância. Assim como o final do *best-seller* de

Macedo explica todas as atitudes do início do romance, a revelação de Tibúrcio revela que não era o poder de uma fantasia, mas sim a concretização do amor ao qual Cecília, tal qual Carolina, estava destinada. Além disso, a definição de fantástico, nesse conto, não passa de uma substituição de fantasia, sem se aprofundar no entendimento do gênero literário.

Já o conto “O anjo Rafael” mostra um Machado de Assis leitor dos contos fantásticos de Hoffmann, conforme aponta o próprio texto. Ainda assim, como é comum na primeira fase machadiana, o fantástico está associado ao sonho.

Em “O anjo Rafael” conhecemos a história de Dr. Antero, um homem desiludido com a vida e cheio de dívidas. Para acabar com seu sofrimento, o personagem central decide tirar a própria vida – não sem antes deixar uma carta “Ao mundo” – já que não possuía parentes e apenas convivia com seu criado Pedro.

Tenho ao pé de mim uma pistola, pólvora e bala; com estes três elementos reduzirei a minha vida ao nada. Não levo nem deixo saudades. Morro por estar enjoado da vida e por ter certa curiosidade da morte. Provavelmente, quando a polícia descobrir o meu cadáver, os jornais escreverão a notícia do acontecimento, e um ou outro fará a esse respeito considerações filosóficas. Importam-me bem pouco as tais considerações. Se me é lícito ter uma última vontade, quero que estas linhas sejam publicadas no Jornal do Commercio. Os rimadores de ocasião encontrarão assunto para algumas estrofes (ASSIS, 2015, p. 916, v. II).

A carta, ao mesmo tempo em que menospreza aquelas frases clichês de enterros, também ironiza o papel dos poetas que retiram da tragédia humana material para seus textos. Mas, antes que o personagem cometa suicídio, alguém insiste batendo em sua porta: trata-se de um criado com uma carta misteriosa: “Uma pessoa que deseja propor um negócio ao Sr. Dr. Antero da Silva pede-lhe que venha imediatamente à sua casa. O portador desta o acompanhará. Trata-se de uma fortuna” (ASSIS, 2015, p. 917, v. II).

Movido ela curiosidade, Antero vai à casa do homem misterioso. Há nessa atitude um tom de humor, pois o personagem afirma: “Em todo o caso, disse ele consigo, a todo tempo é tempo; se não morrer hoje posso morrer amanhã” (ASSIS, 2015, p. 918, v. II). Assim, a seriedade do suicídio é quebrada e a ação adiada.

Ao chegar à casa do autor misterioso da carta, Antero sente-se oprimido pelo ambiente à sua volta, desejando fugir. É importante destacar que, embora seja tratado pelo narrador como herói, Antero está longe dos padrões românticos:

Não quero dar ao meu herói proporções que ele não tem; confesso que naquele momento o Dr. Antero da Silva estava bem arrependido de ter aberto a porta ao importuno portador da carta. Se pudesse fugir, fugia, ainda correndo o risco de passar por covarde aos olhos do criado. Mas era impossível. O doutor fez das tripas coração, e caminhou na direção da casa (ASSIS, 2015, p. 918, v. II).

A covardia do personagem será uma constante em seus pensamentos de fuga, embora não conclua nenhum deles. E Antero segue em sua aventura, ficando em um quarto até ser chamado por seu anfitrião. Nesse tempo, sua imaginação leva-o aos contos fantásticos: “O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann” (ASSIS, 2015, p. 919, v. II).

Assim é que o personagem dorme e sonha com seu plano de suicídio. Antero sonha que está no inferno, ao lado de Belzebu, e, ao acordar, sente a sensação de que “saía de um sonho para entrar em outro” (ASSIS, 2015, p. 920, v. II), assim como os escritos de Edgar Allan Poe.

No entanto, não demora para que Antero encontra uma explicação racional para a misteriosa casa onde estava. O dono da casa, major Tomás, tinha sido amigo do pai de Antero e queria que ele se casasse com sua filha.

O anfitrião acredita ser o anjo Rafael – explicando o título do conto –, por isso espera que Antero atenda seu pedido, em obediência aos princípios dos céus. A figura do major Tomás de fato desperta medo em Antero, nutrindo o clima enigmático do conto:

O aspecto do major poderia causar menos desagradável impressão, se não fossem as bastas e cerradas sobrancelhas, cujas pontas internas vinham ligar-se na parte superior do nariz; além disso o velho contraía constantemente a testa, o que lhe produzia uma enorme ruga que, vista de longe, dava ares de ser uma continuação do nariz (ASSIS, 2015, p. 922, v. II).

A primeira reação diante da figura pavorosa é oferecer suborno ao criado da casa para deixá-lo fugir. Mas a postura de Antero muda e, conforme a narrativa se desenvolve, Antero compreende que o major Tomás criara sua filha como se fosse de fato o anjo Rafael e como se a menina não tivesse mãe. Celestina, uma figura feminina celestial, conforme o próprio nome sugere, cresce nessa realidade inventada e, sem contato com o mundo exterior, mostra-se uma menina muito ingênua. A presença dessa personagem feminina angelical é um ponto crucial para

a mudança de Antero: “O rapaz temia, mas já não ousava pensar na fuga; a ideia da moça começava a ser um vínculo” (ASSIS, 2015, p. 926, v. II).

Enquanto conta com ajuda dos criados da casa para salvar Celestina dessa situação, Antero lê no Jornal do Comércio sobre sua carta de suicídio.

Ora, eis aqui o que encontrou no Jornal do Commercio: Suicídio. — Anteontem, à noite, o Dr. Antero da Silva, depois de dizer ao seu criado que saísse e só voltasse de madrugada, encerrou-se no quarto da casa que ocupava à rua da Misericórdia, e escreveu a carta que os leitores encontrarão adiante. Como se vê dessa carta, o Dr. Antero da Silva declarava a sua intenção de matar-se; mas a singularidade do caso é que, voltando o criado para casa de madrugada, encontrou a carta, mas não encontrou o amo. O criado deu imediatamente parte à polícia, que empregou todas as diligências a ver se obtinha notícia do jovem doutor. Com efeito, depois de bem combinadas providências, encontrou-se na praia de Santa Luzia um cadáver que se reconheceu ser o do infeliz moço. Parece que, apesar da declaração de que empregaria a pistola, o desgraçado procurou outro meio menos violento de morte. Supõe-se que uma paixão amorosa o levou a cometer este ato; outros querem que fosse por fugir aos credores. A carta entretanto reza de outros motivos. Ei-la. Aqui seguia a carta que vimos no primeiro capítulo. A leitura da notícia produziu no Dr. Antero uma impressão singular; estaria ele morto deveras? Teria já saído do mundo da realidade para o mundo dos eternos sonhos? Era tão extravagante tudo o que lhe acontecia desde a antevéspera, que o pobre rapaz sentiu por um instante vacilar-lhe a razão (ASSIS, 2015, p. 926-927, v. II).

Assim, a narrativa alimenta no leitor a dúvida, a partir dos próprios questionamentos de Antero, sobre seu verdadeiro paradeiro, para logo depois manter a ordem natural das coisas, sem a presença do insólito. Assim, ficam evidentes os delírios do major Tomás.

Ainda na casa do major, Antero ainda é afetado pelas notícias do seu suposto suicídio, que segue na leitura da repercussão de sua “morte”, desta vez nos folhetins:

Ora, aconteceu que um deles tratava precisamente do suicídio do Dr. Antero da Silva. A carta póstuma servia de assunto para as considerações galhofeiras do folhetinista. Um dos períodos dizia assim: Se não fosse o suicídio do homem, eu não tinha assunto ameno para tratar hoje. Felizmente lembrou-se de morrer a tempo, coisa que nem sempre acontece a um marido, nem a um ministro de Estado. Mas morrer era nada; morrer e deixar uma carta desfrutável como a que o público leu, isso é que é ter compaixão de um escritor *aux abois*. Desculpe o leitor o termo francês; vem do assunto; eu estou convencido que o Dr. Antero (que pelo nome não perca) leu algum romance parisiense em que viu o original daquela carta. Salvo se nos quis provar que não era simplesmente um espírito medíocre, mas também um formidável tolo. Tudo é possível. O doutor amarrotou o jornal quando acabou de ler o folhetim; mas depois sorriu filosoficamente; e acabou achando razão no autor do artigo (ASSIS, 2015, p. 930, v. II).

Em meio a essa vida dupla, interna na casa, mas tendo os jornais como ponte com o mundo, Antero fica dividido. Até que, apaixonado, aceita casar-se com Celestina. Logo depois de compartilhar sua decisão com major Tomás, o pai de Celestina morre. O casal, então, toma as providências sociais do enterro.

Além da nota sobre o suicídio, o folhetim, houve também convocação, feita pelo criado Pedro, para missa de sua alma. Por isso, ao voltar para cidade, casado com Celestina, Antenor decide escrever uma nota, com o mesmo tom cômico que lhe é peculiar: “O Dr. Antero da Silva, recentemente suicidado, tem a honra de participar a V. que voltou do outro mundo, e se acha ao seu dispor no hotel de ****” (ASSIS, 2015, p. 941, v. II).

A notícia causa comoção e, depois de um número de exclamações cheia de senso comum, a vida do casal Antenor e Celestina segue, com o empenho do marido para que a esposa tenha uma vida normal, inclusive encontrando sua mãe:

Quando o coronel saiu, Celestina pôs os braços à roda do pescoço do marido, e disse com um sorriso entre lágrimas: — Ao pé de ti e de minha mãe, que mais quero eu na terra? No ideal da felicidade da moça já não entrava o coronel. Ó amor! ó coração! ó egoísmo humano! (ASSIS, 2015, p. 942, v. II).

Assim, com um julgamento do narrador, termina a narrativa a partir do reestabelecimento da ordem natural e o ambiente de Hoffmann não passa da demonstração de uma mente doentia. Mais uma vez, o texto machadiano deixa a hesitação do fantástico para produzir um desfecho que pertence ao gênero estranho. Além disso, assim como “O ano das donzelas”, neste conto temos a felicidade nos moldes românticos.

4.3.3 A produção dos anos de 1870

Os anos de 1870 são os mais produtivos para a Literatura Fantástica da primeira fase de Machado de Assis, com a escrita de “A vida eterna” e “O capitão Mendonça”, de 1870, “A decadência de dois grandes homens”, de 1873, “Os óculos

de Pedro Antão”, de 1874, “A chinela turca” e “Um esqueleto”, de 1875, bem como “Sem olhos”, de 1876.

Com exceção de “Os óculos de Pedro Antão”, os contos dos anos de 1870 são marcados pelo sonho. Impreterivelmente, seus personagens sonham com alguma aventura insólita, para, ao fim da narrativa, revelarem ao leitor que tudo não passou de um sonho. Assim como as narrativas analisadas anteriormente, os contos desta parte da Tese pertencem, segundo classificação de Todorov, ao estranho, pois a trama sai da possibilidade do sobrenatural para sua anulação.

Em “A vida eterna”, o narrador cochila em sua sala acompanhado de seu amigo o Dr. Vaz, sendo acordado por fortes batidas na porta. O fato de Vaz não acordar é o primeiro ponto de estranhamento do leitor, pois o narrador afirma que as batidas são fortes. À porta, estava Tobias, um estranho até ali, que entra na casa do narrador com ar de familiaridade, ameaçando-o para que se case com sua jovem filha.

Sentindo-se sem saída, o narrador segue Tobias até sua casa, onde há uma pequena reunião: “Nunca me há de esquecer a vista da sala apenas se me abriram as portas. Tudo ali era estranho e magnífico” (2015, p. 340, v. II). Depois do casamento, quando se encontra a sós com a noiva, revela-se a verdade: o narrador seria sacrificado para a criação de um elixir da eternidade, entendendo-se o título.

Compreende alguém a minha situação? Era a morte que eu tinha diante de mim, a morte infalível, a morte dolorosa. Ao mesmo tempo era tão singular tudo quanto eu acabava de saber, parecia-me tão absurdo o meio de comprar a eternidade com um festim de antropófagos, que o meu espírito pairava entre a dúvida e o receio, acreditava e não acreditava, tinha medo e perguntava por que? (ASSIS, 2015, p. 340, v. II).

Então, quando parece não haver mais saída, o narrador acorda do sonho e o leitor tem a comprovação de que a ordem racional é mantida.

- Bem, agora ao forno, disse Tobias.
De repente ouvi a voz do Vaz.
- Que é isso, ó Camilo, que é isso? dizia ele.
Abri os olhos e achei-me deitado no sofá em minha casa; Vaz estava ao pé de mim.
- Que diabo tens tu?
Olhei espantado para ele, e perguntei:
- Onde estão eles?
- Eles quem?
- Os canibais!
- Estás doido, homem!

Examinei-me: tinha as pernas, os braços e o nariz. O quarto era o meu. Vaz era o mesmo Vaz.

- Que pesadelo tiveste! disse ele. Estava eu a dormir quando acordei com os teus gritos.

- Ainda bem, disse eu.

Levantei-me, bebi água, e contei o sonho ao meu amigo, que riu muito, e resolveu passar a noite comigo.

No dia seguinte acordamos tarde e almoçamos alegremente. Ao sair, disse-me o Vaz:

- Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das Famílias*?

- Homem, talvez.

- Pois escreve, que eu o mando ao Garnier (ASSIS, 2015, p. 340, v. II).

Estabelecida a ordem, o final do conto também estabelece uma relação entre o narrador e o autor, quando o personagem Vaz sugere que o sonho do narrador seja publicado no jornal onde Machado de Assis era um colaborador.

Semelhante a esse texto, temos “O capitão Mendonça”, conto que será analisado no capítulo 5, cujo desfecho é igualmente o despertar de um sonho insólito:

— Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro.

Abri de todo os olhos; vi em frente de mim um sujeito desconhecido; eu achava-me sentado numa cadeira no teatro de S. Pedro.

— Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas.

— Pois o espetáculo acabou?

— Há dez minutos.

— E eu dormi esse tempo todo?

— Como uma pedra.

— Que vergonha!

— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado...

— Sim, um pesadelo... Queira perdoar; vou-me embora.

E saí protestando não recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultrarromânticos: são pesados demais.

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

Meu caro doutor.

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

10 horas da noite. Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora — tu és a rainha do mundo, ó superstição (ASSIS, 2015, p. 94, v. II).

Nesse conto, percebemos o piparote, que será uma das marcas literárias da segunda fase machadiana, quando o personagem decide cancelar o encontro com Mendonça baseado no sonho que tivera. São essas superstições, por meio dos

contos orais, que fornecem matéria para a produção dos textos fantásticos de Machado de Assis.

Em “A decadência de dois grandes homens”, Miranda, um homem curioso, conta a história do seu empenho em travar conversa com um senhor misterioso que há quatro anos almoçava no Café Carceler, mas ninguém sabia nada sobre sua vida. O empenho rende uma conversa com Jaime, cuja “expressão dos olhos, que de ordinário era morta e triste, nessa ocasião tinha um quê de terror” (ASSIS, 2015, p. 1152, v. II). Assim, o leitor é jogado em uma narrativa de tom lúgubre, em que a percepção do narrador Miranda provoca o medo.

Jaime oferece ao novo amigo um *charuto opiado*, segundo ele, “grande recurso para quem quer esquecer um grande crime” (ASSIS, 2015, p. 1153, v. II). Como Miranda recusa, em princípio, não desperta tanto interesse. A narrativa segue e a postura de Jaime desperta uma dúvida no narrador: “(Jaime) Seria um doido, mas conversa com muito juízo” (ASSIS, 2015, p. 1153, v. II). Entretidos na conversa, os dois homens saem do Café e caminham até a casa de Jaime, onde de fato a possibilidade do sobrenatural acontece.

Jaime explica sua crença na metempsicose e afirma que ele mesmo é Marco Bruto e seu gato Júlio César. Então, o homem explica a alusão ao crime feita enquanto conversavam no Café, pois naquele dia ele temia ser transformado em um rato para que, vingando-se, o gato Júlio César o devorasse. Aos poucos a narração de Miranda naturaliza a possibilidade do insólito, até que declara: “Jaime ou Bruto, que eu realmente não sei como lhe chame” (ASSIS, 2015, p. 1157, v. II). Miranda finalmente aceita o cigarro de Jaime, mas esta ação é inserida de forma que não parece mais do que a troca entre dois amigos. Desse momento em diante, todas as atitudes do gato são lidas pelo narrador como comprovações de que este era de fato Júlio César, mas o leitor atento indaga-se sobre o torpor sentido pelo narrador: “Quanto a mim, senti no corpo um delicioso torpor, estendi-me no sofá e continuei a pasmar ouvindo a narração do meu Jaime-Bruto” (ASSIS, 2015, p. 1158, v. II).

O que segue é a transformação de Jaime em um rato narrada por Miranda:

A cara foi-se alongando e tomando proporções de focinho; caíram as barbas; achatou-se o nariz; diminuiu o corpo, assim como as mãos; as roupas desapareceram; as carnes tomaram uma cor escura; saiu-lhe uma extensa cauda, e eis o ilustre Bruto, a saltar sobre a mesa, com as formas e as visagens de um rato.

Senti os cabelos eriçados; tremia-me o corpo; batia-me o coração (ASSIS, 2015, p. 1158-1159, v. II).

Então, depois de um jogo de gato e rato, “se isto era natural de um gato, não era digno de César” (ASSIS, p. 1159, v. II), o rato é devorado. No entanto, em seguida, “O gato não sobreviveu à vingança. Apenas comeu o rato, caiu trêmulo, miou alguns minutos e faleceu”.

O que se segue é a comoção do narrador, que, na tentativa de fugir de cena tão horrível, começa uma peregrinação insólito:

Prosseguir esta amável peregrinação de um modo verdadeiramente mágico. De repente senti que meu nariz crescia desmesuradamente; admirei o sucesso, mas uma voz secreta me dizia que os narizes são sujeitos a transformações inopinadas – razão pela qual não me admirei quando o meu apêndice nasal assumiu sucessivamente a figura de um chapéu, de um revolver e de uma *jacoticaba* (ASSIS, 2015, p. 1160, v. II).

Essa sequência inusitada de transformações quebra a expectativa do leitor, introduzindo dois elementos sem qualquer capacidade de provocar o medo: o chapéu e a jabuticaba.

Assim é que as pequenas desconfianças do leitor encontram resposta no desfecho do conto, quando o narrador passa a noite em claro pensando nos acontecimentos insólitos da véspera até que decido almoçar no Café Carceler, onde encontra, são e salvo, o amigo Jaime.

No desfecho da narrativa, temos de fato o Machado da primeira fase, cujos textos explicam todos os caminhos ao leitor, em vez do elíptico autor de *Dom Casmurro*.

Assim é que ao leitor toda a verdade é revelada e mais uma vez estamos de volta ao onírico:

- Mas... o senhor... pois César não o engoliu?
- Não. Esperei a hora fatal, e apenas ela passou, dei gritos de alegria e quis acordá-lo; mas o senhor dormia tão profundamente que achei melhor ir fazer o mesmo.
- Céus! pois eu...
- Efeitos do charuto que lhe dei. Teve belos sonhos, não?
- Todos, não; sonhei que o gato o engolia...
- Ainda não... Agradeço-lhe a companhia; agora esperarei o ano que vem. Quer almoçar? Almocei com o homem; no fim do almoço ofereceu-me ele um charuto, que eu recusei dizendo:
- Nada, meu caro; vi coisas terríveis esta noite...
- Falta de costume...

— Talvez.

Saí triste. Procurava um homem original e achei um maluco. Os de juízo são todos copiados uns dos outros. Consta-me até que aquele mesmo homem de Plutarco, freguês do Carceler, curado por um hábil médico, está agora tão comum como os outros. Acabou a originalidade com a maluquice. Tu quoque, Brute? (SSIS, 2015, p. 1160, v. II).

A loucura de Jaime, portanto, é esclarecida ao fim do conto. Isso causa certa frustração no curioso Miranda, pois “procurava um homem original”.

Da mesma forma, no conto “O esqueleto”, o leitor está diante de um homem desequilibrado. A narrativa começa quando os personagens se juntam numa roda para ouvir um caso contado por outro personagem.²²

A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann. Alberto começou a narração (ASSIS, 2015, p. 1314, v. II).

Mais uma vez a referência a Hoffmann está associada ao ambiente onírico, tão característico do escritor. O contador da segunda história do conto, Alberto, narra sobre sua amizade com Dr. Belém, a partir do dia em que este mostrou o esqueleto de sua primeira esposa: “Ainda hoje, apesar dos anos que lá vão, e da mudança que fez o meu espírito, não posso lembrar-me daquela cena sem terror” (ASSIS, 2015, p.1316, v. II).

Dr. Belém revela ao amigo que guardara o esqueleto de sua primeira esposa, porque deseja se casar de novo, mas a condição é que a segunda esposa aceite o esqueleto da segunda. Para encontrar essa mulher, o doutor convoca o amigo e, embora a missão pareça impossível, o Dr. Belém se casa com Marcelina.

O casal parece viver bem, até que a presença do esqueleto da primeira esposa passa a conviver com a família inclusive à mesa na hora das refeições. Quando Alberto descobre isso, há um desconforto entre os amigos. Só então o doutor confessa ter matado a primeira esposa por ciúme e, descobrindo depois que havia assassinado uma inocente, pega seu esqueleto e consome-se em remorso. Apesar disso, o recurso da presença do cadáver é intimidar a segunda esposa.

²² Essa estrutura de narrativa dentro da narrativa será analisada no capítulo seguinte a este.

Nesse clima de iminente tragédia, a relação entre Belém, Alberto e Marcelina fica abalada. Até o dia em que o doutor acusa o amigo e sua esposa de estarem apaixonados e, para não cometer o mesmo crime, decide fugir com o esqueleto. A história termina e a cena volta para a roda de amigos. A seguir transcrevemos o último capítulo do conto:

Alberto acabara a história. — Mas é um doido esse teu Dr. Belém! exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório. — Ele doido? disse Alberto. Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá. É inútil dizer o efeito desta declaração (ASSIS, 2015, p. 1325, v. II).

Esse desfecho antecipa uma das características da segunda fase de Machado de Assis: a frustração do leitor. Não estamos mas no campo do onírico, conforme nos contos anteriores, mas apenas no desejo de invenção de uma história. Afinal, sem qualquer pista, o contador da história revela se tratar de uma ficção, e não de um fato real, como somos levamos a crer. O mesmo ocorrerá com o conto “Os óculos de Pedro Antão”, que será analisado no capítulo seguinte, pois toda a lógica construída pelas personagens para compreender a narrativa cai por terra com apenas uma revelação no final.

O importante a partir dessas análises é de fato percebermos que os contos machadianos são de fato experiências que o autor intensificará ao longo de sua carreira, seja em outros contos ou em romances.

No conto “Um esqueleto”, por exemplo, temos o ciúme, tema explorado de diversas formas pelo autor, bem como temos um exemplo da relação entre narrador e leitor a partir da frustração de expectativas.

Na parte a seguir, analisaremos os contos fantásticos escritos depois da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, compondo a segunda fase machadiana.

4.4 A segunda fase dos contos fantásticos de Machado de Assis

Embora Machado de Assis já apresentasse em alguns escritos iniciais embriões que o tornariam o grande escritor da nossa literatura, é a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que notamos o seu amadurecimento como artista.

Isso ocorre porque “Machado se reescreve inúmeras vezes, até encontrar a dicção que o consagra” (ROCHA, 2013, p. 228). O passar o tempo significa para Machado também o avançar dos estudos e, com ele, observamos um domínio maior de suas técnicas literárias e uma maior consciência do autor que Machado de Assis queria ser.

Afinal, o escritor tinha para si um projeto – que se inicia na função de operário, mas na qual o autor não se manteria –, cujos reflexos podem ser observados também no desenvolvimento da sua Literatura Fantástica.

Assim é que, na primeira fase, o ambiente de seus textos é onírico e, em alguns textos com fundo moralizante do Romantismo brasileiro, em que o fantástico, diferentemente da Europa ou dos Estados Unidos, preserva a inocência da donzela. Da mesma forma, o início da segunda fase dos contos fantásticos machadianos também está ligado ao Romantismo, mas, dessa vez, para estabelecer com eles uma relação de oposição.

O fantástico, portanto, apresenta um campo para discussão sobre a própria literatura, em especial sobre o papel dos moldes românticos e na sua possível superação. Assim é que nos contos “Mulher pálida” e “Um sonho de outro sonho”, ambos de 1881, retratam espécie de impossibilidade do Romantismo.

Já os últimos textos da segunda fase machadiana iniciam o abandono dos conceitos românticos de literatura, para refletir acerca dos próprios limites e das definições do fantástico na literatura.

Começemos pelo conto “Mulher pálida”, que retrata a vida do jovem Máximo, que inicia o texto com sentimentos opostos: de um lado, a tristeza pela recusa da mulher amada; de outro, a felicidade pela chegada de uma herança que mudaria a sua condição de pobreza.

O narrador do conto descreve ironicamente Máximo como um jovem que se percebe maior do que de fato é para a sociedade. Assim é que, embora se “supunha grande poeta”, Máximo tem ares de chateaubriânica dentro de um “paletó nacional, da Rua do Hospício número...” (ASSIS, 2015, p. 59, v. III). O jovem desenvolve uma

obsessão por Eulália, mas suas declarações não são correspondidas, mesmo depois que a jovem sabe de sua herança.

Eulália — e aqui começa a explicar-se o título deste conto — Eulália era de um moreno pálido. Ou doença, ou melancolia, ou pó-de-arroz, começou a ficar mais pálida depois da herança do Iguazu. De maneira que, quando o estudante lá voltou um mês depois, admirou-se de a ver, e de certa maneira sentiu-se mais ferido. A palidez de Eulália tinha-lhe dado uns trinta versos; porque ele, romântico acabado, do grupo clorótico, amava as mulheres pela falta de sangue e de carnes. Eulália realizara um sonho; ao voltar de Iguazu o sonho era simplesmente divino (ASSIS, 2015, p. 61, v. III).

A palidez tão cara aos românticos – sendo capaz de render belos versos – desencadeia uma verdadeira obsessão em Máximo, que, encontrando diversas pretendentes, em nenhuma vê a palidez exata que procura.

Em busca desse eterno “algo a mais”, o jovem define até o fim seus dias, quando suas últimas palavras são “pálida, pálida”.

Uns pensavam que ele se referia à morte, como a noiva mais pálida, que ia enfim desposar, outros, acreditaram que eram saudades da dama física, outros que de Eulália, etc... Alguns creem simplesmente que ele estava doido; e esta opinião, posto que menos romântica, é talvez a mais verdadeira. Em todo caso, foi assim que ele morreu, pedindo uma pálida, e abraçando-se à pálida morte. *Pallida mors*, etc. (ASSIS, 2015, p. 63, v. III).

A voz do narrador, portanto, oferece ao leitor uma versão oposta à visão de mundo romântica, que é possível a loucura do personagem. Nesse ponto, temos uma espécie de caricatura do poeta romântico, que repete maquinalmente sua obsessão.

Os mesmos princípios românticos de um amor insubstituível estão presentes no conto “Um sonho e outro sonho”, que retrata o conflito da jovem viúva entre a promessa de fidelidade eterna ao marido falecido e o desejo de se casar novamente.

A viúva, ao se interessar pelo amigo Oliveira, começa a ter pesadelos com o falecido marido, em que este cobra-lhe a jura de fidelidade eterna.

O finado estendeu-lhe as mãos, e pegou nas dela; depois, enlaçando-a pela cintura, começou uma valsa rápida e lúgubre, giro de loucos, em que Genoveva não podia fitar nada. O espaço já não era sala, nem rua, nem sequer praça; era um campo que se alargava a cada giro dos dois, por modo que, quando estes pararam, Genoveva achou-se em uma vasta planície, semelhante a um mar sem praias; circulou os olhos, a terra pegava com o céu por todos os lados. Quis gritar; mas sentiu na boca a mão fria do marido que lhe dizia:

— Juras ainda?

— Juro, respondeu Genoveva.

Nhonhô tornou a pegar-lhe da cintura, a valsa recomeçou, com a mesma vertigem de giros, mas com o fenômeno contrário, em relação ao espaço. O horizonte estreitou-se a mais e mais, até que eles se acharam numa simples sala, com este apêndice: uma essa e um caixão aberto. O defunto parou, trepou ao caixão, meteu-se nele, e fechou-o; antes de fechado, Genoveva viu a mão do defunto, que lhe dizia adeus. Soltou um grito e acordou (ASSIS, 2015, p. 290, v. III).

Neste ponto, inicia-se sua trajetória solitária de culpa, bem aos moldes do sofrimento da heroína romântica. Sem se confidenciar com ninguém, Genoveva interpreta o sonho como uma regra a ser seguida. Decide, então, sufocar seus sentimentos por Oliveira, entendendo que seu sonho tinha um significado.

Ela cria em sonhos; tinha para si que eles eram avisos, consolações e castigos. Havia-os sem valor, sonhos de brincadeira; e ainda esses podiam ter alguma significação. Estava dito; acabaria com aquele princípio de qualquer coisa que Oliveira conseguira inspirar-lhe e tendia a crescer (ASSIS, 2015 p. 291, v. III).

Assim, ao descrever os sofrimentos da jovem viúva, o narrador começa a entediar-se, sendo este um ponto interessante de contraponto com o narrador romântico, afeito aos detalhes do sofrimento. Esta diferença é importante para entendermos como Machado de Assis estabelece a diferença entre as suas fases literária, sendo a segunda compreendida a partir da oposição com a primeira. Ou seja, se o narrador de “O anjo das donzelas”, por exemplo, delicia-se com cada detalhe do sonho de Cecília, ao contrário, o narrador de “Um sonho e outro sonho” gostaria que a visão de mundo de suas personagens fosse mais objetiva:

Notem bem que eu não tenho culpa destas histórias enfadonhas de dedos e contradedos, e palavras sem sentido, outras meio inclinadas, outras claras, obscuras; menos ainda dos planos de um e das promessas de outro. Eu, se pudesse, logo no segundo dia tinha pegado em ambos, ligava-lhes as mãos, e dizia-lhes: casem-se. E passava a contar outras histórias menos monótonas. Mas, as pessoas são estas; é preciso aceitá-las assim mesmo (ASSIS, 2015, p. 292, v. III).

Mas os sonhos de Genoveva continuam e, com eles, seus conflitos. Até que a ameaça maior é feita e, em um pesadelo, o falecido Marcondes ameaça a viúva de morte caso se envolva com Oliveira. A surpresa, no entanto, não se refere à sua morte ou sobrevivência, mas sim ao desfecho repentino do conto, como se aquela impaciência do narrador tivesse causado a praticidade final do conto:

Parou o vento, as cobras ergueram-se do chão e dispersaram-se no ar, entrando cada uma pelo céu dentro; algumas ficaram com a cauda de fora. Genoveva sentiu-se livre; desaparecera o carrasco, e o defunto esposo, de pé, pôs-lhe a mão na cabeça, e disse com voz profética:

— Morrerás se casares!

Desapareceu tudo; Genoveva acordou; era dia. Ergueu-se trêmula; o susto foi passando, e mais tarde, ao cuidar do caso, dizia consigo: “São sonhos”. Casou e não morreu (ASSIS, 2015, pp. 293-294, v. III).

A vitória do racional sobre o possível sobrenatural, coloca-nos mais uma vez no gênero estranho. E, conseqüentemente, prevalece a praticidade da vida.

Os contos “O imortal”, de 1882, e “A segunda vida”, de 1884, serão analisados no capítulo 5, mas, sobre eles, adiantamos a estrutura da história dentro da história, além do importante debate que suscitam acerca dos limites do fantástico, ou seja, questionam de que maneira a análise alegórica pode levar o texto ao aspecto de conto moral, que o autor abandona depois dos primeiros contos fantásticos, em que, preservando a donzela e os valores sociais, não contraria as regras vigentes.

Ainda na primeira fase, Machado de Assis começa a entender o fantástico como o campo da quebra do real inclusive nos sentidos que formam os pilares da sociedade romântica brasileira. E, na segunda fase, o entendimento será pleno.

Dessa forma, a viúva Genoveva casa-se e ponto final, sem cumprir a jura de amor eterno para o falecido marido. Essa possibilidade romântica trona-se uma impossibilidade machadiana, a qual se torna apenas um pesadelo cujo objetivo é subjugar a viúva a um capricho do marido e da sociedade que idealizava o amor romântico. Lembremos que o casa, ao ler o mesmo romance, identifica-se com a história narrada e vê na sua um espelho daquela. Essa expectativa da ordem romântica é quebrada em lugar da praticidade do período final da narrativa: “Casou e não morreu”.

Até que, conforme Machado de Assis testa seus conceitos e questionamentos nos contos, vemos a segunda fase se transformar, até que os resquícios do Romantismo são abandonados, e, em seu lugar, as narrativas dão espaço a uma autorreflexão, ou seja, começam a discorrer sobre o fantástico em si e seus limites enquanto gênero, conforme acontece, por exemplo, no conto “O imortal” e as

possíveis interpretações que o texto aborda e descarta – conforme analisaremos no capítulo 5.

Dessa forma, embora esta Tese não se detenha ao papel de Hoffmann na obra machadiana, mesmo uma breve análise aponta para uma forte influência do escritor alemão na primeira fase dos contos em que o fantástico é efêmero e a ordem é reestabelecida, quando se descobre que tudo não passou de um sonho. Já os contos da segunda fase dialogam com os escritos de Allan Poe para de suas reflexões acerca do fantástico retirar de forma mais constante o papel da ironia e do piparote. Isso não significa dizer que não encontramos nos textos de Poe a ironia e o sarcasmo, mas de apontar que na escrita fantástica machadiana esse é um recurso mais constante, conforme veremos no capítulo a seguir.

5 EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS: DO TERROR AO PIPAROTE

O fantástico é campo criativo e produtivo para a reflexão acerca da própria literatura e do papel do leitor tanto para Edgar Allan Poe como para Machado de Assis. Afinal, trata-se de um universo literário em que o escritor cria as próprias regras de verossimilhança além de outros conceitos de arte.

Para destacar apenas uma citação de Allan Poe, recordamos uma vez mais a fala do pintor de “The Oval Portrait”, extasiado com a perfeição mimética de seu quadro: “This is indeed Life itself!” (POE, 2011, p.136). Para Machado, a verossimilhança pode estar em uma palavra: “(...) a todos há de *parecer* que não podia ser senão um milagre” (grifo nosso, ASSIS, 2015, p. 816, v. II). Mesmo assim, já no segundo parágrafo do conto “Uma excursão milagrosa”²³, o narrador afirma que contos de Edgar Allan Poe são nada diante da narrativa que se inicia.

No entanto, a interpretação do enredo deve levar em consideração tanto a palavra “parecer” quanto o alerta de que “não se pode deixar de reconhecer que o fundo [da excursão milagrosa] é o mais natural e possível deste mundo”. Recorde-se, nesse contexto, a ambivalência da própria palavra verossimilhança, que contém, em si mesma, tanto a inclinação para o “verdadeiro” quanto a vocação para a “semelhança”. De fato, a oscilação constante entre esses dois polos é um ponto comum aos dois autores estudados nesta Tese.

Isso nos faz refletir tanto sobre os recursos narrativos de Edgar Allan Poe quanto sobre a maneira como Machado de Assis era apenas um admirador da obra de Allan Poe, como também – e principalmente - um artista capaz de imprimir sua personalidade artística em novas questões acerca da Literatura Fantástica do mestre Edgar Allan Poe.

Portanto, torna-se fundamental para a comparação entre os contos de temática insólita dos dois escritores o conceito de *ressonância*, apresentado por Antonio Candido, “concebida como o eco de um texto em outro. Sem pretensão conceitual, seria possível distinguir dois tipos principais de ressonância, que poderiam ser denominados inspiração e citação [...]” (CANDIDO, 2004, p. 43).

²³ Recordemos que, no capítulo 4, apresentamos uma análise comparativa entre o conto “O país das quimeras”, publicado em 1862, e a sua versão modificada “Uma excursão milagrosa”, de 1866.

O termo mostra, neste caso, que, mais do que uma influência, Allan Poe, embora seja importante destacar que não exclusivamente, representa para Machado de Assis uma fonte criativa de intertextualidades – que se transformam em criação.

Para efeito de nossa análise, comparamos como cada escritor desenvolve temas comuns, observando e analisando tanto as semelhanças como as diferenças. Princípios pelo tema do duplo, já mencionado anteriormente.

5.1 O conflito entre o eu e o não-eu

Para discutirmos o tema do duplo, selecionamos os contos “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, e o “O espelho”, de Machado de Assis, pois ambos desenvolvem o tema do duplo como uma forma de tornar evidente alguma falha das personagens.

No conto de Edgar Allan Poe o próprio título pode ser lido como um signo da duplicidade uma vez que W representaria o duplo V, além do fato de essa letra estar nos dois nomes que o personagem central escolhe para si, escondendo sua verdadeira identidade.

A epígrafe escolhida pelo autor já antecipa o tema da narrativa: “What say of CONSCIENCE grim, That spectre in my path? *Chamberlayne’s Pharronida*”. Assim, o leitor já antecipa que estará diante de um mistério da mente. O objetivo do narrador-personagem William Wilson é contar a sequência de fatos que o levou a “anos de indizível miséria e crimes imperdoáveis” (POE, 1981, p. 85).²⁴

A proximidade com a morte – assim como acontece em diversos contos de Poe – motiva o narrador a contar a história de sua *maldição*. William Wilson, desde a infância, é um personagem de conduta reprovável, tirando proveito de situações, subjugando seus amigos e, mais tarde, envolvendo-se com jogos. Em todas essas situações, William é acompanhado por uma pessoa misteriosa, que, segundo ele, perseguia-o, aparecendo somente em momentos de sua pior conduta. Em episódios que começam já na infância, há um encontro crucial, em uma festa de Carnaval em

²⁴“Later years of unspeakable misery, and unpardonable crime” (POE, 2011, p. 271).

Roma, quando William vai em busca de uma mulher casada, com *motivo indigno*, até que é impedido por seu companheiro misterioso:

At this moment I felt a light hand placed upon my shoulder, and that ever-remembered, low, damnable whisper within my ear. In na absolute phrenzy of wrath, I turned to once upon him who had thus interrupted me, and seized him violently by the collar. He was attired, as I had expected, in a costume altogether similar to my own; wearing a Spanish coat of blue velvet, begirt about the waist with a crimson belt sustaining a rapier. A mask of black silk entirely covered his face (POE, 2011, p. 283).²⁵

Então, finalmente o mistério está perto de encontrar solução. Para o leitor desconfiado, talvez as evidências até aqui além da afirmação de mais uma roupa idêntica entre os dois, talvez a resposta já esteja antecipada.

O fato é que, ao fim da narrativa, o narrador afirma que surgiu de repente um espelho, no qual ele via finalmente a revelação de seu próprio reflexo: “As I stepped up to in extremity of terror, mine own image” (POE, 2011, p. 283).²⁶

Então, o narrador afirma que seu opositor é Wilson e, pela primeira vez, este não fala sussurrando, mas de forma alta e clara, reconhecendo sua derrota, mas também apontando que seu fim é também o fim do narrador, pois ele havia assassinado não apenas seu duplo, mas a si mesmo. Assim é que o texto nos revela uma mente perturbada e cujo delírio leva-o inevitavelmente ao fim.

Já no conto “O espelho”, de Machado, mostra a superação do duplo, e seu fim, representando a vitória do duplicado. A principal narrativa, organizada em uma história dentro da história, é contada por Jacobina, um homem de 45 anos, que estava reunido com seus amigos numa casa de Santa Teresa.

O narrador da segunda história promete provar a seus amigos que o homem é formado por duas almas, e não apenas uma – questão antecipada pelo subtítulo do conto “Esboço de uma nova teoria da alma humana”. E é com esse tom científico de verdade que a história do duplo começa.

²⁵ “Nesse momento, senti uma mão pousar de leve em meu ombro – e depois esse inesquecível, profundo e maldito sussurro em meu ouvido! Tomado de cólera e frenesi, voltei-me bruscamente para aquele que ousara me perturbar e segurei-o com violência pelo colete. Ele vestia, conforme já esperava, um traje absolutamente semelhante ao meu: capa espanhola de veludo azul, presa por um cinto carmesim do qual pendia uma espada. Uma máscara de seda negra cobria-lhe inteiramente o rosto” (POE, 1981, p. 106).

²⁶ “vira (...) enquanto me dirigia tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem” (idem, p. 107).

- Duas? - Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja (ASSIS, 2015, p. 313, v. II).

O segundo estranhamento que sua afirmação causa é atribuir a qualquer objeto o valor de alma. Atraindo a atenção dos presentes, o personagem começa a contar um episódio sobre sua própria vida, quando tinha 25 anos e fora nomeado alferes da Guarda Nacional.

De origem pobre, essa nomeação altera o comportamento da família, em especial de sua tia Marcolina, que já o tratava bem e redobra os cuidados e privilégios do sobrinho. Essa personagem é responsável pelo desenrolar da história, pois convida o sobrinho para morar com ela numa casa onde todos o tratavam de alferes e, além disso, dá ao sobrinho um grande espelho de presente.

No espelho, o reflexo da vaidade; na substituição do tratamento de Sr. alferes, mesmo em ambiente familiar, o apagamento do homem: “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 2015, p. 315, v. II) ou ainda “No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes” (ASSIS, 2015, p. 315, v. II).

Quando a tia sai de casa por uns dias para cuidar da filha que estava à beira da morte, Jacobina fica sozinho com os escravos, que, vendo que o alferes – ironicamente um representante da Guarda Nacional, não exercia qualquer autoridade sobre eles, decidem fugir. O rapaz, então, fica sozinho, fato que impõe sobre ele grande opressão, já que não havia mais ninguém para reconhecer sua profissão.

Depois de alguns dias estranhos de total solidão, Jacobina decide vestir-se de alferes, ainda que sem objetivo algum.

– Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma

exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho (ASSIS, 2015, p. 318, v. II).

E desse episódio que Jacobina desenvolve sua teoria de que um simples objeto, no seu caso a farda, pode representar a metade da alma de uma pessoa. Ou ainda: a pessoa por completo em apenas uma farda, sem compreender a ironia de se trata de uma baixa patente na Guarda.

Então, assim como em “William Wilson” o duplo é também o personagem, em “O espelho”, a imagem não deixa de ser Jacobina. No entanto, no texto de Allan Poe, o duplo é uma espécie de melhor versão do narrador, apontando e, em alguns momentos impedindo, seus erros. Já em “O espelho” não há nenhuma reprovação no fato de um ser humano ser reduzido a um objeto, ao contrário, isso gera apenas a teria de duas almas.

A seguir veremos a comparação entre outros contos dos dois escritores.

5.2 A ficção a partir do olhar de um narrador-personagem

Assim é que, com relação à estrutura narrativa, percebemos logo uma coincidente semelhança entre os escritores: ambos recorrem ao narrador-personagem. No entanto, a partir de métodos narrativos e, conseqüentemente, efeitos diferentes.

Enquanto predomina nos contos fantásticos de Poe a narrativa em primeira pessoa,²⁷ em que o narrador-personagem é também o elemento central das dúvidas, Machado de Assis costuma recorrer a uma narrativa dentro da narrativa – como em “Sem olhos”, “O imortal” e “A segunda vida”

Ou seja, na escrita machadiana temos um narrador onisciente que introduz a narrativa, para então dar a voz à personagem que conta o caso *extraordinário* a outras personagens; ou, em outras ocasiões, só aparece depois que a personagem já começou sua narrativa misteriosa.

²⁷ Dentre as narrativas fantásticas analisadas nesta Tese, apenas “A máscara da morte rubra” estrutura-se em terceira pessoa. Ainda assim, ao final do texto, ocorre ao leitor a suspeita de que – diante da Peste que faz milhares de vítimas – o narrador só poderia ser a única testemunha poupada pela doença, a saber: a própria morte.

Recordemos um trecho de cada autor. Primeiramente, o início de “The Black Cat” (“O gato preto”), de Allan Poe:

For the most wild yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet mad am I not – and very surely do I not dream. But tomorrow I die, and today I would unburden my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified – have tortured – have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror – to many they will seem less terrible than *baroques* (POE, 2011, p. 200).²⁸

A seguir, o trecho inicial de um conto machadiano, “Sem olhos”. A citação é extensa, mas vale recordar:

O chá foi servido na saleta das palestras íntimas às quatro visitas do casal Vasconcelos. Eram estas o Sr. Bento Soares, sua esposa D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz. A conversa, antes do chá, versava sobre a última *soirée* do desembargador; quando o criado entrou, passaram a tratar da morte de um conhecido, depois das almas do outro mundo, de contos de bruxas, finalmente de lobisomem e das abusões dos índios.

– Pela minha parte, disse o Sr. Bento Soares, nunca pude compreender como o espírito humano pôde inventar tanta tolice e crer no invento. [...]

[...]

– Os fantasmas são fruto do medo, disse esta [D. Maria], sentenciosamente. Quem não tem medo não vê fantasmas.

[...]

– Pode ser, mas se visse o que eu vi uma vez, estou certo de que ficaria apavorada.

– [...]

Cruz empalidecera.

– Falemos de outra coisa, disse ele.

Mas o auditório tinha a curiosidade aguçada, e o próprio mistério e recusa do desembargador faziam crescer o apetite. Os homens insistiram; as senhoras fizeram coro com eles. Cruz imolou-se ao sufrágio universal.

– O que eu vi foi há muitos anos, disse ele; ainda assim conservo a memória fresca do que me aconteceu. Não sei se poderei ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite... (ASSIS, 2015, pp. 1443-1445, v. II).

²⁸ “Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho. Mas amanhã posso morrer e, por isso, gostaria, hoje, de aliviar o meu espírito. Meu propósito imediato é apresentar ao mundo, clara e suscintamente, mas sem comentários, uma série de acontecimentos domésticos. Devido a suas consequências, tais acontecimentos me aterrorizaram, torturaram e destruíram. No entanto, não tentarei esclarecê-los. Em mim, quase não produziram outra coisa senão horror – mas, em muitas pessoas, talvez lhes pareçam menos terríveis que grotescos” (POE, 1981, p. 41).

No texto de Allan Poe, o narrador-personagem oscila ao fazer o seu relato. O motivo, descobriremos depois, são suas atrocidades, que ele atribui ao vício da bebida.²⁹ Consciente de que relata sua história a alguém, as hesitações do narrador mostram que o leitor caminha sobre ideias desarticuladas, que se contradizem, que muito prometem e pouco revelam. Dessa forma, o leitor depende do narrador para ter acesso aos fatos, e o narrador conta com o leitor para ter acesso à interpretação desses fatos, uma vez que não se sente capaz de entender o que houve.

Já no conto “Sem olhos”, é um narrador onisciente que monta a cena – onde nada há de extraordinário, apenas amigos reunidos para o chá. No entanto, não é esse narrador que conta a história *incrível*, mas sim o bacharel, personagem que participa da reunião na casa de amigos. Assim é que as personagens-ouvintes passam a desempenhar o papel do leitor descrente e do leitor influenciado pela narrativa.

Ora, a escolha de estruturas diferentes provoca no texto outras mudanças. Afinal, para manter a oscilação, Poe recorre à dúvida do narrador-personagem sobre seu próprio relato, ao passo que Machado simula a dúvida e o espanto por meio das personagens que ouvem o contador-protagonista.

Dessa maneira, em “The Black Cat”, na primeira linha do conto, transcrita anteriormente, o narrador – e personagem principal – entende que a história que está prestes a narrar é inacreditável, por isso, não espera que o leitor acredite na sua narrativa: “Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar” (POE, 1981, p. 41).

Esse recurso narrativo, de fato, desperta a curiosidade do leitor. Vale ressaltar que Edgar Allan Poe publicou seus contos em jornais e revistas para um grande e heterogêneo público, como é o caso da misteriosa história do gato preto, publicada, em 1843, na revista norte-americana “The Saturday Evening Post”. Portanto, lançar mão de recursos para cativar o maior número possível de leitores era uma estratégia do escritor.

No entanto, além de ser uma maneira de prender a atenção de seu leitor, a dúvida lançada pelo narrador do conto leva às fraquezas que ele próprio levanta sobre sua sanidade. Afinal, é a negação, também no primeiro parágrafo, que levanta a hipótese de estarmos diante de um homem louco: “Louco seria eu se esperasse tal

²⁹ O recurso a bebidas e drogas tira a credibilidade do relato, fato já apontado por Todorov.

coisa, tratando-se de um caso que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho” (POE, 1981, p. 41).

Para chegar até o descontrole que o leva ao assassinato de sua esposa, o narrador descreve a sua completa mudança – da doçura na infância à personalidade violenta, capaz de agredir tanto seu animal de estimação quanto sua esposa – a partir das consequências do vício: “But my disease grew upon me – for what disease is like Alcohol” (POE, 2011, p. 190).³⁰

Dessa forma, o narrador se reconhece subjugado a uma doença capaz de alterar seus comportamentos, colocando, então, a veracidade dos fatos narrados em cheque. Afinal, o álcool altera não apenas sua personalidade, mas sua forma de ver o mundo ao redor, a partir de um olhar perverso. Mal comparando, o recurso recorda o narrador casmurro de Machado de Assis, pois, a seu modo, Bento Santiago era mesmo dominado por um “vício”, no caso, um ciúme verdadeiramente doentio; aliás, reconhecido por ele mesmo.³¹

De forma diferente, em lugar de um narrador pouco confiável, no conto “Sem olhos”, o contador da história misteriosa é o desembargador Cruz – um homem respeitado pela sociedade, cuja carreira exige um forte espírito racional. No entanto, apesar dos elementos insólitos, o personagem garante que se trata de um fato real – cabendo aos interlocutores da trama o papel de levantar dúvidas.

Por isso, apontamos uma multiplicação de leitores em Machado que não ocorre em Poe, uma vez que naquele as personagens-ouvintes desempenhariam o papel dos diferentes comportamentos diante de um fenômeno que a razão, em princípio, não sabe explicar. Já em Poe cabe ao leitor implícito o duplo papel de crer e descrever, oscilando entre a racionalidade a ele atribuída pelo narrador e a verossímil narrativa sobre o gato preto, por exemplo.

É importante destacar, ainda, uma diferença entre os contos analisados, que representa uma característica geral de cada autor. Para Edgar Allan Poe, o clima de

³⁰ “Meu mal, porém, ia tomando conta de mim – que outro mal pode se comparar ao álcool?” (POE, 1981, p. 42).

³¹ Penso no CAPÍTULO CXIII / EMBARGOS DE TERCEIRO: “Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê” (ASSIS, 2015, p. 1017, v. I).

mistério e terror iminente é fundamental para compor a unidade do efeito que deseja alcançar – qual seja: o medo. Portanto, o escritor desenvolve a descrição de uma atmosfera enigmática, de uma narrativa cheia de possibilidades e desconfianças. Assim é a história do assassino de “The Black Cat”, que, imaginando escapar do crime, age de forma soberba diante dos policiais. Ao bater com a bengala na parede em que estava o corpo de sua esposa, o crime é descoberto – numa espécie involuntária de “carta roubada”.

“Gentlemen,’ I said at last, as the party ascended the steps, "I delight to have allayed your suspicions. I wish you all health, and a little more courtesy. By the bye, gentlemen, this - this is a very well constructed house." [In the rabid desire to say something easily, I scarcely knew what I uttered at all.] - "I may say an excellently well constructed house. These walls are you going, gentlemen? - these walls are solidly put together;" and here, through the mere phrenzy of bravado, I rapped heavily, with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood the corpse of the wife of my bosom (POE, 2011, p. 195).³²

Neste ponto não podemos deixar de recordar o conto “The Tell-Tale Heart” (“O coração denunciador”), em que o narrador, igualmente confiante de que vai escapar do assassinato cometido, sente prazer em conversar com os policiais. Então, nesse tempo, ele começa a ouvir as batidas do coração do velho já morto e, por fim, denuncia-se a polícia, alucinado pelo barulho.

Dessa forma, o escritor Edgar Allan Poe cria nos seus contos uma atmosfera misteriosa, suscitando diversas dúvidas e sustentando o efeito fantástico. Assim, o insólito está à espreita.

De maneira diferente, o recurso narrativo escolhido por Machado, ao criar o ambiente em que se desenvolve a trama, é a apresentação de uma cena prosaica, como a conversa entre amigos em um chá da tarde no conto “Sem olhos”. É importante destacar que não se trata apenas de escolher um ambiente para desenvolver sua história de mistério, mas de manter a mais famosa característica machadiana: a análise da sociedade. Assim é que, no conto, temos exposto o verdadeiro interesse de Antunes por uma das convidadas do casal Vasconcelos, uma mulher casada.

³² “– Senhores – disse, por fim, quando os policiais já subiam a escada –, é para mim motivo de grande satisfação haver desfeito qualquer suspeita. Desejo a todos os senhores ótima saúde e um pouco mais de cortesia. Diga-se de passagem, senhores, que esta é uma casa muito bem construída... (Quase não sabia o que dizia, em meu insopitável desejo de falar com naturalidade). Poderia, mesmo, dizer que é uma casa *excelentemente* construída” (POE, 1981, pp. 50-51).

Antunes, sem contestar que a cor de pérola ia perfeitamente à esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo às demais cores; donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bela de Maria não era o vestido, mas ela mesma (ASSIS, 2015, p. 1440, v. II).

Hesitante, o personagem Cruz assume a narrativa, assegurando a veracidade da história que irá contar. Sua tentativa de evitar a narrativa ansiada pelos amigos, transforma o tom prosaico do conto para o de suspense e mistério.

É interessante destacar que – tanto o recurso narrativo de criar entre as personagens o suspense e o desejo pelo desenrolar da narrativa como o fato de o contador da história misteriosa ser um homem respeitado pela sociedade – remetem-nos ao conto “Le main étrangléuse” (“A mão estrangulada”),³³ do escritor francês Guy de Maupassant, também fundamental para a Literatura Fantástica universal.

Tanto em um como em outro conto, os personagens têm funções de prestígio na sociedade, o que torna seus relatos ainda mais confiáveis. Destacamos isto em oposição aos narradores de Poe, cuja própria sanidade é questionada.

Assim, em Maupassant temos um investigador que narra a misteriosa história da mão, que, mesmo fora do corpo, teria sido responsável por um assassinato. Já em Machado temos o relato de um desembargador, que recorda o passado acerca de uma aparição fantasmagórica do passado.

O desembargador Cruz volta à época dos seus 28 anos, em que conheceu um vizinho, Damasceno Rodrigues. Ao estranhar as conversas completamente inusitadas, Cruz desconfia de sua sanidade, mas a desconfiança não dura muito, pois as pessoas ao redor daquele senhor afirmam de que se tratava apenas de um homem excêntrico. Apesar de o vizinho ser um mistério para o jovem Cruz, os dois travam facilmente uma amizade – até que a doença de Damasceno, que fica com olhar perdido na direção do teto, preocupa o novo amigo, que passa a se dedicar ao vizinho.

³³ Recordo o início do conto “Le main étrangléuse”, em que um grupo se junta em torno de um juiz de investigação. O fato de se tratar de uma mente investigativa – e por isso racional – mostra que o escritor lança mão de um recurso narrativo para, numa espécie de jogo literário da verdade, conferir veracidade ao relato. Afinal, somente um caso genuinamente insólito para convencer uma mente racional. Vejamos: “On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d’instruction qui donnait son avis sur l’affaire mystérieuse de Saint-Cloud. Depuis un mois, cet inexplicable crime affolait Paris. Personne n’y comprenait rien”.

Uma das conversas revela o segredo que o deixava catatônico: o homem tinha visto seu grande amor do passado, uma mulher morta, cuja fotografia entrega ao amigo.

Damasceno revela seu passado. Na Bahia, ele havia se apaixonou por uma mulher casada, cujo marido era muito ciumento. Sempre subordinada, Lucinda sequer levantava o olhar. Até que um dia durante essa conversa, o jovem Cruz também se assusta ao vê-la. Seus olhares se cruzaram e, tomado de raiva pelo ciúme, o marido expulsa Damasceno e afasta sua mulher.

Apaixonado e sem notícias da mulher amada, Damasceno fica desesperado ao receber a notícia de que Lucinda estava morta. Nervoso, ele procura o marido da sua amada.

Logo que acabei, [o marido de Lucinda] disse-me que eu fizera bem em ir vê-lo; que Lucinda estava viva, mas podia morrer no dia seguinte; que, depois de cogitar na punição que daria ao olhar da moça resolvera castigá-lhe simplesmente os olhos... Não entendi nada; tinha as pernas trêmulas e o coração batia-me apressado. Não o acompanharia decerto, se ele, apertando-me o pulso com a mão de ferro, me não arrastasse até uma sala interior... Ali chegando... vi... oh! é horrível! vi, sobre uma cama, o corpo imóvel de Lucinda, que gemia de modo a cortar o coração. “Vê, disse ele, só lhe castiguei os olhos”. O espetáculo que se me revelou então, nunca, oh! nunca mais o esquecerei! Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; ele os vazara, na véspera, com um ferro em brasa... Recuei espavorido. O médico apertou-me os pulsos clamando com toda a raiva concentrada em seu coração: “Os olhos delinquiram, os olhos pagaram!” (ASSIS, 2015, p. 1454, v. II).

O marido, na fúria incontrolável do ciúme, torturara a esposa, punindo o olhar, que ficara fora do seu domínio. Cruz não saberá mais, além da foto que o amigo pediu que destruísse. O poder do olhar no remete novamente à Capitu – personagem que, para Bentinho, tinha: “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca”. Numa repetição de palavras como o movimento do mar, Bentinho não resiste à ressaca. Assim, o menino se entrega ao mar, enquanto o homem se afunda nele.

Após o impacto dessas lembranças, Damasceno vê novamente a amada no teto da sua parede. Agora um fantasma, Lucinda vem lembrá-lo do vazio de suas órbitas.

– Vai-te! exclamou ele aflito. Vai-te! ainda não!... Olhe!... Olhe! lá está ela! lá está!...

O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, naturalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e

podem crer que ainda hoje não esqueci o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas (ASSIS, 2015, p. 1454, v. II).

Ao compartilhar a experiência insólita de Damasceno, nós leitores pensamos já entender por que Cruz afirma de forma tão veemente que se trata de uma história verdadeira.

Cruz luta para conferir alguma razão àquela cena e chama dois amigos para ajudá-lo. No entanto, o impacto da visão faz com que desmaie.

Naquela meia luz da alcova, e no alto de uma casa sem gente, a semelhante hora, entre um louco e uma estranha aparição, confesso que senti esvairem-se-me as forças e quase a razão. Batia-me o queixo, as pernas tremiam-me, tanto eu ficara gelado e atônito. Não sei o que se passou mais; não posso dizer sequer que tempo durou aquilo, porque os olhos se me apagaram também, e perdi de todo os sentidos (ASSIS, 2015, p. 1454, v. II).

Sob os cuidados dos amigos, Cruz fica debilitado e somente depois recebe a notícia da morte do seu vizinho. Damasceno profere palavras soltas e nada faz sentido. Depois de algum tempo, Cruz tem coragem de olhar a foto antiga, que ainda o aterroriza. A narrativa da história dentro da história é interrompida por uma intervenção do (primeiro) narrador:

O desembargador fez pausa, no meio do geral silêncio de constrangimento que sua narração produzira.
Vasconcelos foi o primeiro que falou:
— Não podemos duvidar que o senhor visse a figura dessa mulher, disse ele; mas como explicar o fenômeno? (ASSIS, 2015, p. 1455, v. II).

O constrangimento é o resultado tanto da postura de deboche e incredulidade de todos diante do que Bento Soares chamou de “lenda e história da carocha” – como também do fato de os presentes, assim como os leitores, acreditarem que o desfecho do conto era a certeza do desembargador Cruz sobre sua visão.

No entanto, o personagem Cruz fez o que Machado de Assis espera de seus leitores: desconfiou. A narrativa que segue prova que, na verdade, Cruz é, dentre os convidados, o mais racional. Isso porque não se conforma apenas com a primeira explicação insólita, mas vai em busca, como um detetive, da história por trás da foto antiga.

— Quando referi a aparição a algumas pessoas, ninguém me deu crédito; e os mais polidos atribuíam o caso a um pesadelo. Evitei expor-me à incredulidade e ao ridículo. Mais tarde, já senhor de mim, determinei contar a catástrofe de Damasceno em um jornal que escrevíamos na Academia. Tratando de colher alguma coisa mais acerca do infeliz, vim a saber, com grande surpresa minha, que ele nunca estivera na Bahia, nem saíra do Sul. Já então não era só o interesse literário que me inspirava; era a liquidação de um ponto obscuro e a explicação de um fenômeno. Casara aos vinte e dois anos em Santa Catarina, de onde só saiu aos trinta e três, não podendo, portanto, encontrar-se com o original do retrato, aos vinte e cinco, solteiro, em Jeremoabo; finalmente, a miniatura que me confiara era simplesmente o retrato de uma sobrinha sua, morta solteira. Não havia dúvida: o episódio que ele me referira era uma ilusão como a da lua, uma pura ilusão dos sentidos, uma simples invenção de alienado (ASSIS, 2015, p. 1455, v. II).

É a escrita que esclarece o enigma do antigo vizinho e, por meio da investigação, decifra o enigma de Damasceno. É interessante destacar que, para o desfecho desse conto faltam ainda duas observações fundamentais para compreendermos com mais clareza a obra machadiana.

Em primeiro lugar, ao desembargador cabe um piparote diante da frustração, que nos faz pensar que, para citar Allan Poe, “(...) tudo é Vida – Vida dentro da Vida – o menor dentro do maior”. Ou seja, tudo é ficção – seja a crença no fantasma de Lucinda ou a explicação racional encontrada pelo desembargador, seja Otelo ou o marido que castigou os olhos da esposa.

— Pois é pena! – exclamou o desembargador. – A história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival de Otelo há aí como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos? Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu? (ASSIS, 2015, p. 1456, v. II).

Assim é que, sendo ficção, tudo também é vida. Com isso, voltamos à análise dos códigos sociais e todos os “crimes”, que, como o homem da multidão, permanecem secretos à sociedade. Temos, então, no último parágrafo, o elemento central dos textos machadianos:

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se. O bacharel fez o mesmo; mas foi dali a uma janela — talvez tomar ar — talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo das Escrituras (ASSIS, 2015, p. 1456, v. II).

Percebemos, então, o “laboratório de ideias” anteriormente mencionado, em que o tema central são as relações sociais – reveladas, como no conto analisado e

em “A carteira”, por exemplo – ou ocultas – sendo o exemplo maior o romance *Dom Casmurro*, no qual Machado de Assis faz novas referências à peça *Otelo*, de Shakespeare.

No conto “Sem olhos”, portanto, a estrutura narrativa forma um labirinto de ideias, estabelecido a partir da arte com ela mesma ou da arte com a vida. Isso contribui para o efeito de solução dentro de solução e para uma reflexão sobre nosso papel como leitor da obra machadiana.

Se, nos contos analisados anteriormente, temos desfechos para as narrativas – sendo um a descoberta do violento crime cometido pelo narrador e outro a descoberta de um delírio e relações proibidas, nos próximos textos analisaremos o efeito fantástico da dúvida.

O fantástico, segundo Todorov, sustenta-se enquanto se sustenta também a dúvida, por isso, é natural que, ao final da narrativa (seja esta o próprio conto ou o relato de uma personagem), o narrador continue sem respostas. No entanto, a articulação dessa permanente dúvida ocorre de maneira distinta nos dois autores – sendo isto ainda resultado da diferença entre os narradores, apontada anteriormente.

Assim, no conto de Allan Poe “M. S. Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado numa garrafa”), o narrador-personagem – naufrago em mar e navio extraordinários – lança um texto afirmando “It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge – some never-to-be-imparted secret whose attainment is destruction” (POE, 2011, p. 133).³⁴ No entanto, tal descoberta nunca se concretiza para o leitor. Isso ocorre porque o desfecho do conto é o seu clímax, um clímax fantástico, cheio de *hesitação*, segundo Todorov, ou *vacilação*, segundo Irlemar Chiampi. Ao fim da leitura, perguntamos se tudo não passou de um delírio provocado pelo ópio³⁵ ou se de fato existe uma nova configuração de realidade. Portanto, permanece a *ameaça*.

A ameaça provocada pela Literatura Fantástica deve-se ao fato de as espacialidades causadoras do estranhamento desencadearem reflexões acerca de práticas ideológicas tão comuns no cotidiano, ou seja, o ilógico, o

³⁴ “É evidente que nós caminhamos rapidamente para algum conhecimento excitante – para algum segredo que não deverá jamais ser revelado e cujo final será a destruição” (POE, 1981, p. 81).

³⁵ “We had also on board coir, jaggeree, ghee, cocoanuts,, and a few cases of opium” (POE, 2011, p. 127).

extraordinário, propõe-se como uma ponte para o lógico, para o ordinário (KHALIL, 2012, p. 37).

O fato é que o insólito permanece no plano da possibilidade, não havendo resposta para o leitor do manuscrito, logo, também do conto. Como afirmou Irène Bessièrre, a lógica do relato fantástico pode ser tanto “surpreendente ou arbitrária ao leitor” (2009, p. 2).

Recordemos, então, o desfecho do conto:

But little time will be left me to ponder upon my destiny! The circles rapidly grow small – we are plunging madly within the grasp of the whirlpool – and amid a roaring, and bellowing, and thundering of ocean and tempest, the ship is quivering – oh God! and – going down! (POE, 2011, p. 134).³⁶

Nas linhas finais, as dúvidas estão, digamos, fora do texto, perpetuando-se ao fim da leitura, sem que delas se dê conta (ou nela intervenha) o narrador. Permanecemos, então, oscilando entre uma explicação racional – de contaminação a partir do ópio – e a naturalização do insólito – pela existência de um universo paralelo. Tal oscilação é, por assim dizer, o efeito propriamente estético do duplo compreendido como tema e estrutura – duplamente, pois.

Já no conto “O imortal”, de Machado de Assis, as dúvidas e possibilidades interpretativas encontram-se primeiramente no campo textual para então povoar o imaginário do leitor.

Esse conto inicia-se com um diálogo, em que uma das personagens, o Dr. Leão, desempenhará o papel de contador-protagonista, ao narrar para o coronel Bertioiga e para o tabelião João Linhares a história da imortalidade de seu pai.³⁷ Assim, temos o desfecho não mais pelos olhos do contador-protagonista, mas pelos do narrador do conto:

O coronel e o tabelião ficaram algum tempo calados, sem saber que pensassem da famosa história; mas a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar. Creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia. Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco; outros atribuíram-lhe o

³⁶ “Mas pouco tempo me resta para meditar sobre meu destino! Rapidamente, os círculos se estreitam... e afundamos nas garras do redemoinho. Em meio ao rugir, ao ulular, ao atoar do oceano e da tormenta, o navio estremece e – oh, meu Deus! – começa a afundar!” (POE, 19).

³⁷ Ainda sobre o papel do narrador do conto, é importante destacar que, em “O imortal”, embora o narrador seja personagem, este se aproxima mais de um narrador em terceira pessoa, uma vez que apenas introduz ao leitor o ambiente em que se dá a conversa e faz o comentário final, sem que antes interferisse na narrativa do Dr. Leão.

intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de não poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil. Dou este problema aos estudiosos. Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos (ASSIS, 2015, p. 77, v. III).

A voz do narrador-personagem, que antes havia se limitado a uma descrição do ambiente, desaparecendo por toda a narrativa do Dr. Leão, retorna ao conto para ilustrar as ambiguidades do fantástico. Assim é que se cria um conflito no próprio texto, uma vez que se apresentam as possibilidades interpretativas. Da alegoria ao humor, o leitor vê nas linhas finais talvez também as suas interpretações.

Então, essa intervenção do narrador, em alguma medida, assegura a permanência do texto no fantástico. Isso porque é o narrador que legitima as diferentes interpretações, para, assim, antiteticamente mostrar que, num texto em que valem todas, não vale nenhuma, somente permanece dúvida.

Se o leitor tira da história um ensinamento, não é verdade que *sai* do fantástico para caminhar no alegórico, retirando do texto sua hesitação e talvez o seu temor. Vale ressaltar que, enquanto, para Machado de Assis, a alegoria é apenas mais uma hipótese – limitante, é verdade – de interpretação dos fatos; para Allan Poe, trata-se de um equívoco provocado por uma literatura que se pretende grandiosa. No texto “The Poetic Principles” (“Os princípios poéticos”), o escritor norte-americano se opõe à literatura didática de seus antecessores, ou seja, aquela que pretende ensinar ao leitor os valores morais da época, em especial por meio de uma alegoria – o que ajudaria o leitor a entender a *lição* do texto.

Tanto Edgar Allan Poe como Machado de Assis apontam em seus textos que buscar respostas por meio do alegórico pode reduzir a densidade das possibilidades criativas do artista e, por conseguinte, da sua obra de arte. Nos textos do autor de “O Corvo”, percebemos a busca pela inovação e originalidade por meio do gênero fantástico e a sua permanente dúvida, ou seja, a aposta no “olhar mais observador” e na simplicidade das respostas, como uma fenda na parede descrita no início do conto.

Ambos percebem que todo ensinamento, ainda que a história seja triste e angustiante, parece encher de esperança aquele que acredita haver aprendido algo para, com isso, modificar-se e ter destino melhor que as personagens da história-*lição*. Dessa forma, o alegórico contribui para uma espécie de (des)construção da

Literatura Fantástica, já que desempenha a dupla função de sustentar a dúvida para, logo em seguida, desconstruí-la com uma solução simbólica.

Da mesma forma, a solução irônica em “O imortal”, baseada, nesse caso, na “suspeita de que ele [Dr. Leão] apenas quis propagar toda a homeopatia” põe fim ao medo. Neste caso, é o próprio narrador que imprime verossimilhança às possibilidades – alegórica ou irônica – sem atribuir-lhes graus de superioridade.

Então, retomando a comparação entre os contos anteriores de Poe e Machado, temos mais um ponto divergente. A oscilação do efeito fantástico ocorre em ambos os textos, porém, de maneiras diferentes, devido à escolha de um narrador-personagem em Poe e de um contador-protagonista em Machado. Uma vez que os recursos narrativos são diferentes, conforme analisado anteriormente, os resultados textuais também traçam caminhos diferentes.

Neste ponto, vale destacar ainda a importância dos ouvintes da história dentro da história em Machado de Assis, uma vez que o contador-protagonista é questionado por seus ouvintes e sua resposta às provocações também compõem as narrativas dentro da narrativa.

No conto “Sem olhos”, vale lembrar, as reduzidas interações dos ouvintes se devem à transição da incredulidade – passando pela dúvida – até a certeza de que se tratava de uma narrativa insólita, em que a aparição de uma mulher sem olhos não poderia ser outra coisa senão a própria verdade. Da mesma forma, em “O Imortal”, as intervenções dos ouvintes demonstram incredulidade diante do narrador da segunda história, que afirma que seu pai nascera no ano de 1600, e não 1800 – quando se passa a conversa entre amigos. Assim, as intervenções demonstram espanto, curiosidade e a tentativa de racionalizar diante de fato tão insólito: — “Logo, não era imortal, concluiu o tabelião triunfante. Imortal se diz quando uma pessoa não morre, mas seu pai morreu” (ASSIS, 2015, p. 64, v. III).

Apesar dessas tentativas, a curiosidade dos leitores é maior e seguem poucas intervenções –até que o coronel e o tabelião “Creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia” (ASSIS, 2015, p. 64, v. III). É importante destacar, ainda, que, em alguns contos dos escritores, o efeito fantástico alimenta-se da ameaça da atmosfera insólita, em outros se apresenta uma solução racional para os eventos extraordinários.

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma 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. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2004, pp. 47-48).

No entanto, embora tenham em comum essa transição do insólito para o racional (entendido como permanência da ordem inicial do texto), mais uma vez o estilo de cada escritor aponta para efeitos diferentes.

Para analisar essa diferença, destacamos a comparação entre dois contos: “The Fall of the House of Usher” (“A queda da casa de Usher”), famosa narrativa de Poe comentada por Todorov, “O Capitão Mendonça” e “Um esqueleto”, intrigantes contos de Machado.

5.3 O observador metódico

Em “The Fall of the House of Usher”, o leitor está diante de um narrador-personagem que inicia a narrativa expressando seu medo diante da atmosfera ao redor da casa dos Usher:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher (POE, 2011, p. 195).³⁸

E acrescenta sobre as condições do dono da casa:

The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness – of a mental disorder which oppressed him – and of an earnest desire to see me, as his best and indeed his only personal friend, by

³⁸ “Durante um dia inteiro de outono, escuro e sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e oprimidas, nos céus, passava eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona – e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher” (POE, 1981, p. 7).

the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady (POE, 2011, p. 196).³⁹

Esses trechos representam um importante recurso de Allan Poe na construção do terror psicológico: a descrição. Assim como a atmosfera que cerca a casa parece contaminar os pensamentos do narrador, também o leitor preenche com sua imaginação a atmosfera de medo que cerca a casa e seus moradores.

Embora o narrador-personagem, durante o caminho até a casa, tente recorrer às explicações da razão, a atmosfera que o cerca parece ser mais forte, impositiva até. O clima de mistério e dúvida envolve não apenas as personagens da casa – Roderick Usher, com seu aspecto de cadáver, e sua irmã enferma Lady Madeline, que desliza pela casa como um espectro –, mas a casa em si, junto a seus arredores.

(...) when I again uplifted my eyes to the house itself from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy – a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn – a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued (POE, 2011, pp. 196-197).⁴⁰

Enquanto o narrador oscila, ainda que relutante, oscila também o leitor, construindo através do olhar do medo um ambiente insólito. Ficamos entre as impressões do narrador e o próprio reconhecimento de que sua imaginação trabalhava mais que sua razão. Por isso, logo em seguida, temos uma pista de que leitura devemos seguir. No entanto, somente se formos leitores atentos e observadores.

³⁹ “A letra revelava evidente agitação nervosa. O autor da carta falava de uma enfermidade física aguda, de um transtorno mental que o oprimia, e de um desejo ardente de ver-me, como a seu melhor e, efetivamente, seu único amigo pessoal, julgando encontrar, na jovialidade de minha companhia, algum alívio para o seu mal” (idem, p. 8).

⁴⁰ “(...) ao erguer novamente os olhos para a casa, afastando-os da imagem refletida no lago, surgiu em meu espírito uma estranha visão – realmente tão estranha e ridícula, que apenas a menciono para demonstrar a viva força das sensações que me oprimiam. Minha imaginação trabalhara tanto, que me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lado silencioso – um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mas discernível, cor de chumbo” (POE, idem, pp. 9-10).

Dessa forma, se a explicação racional para a queda da casa escapou ao leitor desatento – “perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn” (POE, 2011, p. 197)⁴¹ –, logo é retomada ao final do conto:

The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “*House of Usher*” (POE, 2011, p. 207).⁴²

Nesse texto, não temos ainda uma versão do “pai do conto policial”, uma vez que não é o narrador que busca as evidências, mas elas que se oferecem a seus olhos, sem que seja necessário interpretá-las. Quanto à fenda, vale ressaltar que é o elemento insólito – a lua vermelho-sangue – que revela a evidência.

Antes que se concretize a suspeita do *olhar mais observador*, Poe de fato manipula elementos narrativos, em princípio, insólitos, em busca do que ele mesmo chamou de *efeito* no conto. Tal efeito, segundo sua teoria, era fruto de um cálculo, uma intenção deliberada do autor – no seu caso, o medo, que, em seus contos estranhos cessa com o fim da narrativa.

Ao contrário, em Machado, nem sempre a explicação racional anula os efeitos do insólito. Tomemos como exemplo “O capitão Mendonça”, em que Amaral, o narrador-personagem, vivencia experiências inexplicáveis com o capitão Mendonça – um obcecado pela ciência que acredita haver criado uma mulher perfeita e ser

⁴¹ “Talvez o olhar de um observador meticuloso pudesse ter descoberto uma fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago” (idem, p. 10).

⁴² “A irradiação provinha da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base. Enquanto a olhava, a fenda alargou-se rapidamente – soprou violenta rajada de vento, em redemoinho – e o disco inteiro do satélite irrompeu de repente à minha vista. Meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher” (POE, 1981, p. 27).

capaz de dar gênio a um homem ao injetar “na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro” (ASSIS, 2015, p. 957, v. II).

A atmosfera sombria da casa do capitão e suas ideias científicas são expostas ao jovem de maneira tão clara que este chega mesmo a pegar nas mãos a prova de que a menina era mesmo “um produto químico do velho”: seus olhos. As dúvidas são constantes e oscilam entre o estranho e o maravilhoso: “Seriam dois loucos? Ou andaria eu num mundo de fantasmas?” (ASSIS, 2015, p. 957, v. II). A solução, porém, não é nem uma nem outra, mas sim o fato de que Amaral sonhava.

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

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

“10 horas da noite.”

Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o sono, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora – tu és a rainha do mundo, ó superstição (ASSIS, 2015, p. 959-960, v. II).

Se a narrativa fosse concluída tão logo foi revelado que Amaral dormia, haveria um sentimento de tranquilidade, uma vez que tudo teria sido resolvido, como no conto anterior de Poe. No entanto, em Machado não há estabilidade e oscilamos mesmo quando nos julgamos em lugar seguro. Afinal, embora admita estar submetido à superstição, Amaral indica ao seu leitor que estar acordado não é mais seguro do que estar sonhando.

Dessa forma, Machado parece forçar os limites entre duas ordens possíveis, entre a solução e a permanência do insólito.

(...) o sistema real-naturalista serviria à ordem, e o fantástico instauraria uma nova ordem – não exatamente a desordem, mas uma ordem que é, a princípio, inesperada, surpreendente, insólita (GARCÍA, 2012, p. 23).

De maneira semelhante, no conto “Um esqueleto” o *incômodo* gerado pelo que há de insólito permanece. No entanto, isso ocorre não porque o leitor oscila entre uma explicação sobrenatural e outra natural, mas, ao contrário, porque a explicação racional ainda faz ecoar no espírito uma frustração:

– Ele doido? – disse Alberto. – Um doido seria efetivamente se por ventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis

apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá. / É inútil dizer o efeito desta declaração” (ASSIS, 2015, p. 1325, v. II).

Os jogos literários propostos por Machado apontam para outra diferença. Enquanto os textos de Edgar Allan Poe tendem à explicação racional de um detetive (ou figura que desempenhe seu papel); os de Machado de Assis reestabelecem a ordem do texto por diferente caminho, a ironia. Não queremos dizer, com isso que não haja em Allan Poe também ironia, porque isso não seria verdadeiro. No entanto, estamos nos referindo, por enquanto, a narrativas detetivescas do escritor estadunidense.

Para analisar a diferença entre os investigadores criados por Allan Poe e Machado, compararemos seus métodos a seguir.

5.4 Personagens detetivescos em Allan Poe e Machado de Assis

5.4.1 O leitor detetive

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn (Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”, 1839).⁴³

Não aceito o oferecimento de leitura, porque não entendo bem o que os outros me leem; tenho os olhos mais inteligentes que os ouvidos (Machado de Assis, *Helena*, 1876).

Uma semelhança evidente entre a escrita do norte-americano Allan Poe e do brasileiro Machado de Assis é a discussão – inserida no cerne do texto ficcional – acerca da própria construção da escrita. Ambos os escritores constroem, ora direta ora indiretamente, um perfil de leitor para seus textos. Não se trata apenas pistas que (talvez ingenuamente) o leitor deveria coletar e conectar, mas são na verdade

⁴³ “Talvez o olhar de um observador meticuloso pudesse ter descoberto uma fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago” (POE, 1981, p. 10).

provocações que nos fazem questionar se somos de fato o “observador mais atento” ou aquele cuja inteligência está nos olhos bem abertos como da personagem D. Úrsula, de *Helena*.

Assim como a resolução do mistério que envolve a família Usher – cujos membros finais são os irmãos gêmeos Roderick e Madeline – exige um narrador e um leitor atentos, o entendimento de D. Úrsula depende exclusivamente de sua capacidade de leitura. Portanto, nota-se nos dois escritores que, muito mais do que dominar a escrita, apresentarão em seus textos uma “problematização da própria literatura”?⁴⁴ Afinal, tanto Allan Poe como Machado de Assis dedicaram em seus textos espaços para debate sobre a escrita.

Nesse sentido, Edgar Allan Poe torna evidente suas teorias sobre os elementos fundamentais a partir do artigo “The Poetic Principle” (“O princípio poético”) e, em especial, do famoso “The Philosophy of Composition” (“A filosofia da composição”). Segundo o autor, para manter a unidade do efeito – recurso fundamental para um bom texto – é necessário produzir um texto que possa ser lido de *uma tacada só* – mais especificamente para Allan Poe: de uma *sentada só*:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression (1846, p. 146).

Neste ensaio, já citado anteriormente, o autor discorre acerca do seu método de escrita e, conseqüentemente, de leitura. Assim, Allan Poe afirma: “Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista”.

O efeito – tanto em Poe como em Machado – sempre provoca o leitor, desafiando-o a passar os olhos atentos pelas linhas, construindo o perfil de leitores detetives. O objetivo deste capítulo é discutir o método de construção das pistas que o leitor deve seguir e, por vezes, das quais deve também desconfiar.

5.4.2 Personagens detetivescos

⁴⁴ Introdução de João Cezar de Castro Rocha ao livro *À roda de Machado de Assis* (ROCHA, 2006, p. 18).

Nesta parte, analisaremos três contos de cada autor. Abordaremos a teoria de Allan Poe a partir de sua trilogia, que fundamentou o alicerce na formação da literatura de enigma e de toda a literatura policial, seja por aproximação ou por tentativa de distanciamento. Trata-se das investigações de Dupin e seu amigo em “The Murders in the Rue Morgue” (“Os assassinatos da rua Morgue”, 1841), “The Mystery of Marie Rogêt” (“O mistério de Marie Roger”, 1842) e “The Purloined Letter” (“A carta roubada”, 1844).

A produção de Poe é, portanto, sequencial, mostrando seu interesse sistemático no desenvolvimento da narrativa de enigma. Já Machado de Assis apresenta textos dispersos, tanto no tempo como no espaço de publicação. Analisaremos do escritor brasileiro “Os óculos de Pedro Antão” (1874), “A chinela turca” (1875) e “A causa secreta” (1885) – contos em que a busca por respostas leva a diferentes formas narrativas e a diferentes descobertas.

5.4.3 Uma breve história da narrativa policial

Embora mesmo um estudo superficial acerca da trilogia do personagem Dupin pareça determinar claramente que estamos diante de uma parte fundamental do início da literatura policial,⁴⁵ alguns estudiosos ainda conferem o crédito principalmente (se não somente) a Conan Doyle com o célebre personagem Sherlock Holmes. Essa é a curta observação que a escritora P. D. James faz sobre Poe, incluindo, além dos contos citados para análise neste trabalho, o texto “The Gold Bug” (“O escaravelho de ouro”):

Conan Doyle também reconheceu a influência de Edgar Allan Poe, que nasceu em 1809 e morreu em 1849, e cujo detetive, Chevalier C. Auguste Dupin, foi o primeiro investigador fictício a confiar primordialmente na dedução a partir de fatos observáveis. Muitos críticos discordariam que o

⁴⁵O escritor Ricardo Piglia aponta para a importância igualmente de Hemingway. Como não se trata do objeto central de nossa pesquisa, apenas apontamos aqui sua reconhecida importância: “Na história do surgimento e definição do gênero, o conto de Hemingway, ‘Os assassinos’, tem a mesma importância que ‘Os crimes da rua Morgue’, o conto de Poe que funda as regras do romance de enigma” (PIGLIA, 1994, p. 77).

crédito principal da invenção da história de detetive e da influência sobre seu desenvolvimento deva ser partilhado por Conan Doyle e Poe. Poe é lembrado principalmente por suas histórias macabras, mas em apenas quatro contos ele introduziu o que viria a se tornar um repertório de recursos de trama das primeiras histórias de detetive (JAMES, 2012, pp. 34-35).

Apesar de P. D. James não concordar abertamente com os críticos que não reconhecem Poe como o pai da narrativa policial, a escritora também não desenvolve um estudo sobre Poe, a quem dedica um pouco mais que duas páginas.

No entanto, podemos afirmar que o lugar de Allan Poe é de destaque na construção de um gênero detetivesco – que antecede mesmo a presença da figura do detetive na polícia. Dessa forma, sobre “The Murders in the Rue Morgue”, Ricardo Piglia afirma que “funda as regras do romance de enigma” (PIGLIA, 1994, p. 77). Partindo do mesmo princípio, o conto “The Mystery of Marie Rogêt” conta com os mesmos personagens em busca da solução do assassinato de uma jovem, inspirado em notícias verdadeiras. Toda a investigação baseia-se no raciocínio dedutivo, antecipando a tradição do romance policial que se formará em seguida.

Nesse sentido, temos a pesquisa de Sandra Lúcia Reimão:

Edgar Allan Poe (1809-1849), o criador do *policial*, é também, além de criador do gênero, o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma. Estes atributos são possíveis porque se, ao criar o gênero policial, Poe dá margem a vários tipos de narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive. Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial (REIMÃO, 1983, pp. 11-12, *grifo nosso*).

Essa construção se inicia em “The Murders in the Rue Morgue” em que Dupin conhece o amigo com quem passeará pelas ruas e pelas páginas do jornal, pesquisando sobre o assassinato de mãe e filha na rua Morgue. Embora seja um personagem sem nome (e talvez por isso mesmo), é ele que representa o detetive que, por meio das faculdades intelectuais, desvenda o mistério da narrativa.

Esse predomínio da razão surge mesmo antes do contorno da narrativa de enigmas, ou seja, surge já em algumas narrativas fantásticas de Poe, em que o extraordinário e a razão travam uma batalha, sendo o racional a resposta lógica para o que antes parecia sobrenatural. Em “The Fall of the House of Usher”, por exemplo, como já vimos na epígrafe inicial deste trabalho, temos claramente a explicação racional vencendo a atmosfera lúgubre e fantasmagórica que cerca a casa.

I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth (POE, 2011, pp. 195-196).⁴⁶

O trecho destacado anteriormente nos direciona para uma discussão metalinguística, em que o escritor parece apontar para a sua própria teoria de que um texto deve ocupar-se do efeito que pretende provocar no leitor, que, em contrapartida, luta para preservar sua racionalidade. A descrição dos arredores da casa e da casa em si leva o narrador e o leitor a esperarem pelo sobrenatural, porém a análise racional permite deixar as impressões de lado e observar a fenda em ziguezague. Aqui narrador e leitor são detetives.

Essa máxima é expandida a partir de “The Murders in the Rue Morgue” e nos dois contos seguintes, quando homens comuns representarão um papel que a própria polícia só conhecerá posteriormente: o detetive. Serão personagens que desenvolvem suas capacidades de dedução e formam os primeiros indícios detetivescos na literatura porque mergulham no prazer do raciocínio.

Interessado nas instigantes obras de Poe, Machado torna-se seu leitor e também, tradutor, transformando, ao próprio gosto machadiano, o conceito de narrativa de enigma.

5.4.4 Machado leitor de Poe

Conforme já descrito nesta Tese, Machado não apenas lia como citava Allan Poe em seus textos. Já apontamos anteriormente que nosso intuito não é apenas analisar o papel de Machado como leitor de Allan Poe, mas de apontar, como Machado se apropria da teoria do escritor norte-americano para imprimir as suas particularidades também na construção do conceito de literatura de enigma e, conseqüentemente, na construção do próprio conceito de leitor como detetive.

⁴⁶ “Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que existem, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo (POE, 1878, p. 8).

Dentre os contos, observamos a citação direta a Edgar Allan Poe em “Uma excursão milagrosa” (1866) – publicado no *Jornal das Famílias*, além de “O anel de Polícrates” (1882) e “Só” (1885) – ambos em *A Gazeta de Notícias*. O intervalo irregular das publicações mostra o caráter difuso das obras fantásticas de Machado de Assis e ainda que o autor de “O Corvo” pairava sobre o imaginário do escritor brasileiro.

Com a mesma estrutura narrativa de história dentro da história, o narrador do primeiro conto explica o teor da chamada de “viagem milagrosa” realizada por Tito. Esse narrador espera do leitor o conhecimento – que não é óbvio para os leitores do ano de 1866 – das histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe.

TENHO UMA VIAGEM milagrosa para contar aos leitores, ou antes uma narração para transmitir, porque o próprio viajante é quem narra as suas aventuras e as suas impressões.

Se a chamo milagrosa é porque as circunstâncias em que foi feita são tão singulares, que a todos há de parecer que não podia ser senão um milagre. Todavia, apesar das estradas que o nosso viajante percorreu, dos condutores que teve e do espetáculo que viu, não se pode deixar de reconhecer que o fundo é o mais natural e possível deste mundo.

Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de Mil e Uma Noites. Pois tudo isso é nada à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade (ASSIS, 2015, p. 816, v. II).

A referência a Edgar Allan Poe parece complexificar, afinal, os contos de Poe ora sustentam o efeito fantástico, deixando o leitor em permanente dúvida, ora mencionam o ópio ou o álcool como formas de colocar em cheque a veracidade da história narrada, ora apresentam uma pista – simples e racional – que soluciona todo o enigma, como uma fenda na casa de Usher.

É fato que a história de “Uma excursão milagrosa” será contada por Tito, o personagem central, que narra a história dentro da história. Ele, então, alerta: “o fundo é o mais natural e possível deste mundo”. Isso nos faz lembrar da fenda, do orangotango e mesmo do ópio. Índícios que funcionam como verdadeiras chaves de leitura. Dessa forma, devemos ler toda a história sobre a viagem do poeta Tito ao país das Quimeras – onde conversa, por exemplo com a Utopia e a Fantasia – com alguma desconfiança.

No entanto, o fim da história do poeta, em princípio, parece-nos de fato insólita, uma vez que ele está caindo do céu:

A minha queda tinha alguma coisa de diabólica; soltava de vez em quando um gemido; o ar batendo-me nos olhos obrigava-me a fechá-los de instante a instante. Afinal o ponto negro que havia crescido, continuava a crescer, até aparecer-me com o aspecto da Terra. É Terra! disse comigo. Creio que não haverá expressão humana para mostrar a alegria que senti a minha alma, perdida no espaço, quando reconheceu que se aproximava do planeta natal. Curta foi a alegria; pensava, e pensava bem, que naquela velocidade quando tocasse em terra seria para nunca mais se levantar. Tive um calafrio: vi a morte diante de mim e encomendei a minha alma a Deus (ASSIS, 2015, p. 826, v. II).

No entanto, nesse texto Machado também imprime uma de suas características fundamentais: a pena da galhofa. Assim é que seguimos a leitura e o próprio Tito destaca um detalhe em sua história:

A primeira impressão, quando me vi em terra, foi de satisfação; depois tratei de ver em que região do planeta me achava; podia ter caído na Sibéria ou na China; verifiquei que me achava a dois passos de casa (ASSIS, 2015, p. 826, v. II).

E, por fim, quando termina a narrativa de Tito e retorna a primeira história, lemos uma lista de lições – tal qual um texto alegórico cuja função última é ensinar. Lembremos um exemplo: “É a sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem; nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade” (ASSIS, 2015, p. 826, v. II). Isso nos distancia de Edgar Allan Poe, pois o escritor rejeitava a alegoria – levando-nos de volta ao tom sarcástico machadiano.

Esse mesmo tom é observado em “O anel de Polícrates”, narrativa completamente organizada em um diálogo entre A e Z sobre um amigo em comum, Xavier.

E é apenas isso que os personagens têm em comum, uma vez que não se conheciam. Travam a conversa porque descobrem não apenas esse ponto de interseção, mas especialmente percebem a grande lacuna que há entre suas definições do amigo. Para A, Xavier tinha sido “rico, podre rico” (ASSIS, p. 298, v. II) – fase que Z desconhece, sabendo apenas de sua penúria.

Então, A começa a contar a história de Xavier, um homem rico e com uma *cachoeira de ideias* belas, extravagantes e sublimes. No entanto, suas ideias se esgotaram e o personagem se colocou todo o tempo em busca de novas ideias. Tudo foi em vão até uma ressurgiu e o homem faz de tudo para recuperá-la: “Quem não for cavaleiro, que o pareça”. Como as outras, a ideia de Xavier passa por várias

peças e algumas variações. Então, determinado, o personagem contou ao amigo Z sua experiência extraordinária na tentativa de recuperar o *pássaro perdido*. Alude, para isso, ao escritor de “O Corvo”.

Um dia só, e foi então que me contou o caso digno de memória. Tão contente que ele estava nesse dia! Jurou-me que ia escrever, a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgard Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios, - são as suas próprias expressões; - e pediu-me que o fosse ver no dia seguinte. Fui; o anel fugira-lhe outra vez. "Meu caro A, disse-me ele, com um sorriso fino e sarcástico; tens em mim o Polícrates do caiporismo; nomeio-te meu ministro honorário e gratuito." Daí em diante foi sempre a mesma coisa. Quando ele supunha pôr a mão em cima da ideia ela batia as asas, plás, plás, plás, e perdia-se no ar, como as figuras de um sonho. Outro peixe a engolia e trazia, e sempre o mesmo desenlace. Mas dos casos que ele me contou naquele dia, quero dizer-lhe três... (ASSIS, 2015, p. 301, v. II).

Embora Xavier imagine que sua história é semelhante aos contos fantásticos de Allan Poe, o fato é que se trata de uma verdadeira alegoria às avessas. Toda a confusão ocorre a partir da interpretação equivocada da história de Polícrates.

(...) aqui vai o que me disse o Xavier. Polícrates governava a ilha de Samos. Era o rei mais feliz da terra; tão feliz, que começou a recear alguma viravolta da Fortuna, e, para aplacá-la antecipadamente, determinou fazer um grande sacrifício: deitar ao mar o anel precioso que, segundo alguns, lhe servia de sinete. Assim fez; mas a Fortuna andava tão apostada em cumulá-lo de obséquios, que o anel foi engolido por um peixe, o peixe pescado e mandado para a cozinha do rei, que assim voltou à posse do anel. Não afirmo nada a respeito desta anedota; foi ele quem me contou, citando Plínio, citando... (ASSIS, 2015, p. 300, v. II).

Embora tivesse a erudição, Xavier interpreta de forma equivocada a função do anel. Para Polícrates, o anel era uma espécie de sacrifício à Fortuna, por isso, tê-lo de volta era sinal de má sorte. Ao contrário, Xavier entende que o retorno da ideia é sua garantia de Fortuna. Como não consegue capturá-la de volta, ele se entende – erroneamente – como o “o Polícrates do caiporismo”, ou seja, do azar.

Dessa forma, o conto “O anel de Polícrates”, em vez de conduzir o leitor ao efeito do medo tão valioso para Edgar Allan Poe, oferece-nos uma boa dose do piparote machadiano. Algo semelhante acontece no conto “Só!”.

Nesse texto, Machado de Assis cita Allan Poe apenas para se opor a ele. Mais uma vez, a simplicidade do homem comum. Recordemos as primeiras linhas do conto:

BONIFÁCIO, depois de fechar a porta, guardou a chave, atravessou o jardim e meteu-se em casa. Estava só, finalmente só. A frente da casa dava para uma rua pouco frequentada e quase sem moradores. A um dos lados da chácara corria outra rua. Creio que tudo isso era para os lados de Andaraí.

Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. "Esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões". Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia (ASSIS, 2015, pp. 178-179, v. III).

O riso é inevitável, afinal, O personagem machadiano não se parece em nada com o do escritor norte-americano. A referência a Poe existe apenas para sua negação, para seu piparote.

O conto "The Man Of The Crownd" ("O homem da multidão") inicia-se refletindo que há segredos nunca revelados. Mais uma vez, uma chave para leitura de Poe. Afinal, apesar de toda a curiosidade e todo empenho do narrador para seguir o homem da multidão – um incansável velho que anda sem parar, escondendo um segredo terrível. Nada disso é Bonifácio – personagem que, como os outros personagens, mostra-nos uma leitura irônica de Machado de Assis sobre os textos citados de Edgar Allan Poe.

5.4.5 Machado a partir e para além de Poe

Iniciaremos nossa análise a partir da comparação entre "The Murders in the rue Morgue" ("Os assassinatos da rua Morgue"),⁴⁷ de Edgar Allan Poe, e "Os óculos de Pedro Antão", escrito por Machado de Assis.

Neste ponto, a análise do conto de Poe pode ser breve, visto que sua popularidade nos permite abordar antes os efeitos da sua trama que esta em si. Após elogiar a habilidade racional de seu amigo Dupin, o narrador-personagem desafia-o a desvendar o caso misterioso da rua Morgue. A partir disso, estamos diante da conjunção das peças de um verdadeiro quebra-cabeça, por meio de deduções lógicas com que Dupin delicia seu amigo e o leitor. Assim é que nos

⁴⁷A escolha não é gratuita: "The murders in the rue Morgue' was the first detective story deliberately composed as such. Poe gave us the models" (MABBOTT, In: WALSH).

questionamos: impossível? E Poe parece responder: não, improvável. Improvável, porém, verossímil.

Se pensarmos no mundo das ideias, o que aconteceu de mais marcante no século XIX, e que terá, veremos mais a frente, um papel decisivo na proposta literária de Poe e na criação de seu detetive Dupin, foi o Positivismo. O Positivismo, um dos últimos movimentos filosóficos a obter grande divulgação, repercussão e aceitação fora do círculo dos especialistas, tinha como crença básica, como pressuposto fundamental, a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis. Essas leis existiriam tanto ao nível do mundo natural quanto do orgânico e do universo humano. Uma das consequências dessas concepções positivistas é a crença de que o espírito humano está submetido a leis como qualquer outro fenômeno, e a teoria da associação de ideias, já existente anteriormente, conhecerá seu desenvolvimento maior, especialmente com John Stuart Mill. A crença em que a mecânica mental obedece a certos princípios gerais e em que quem dominar estes princípios saberá usá-los em cada cadeia de ideias, de cada homem particular, estava em plena voga (REIMÃO, 1983, pp. 14-15).

No entanto, não é verdade que Machado parece zombar dessa mesma racionalidade no conto “Os óculos de Pedro Antão”? Recordemos a narrativa para que esta ideia torne-se mais clara.

José Mendonça recebe uma herança de seu tio, o recluso Pedro Antão, que faz uma exigência: o sobrinho só poderia herdar a casa dez meses após sua morte. O futuro herdeiro convida então seu amigo Pedro, o narrador-personagem do conto, pois este tem “interesse e gosto em penetrar nos negócios misteriosos” (ASSIS, 2015, p. 1202, v. II). O mistério começa com uma brincadeira entre amigos, não havendo, até então, o efeito do medo, tão caro a Edgar Allan Poe. Ao contrário, a galhofa torna-se crescente, e Pedro chega mesmo a responder o bilhete com certo humor:

“José. Vou, mas não ao meio-dia. Entrar em casa misteriosa, quando o sol está no zênite, é anacronismo. Ireis às 11 horas da noite e à meia-noite em ponto entraremos na casa do defunto. Teu *Pedro*” (ASSIS, 2015, p. 1203, v. II).

O clima da casa de fato corresponde à expectativa de mistério dos amigos, rendendo, inclusive, uma referência a Hoffmann. Os objetos da casa irão, portanto, servir de evidência para a investigação de Pedro, que pretende chegar à verdade última, como logrou Dupin. “Estes objetos dizem claramente que Pedro Antão era feiticeiro” (ASSIS, 2015, p. 1206, v. II), afirma o narrador machadiano, com propriedade, gabando-se de sua imaginação: “– Viste aqui uma casa velha, trastes

velhos, ares velhos, nada mais. Eu vi aqui dentro uma história misteriosa. Organizar no vácuo não é coisa que todos possam fazer” (ASSIS, 2015, p. 1207, v. II). Assim, durante a exploração da casa, Pedro narra ao amigo tudo que pôde deduzir por meio das evidências, com a certeza de que, dentro de uma gaveta misteriosa, ainda trancada, encontraria a confirmação de toda a sua glória de detetive.

- Aqui tens, concluí eu nem mais nem menos a história do tio, dos seus motivos de reclusão e da sua morte desastrosa; aí tens explicados os óculos no corredor, a escada de seda na outra sala. Queres mais claro?
- Realmente, disse Mendonça, falas com uma segurança que parece ter visto tudo isto!
- Para que serviria a perspicácia então? (ASSIS, 2015, p. 1213, v. II).

A certeza é tão incontestável – especialmente diante da admiração do amigo, já convencido daquela verdade – que Pedro não poderia admitir adiar a abertura daquela gaveta, a gaveta da verdade, da sua verdade. Eis o bilhete que esta escondia:

“Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história”

Calcule agora o leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação!
Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências (ASSIS, 2015, p. 1214, v. II).

Ora, não é a quebra da expectativa do pretense detetive que nos faz questionar a ambiguidade das interpretações? Afinal, a linha entre a solução de um caso e o ridículo de uma teoria parece muito fina quando se trata de uma análise machadiana do caso.

Aqui o método deixado por Machado é outro: não interpretar à primeira vista. Isto nos remete de volta à personagem machadiana cujos olhos são mais eficientes na leitura (e possivelmente releitura) do que seus ouvidos dispersos. O leitor detetive, igualmente, não pode confiar somente na sua razão, pois o improvável - e principalmente o piparote – podem colocar por terra as certezas até então construídas.

Essa postura discursiva Machado levará ao extremo com *Dom Casmurro* e suas não-respostas. No romance sobre Capitu a partir do olhar de Bentinho, o narrador joga com pistas da aparência sem nunca resolvê-las.

Assim, se por um lado, Allan Poe constrói claramente um papel de leitor como detetive em cima das pistas que estimulam o prazer do exercício da razão, por outro lado, Machado testa o limite dessas pistas, gerando com elas o vazio da não-resposta ou da resposta surpreendentemente vazia.

Esse olhar desconfiado que os textos de Machado exigem faz parte, sobretudo, da construção das narrativas cujo cerne são enigmas. Propomos, a leitura dos contos que formam a trilogia de Dupin junto ao conto machadiano “A chinela turca” e “A causa secreta” – a fim de continuar observando as influências e diferenças entre Poe e Machado.

5.4.6 Mais dedução, menos ação

Allan Poe escreve, um ano depois dos crimes provocados pelo orangotango, outro assassinato investigado por Dupin e seu amigo. Novamente com base em uma investigação da polícia, os amigos traçam as suas conclusões – novamente motivados por notícias de jornal, num jogo de verossimilhança entre ficção e realidade. O passo adiante que Allan Poe dá se relaciona ao fato de o crime investigado ser inspirado no assassinato real da jovem Mary Cecília.

The extraordinary details which I am now called upon to make public, will be found to form, as regards sequences of time, the primary branch of a series of scarcely intelligible coincidences, whose secondary or concluding branch will be recognized by all readers in the late murder of Mary Cecilia Rogers, at New York (POE, 2011, p. 86).⁴⁸

Igualmente, em “The Purloined Letter” (“A carta roubada”), os personagens têm seus nomes preservados por se tratar de pessoas importantes para a sociedade, conferindo também o efeito de real. Esse fato contribui para a

⁴⁸ Os extraordinários pormenores que sou convidado a publicar constituem, como veremos, com respeito à sequência de épocas, o ramo principal de uma série de coincidências dificilmente compreensíveis, cuja parte secundária ou final os leitores reconhecerão no recente assassinio de Mary Cecilia Rogers em Nova Iorque (POE, 1981, p. 154).

constituição de uma estrutura narrativa cujo prazer maior é a descoberta, seja do assassino, seja do ladrão.

Nos dois textos, os personagens – já conhecidos e admirados pelo público – colaboram, ainda que extraoficialmente, com a polícia, representada pelo Monsieur G... para realizar tal tarefa, não saem de casa. As informações chegam pelo jornal ou pela própria polícia. Temos, portanto, o predomínio do exercício da mente em detrimento de aventuras e deslocamentos físicos.

Podemos observar esse mesmo princípio tanto em “A chinela turca” como em “A causa secreta”, contos em que o deslocamento das personagens não é determinante para a investigação do mistério, mas sim as voltas que são dadas ao redor do próprio pensamento. Assim é que no primeiro texto temos o bacharel Duarte levado de sua casa acusado de haver roubado uma valiosa chinela turca, objeto que o personagem afirma desconhecer. Enquanto ocorre seu deslocamento, Duarte tenta desenhar na sua mente as possíveis pessoas interessadas na sua prisão.

Em “A causa secreta”, temos o prazer investigativo de Garcia, que, juntando peças de um quebra-cabeça, analisando as atitudes misteriosas e seu amigo Fortunato, chega ao centro de um segredo. Destacamos o seguinte trecho:

Tudo isso assombrou o Garcia. Este moço possuía, em gémen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo (ASSIS, 2015, p. 466, v. II).

Assim é que Garcia investiga os hábitos de Fortunado, chegando ao seu segredo: tratava-se de um homem sádico, cujo prazer em imprimir sofrimento ao outro fica cada vez mais evidente. Temos, então, uma resposta para as indagações de Garcia. Em “A chinela turca”, ao contrário, não há solução. Isto porque não há problema, afinal, tudo não havia passado de um sonho. Esse esvaziar é admitido por Machado em muitos de seus textos, no entanto, os três contos de detetive de Allan Poe buscam o império da razão.

5.4.7 Allan Poe e a chave machadiana: o piparote

É interessante observar que a ironia é uma característica que precede o nome de Machado de Assis. No entanto, embora tenha sido também um escritor de palavras ácidas e até engraçadas, Edgar Allan Poe não recebe o mesmo reconhecimento.

Cada escritor entendeu o sarcasmo de uma forma produtiva diferente, no entanto, compartilhando do princípio romântico de ironia, ou seja, nem sempre acompanhada do riso, mas proporcionando uma espécie de choque no leitor ao desestabilizar a narrativa.

É verdade que a narrativa detetivesca de Allan Poe inclina-se à solução dos casos, como observamos nas investigações de Dupin e seu amigo, enquanto a de Machado é escrita com a *pena da galhofa* – surpreendendo o leitor com a impossibilidade de respostas, muitas vezes porque se descobre, em princípio, a impossibilidade de haver um problema. São pistas falsas e, conseqüentemente, soluções equivocadas.

Quando a resposta é possível – como no conto “A causa secreta” – o principal não é a resposta para o mistério, ou seja, o cerne do conto não é a descoberta de um personagem cruel e sádico, mas sim o prazer de caminhar até a descoberta, o prazer, enfim, de exercitar a mente.

Esse prazer relaciona-se à tradição da escrita de Poe. Basta recordarmos que Dupin e seu amigo reconstroem rastros e questionam os relatos das testemunhas a partir da inércia física e da atividade cerebral, e o único movimento vem do cérebro. Temos, então, menos ação e mais dedução. O prazer de desvendar o enigma é puramente intelectual. Temos, assim, um texto que exige um leitor detetive.

Ainda que, nas narrativas de detetive, Allan Poe não utilize o recurso da ironia; dentre seus contos, destacamos em “Never bet the devil you head” (“Nunca aposte sua cabeça ao diabo”) e “Amontillado” (“O barril do Amontillado”) o tom sarcástico que representa uma fina ironia. Sobre Machado de Assis destacamos alguns aspectos de “Mulher pálida” e “Os óculos de Pedro Antão”, ambos já analisados nesta Tese – serão discutidos sobre o prisma da ironia e do sarcasmo.

Antes de prosseguirmos na análise dos contos, destacamos as definições de ironia que guiam nosso trabalho.

O cômico, o irônico e o satírico

Em sua *Arte poética*, Aristóteles define a comédia, em comparação ao drama, como aquela que retrata os seres “inferiores [...] aos da atualidade” (ARISTÓTELES, 1997, p, 21). A noção de inferioridade nos remete à de falta ou falha humana. E é exatamente essa falha que Henri Bergson, em seu livro *O riso*, determina como a responsável pelo cômico. Este provocaria o riso, que seria um instrumento de correção à falta humana, utilizado pela sociedade.

A comicidade e a ironia surgem, então, como os meios pelos quais a falta humana é revelada. A ironia é entendida, de maneira geral, como a expressão do contrário do que se pensa na verdade, apresentando um contraste fortuito que parece um escárnio. Já a sátira remete à obra da literatura latina que censurava os costumes, as instituições e a sociedade em geral, utilizando estilo irônico ou mordaz.

Para Propp, a comicidade é tudo aquilo que suscita o riso, podendo ter níveis variados de intenção corretiva. O cômico pode ocorrer tanto por meio de uma linguagem verbal como por uma não-verbal.

Para análise dos contos de Allan Poe e Machado entendemos a ironia e o sarcasmo como um recurso de um risível que é, portanto, mais crítico do que uma explosão de alegria.

Principiemos por “Nunca aposte sua cabeça ao diabo”, cujo um subtítulo é “A Tale With A Moral” (“Um conto moral”) que confere seriedade ao conto e, já nas primeiras linhas, há uma citação de Don Thomas de Las Torres, como um argumento de autoridade.

Segundo o narrador, o escritor afirma que se um autor tiver a moral pura, seus textos não precisam ter. Assim é que o narrador continua, afirmando que por isso Thomas de La Torres deve estar no purgatório: “We presume that Don Thomas is now in Purgatory for that assertion”.⁴⁹

Uma vez que o narrador do conto não compactua com a necessidade da crítica de apresentar uma lição moral em seus escritos, ele posiciona-se de forma a desconstruir esse princípio. O caminho escolhido é a ironia, pois esse recurso “se apresenta como negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e,

⁴⁹ “Não há razão, por consequência, para o ataque contra mim lançado por certos ignorantes, por eu nunca ter escrito um conto moral, ou, em termo precisos, um conto com uma moral” (POE, 1981, p. 249).

correlativamente, como uma afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante” (BOUGEOIS, 1994, p. 78).

Dessa forma, o recurso da ironia utilizado por Allan Poe é a quebra da expectativa, pois a citação é um recurso que confere credibilidade ao texto. Aqui o processo é inverso e o autor citado deve mesmo estar sendo penalizado, afinal, defende que a arte não precisa ter um compromisso moral.

O narrador continua apresentado outros tantos exemplos em que as interpretações da crítica esperam um valor moral dos textos, até que trata de si mesmo:

There is no just ground, therefore, for the charge brought against me by certain ignoramuses – that I have never written a moral tale, or, in more precise words, a tale with a moral (POE, 2011, p. 613).

Ainda assim, o narrador decide escrever o *conto com um moral* e começa a contar a vida de seu amigo, já falecido, Toby Dammit, cuja infância é marcada por uma personalidade difícil, a qual a mãe tentava, em vão, castigar. Inclinado ao vício desde os primeiros meses, Toby desenvolve a mania de, para tudo, fazer uma proposta de aposta.

When he said “I’ll bet you so and so,” nobody ever thought of taking him up; but still I could not help thinking it my duty to put him down. The habit was an immoral one, and so I told him. It was a vulgar one- this I begged him to believe. It was discountenanced by society- here I said nothing but the truth. It was forbidden by act of Congress- here I had not the slightest intention of telling a lie. I remonstrated- but to no purpose. I demonstrated- in vain. I entreated- he smiled. I implored- he laughed. I preached- he sneered. I threatened- he swore. I kicked him- he called for the police. I pulled his nose- he blew it, and offered to bet the Devil his head that I would not venture to try that experiment again (2011, p. 614).⁵⁰

Assim o leitor percebe, de um lado, o descontrole de Toby diante do vício de aposta sobre tudo e, de outro lado, também aprende sobre os valores morais do

⁵⁰ “Quando ele dizia: ‘Aposto com você isso e aquilo’, ninguém jamais pensava em tomar a palavra ao pé da letra; contudo, não podia deixar de pensar que era meu dever reprimi-lo. Aquele hábito era imoral e isso mesmo lhe disse. Era uma coisa muito vulgar pedir-lhe eu que acreditasse. Era desaprovado pela sociedade – e aqui não disse senão a verdade. Era proibido por um decreto do Congresso – não tinha eu aqui a mínima intenção de dizer uma mentira. Admoesteei-o – mas tudo em vão. Provei – mas inutilmente. Roguei – ele sorriu. Implorei – ele riu. Preguei – ele escarneceu. Ameacei – ele decompôs. Bati-lhe – chamou a polícia. Quebrei-lhe o nariz – assoou-se e apostou sua cabeça com o diabo, que eu não ousaria tentar de novo a experiência” (POE, 1981, p. 250).

narrador, sempre se opondo à mentira e às apostas do amigo. Parece, então, que se trata do plano da moral do texto.

O narrador representa um amigo desesperado diante de tantas investidas frustradas em prol de Toby. E, neste ponto da trama, também está a referência ao título do conto, pois, ao fim de diversas investidas, Toby só é capaz de seguir apostando... e dessa vez: sua cabeça com o diabo.

Para o narrador, o fato de a mãe de Toby ser extremamente pobre afetava suas frases de aposta, uma vez que nunca fazia apostas envolvendo dinheiro, sendo a fórmula mais usual a cada dia até tornar-se a única “Apostarei minha cabeça com o diabo”. Assim, a forma de pronunciar a frase despertou o interesse do narrador, que se dedica ainda mais intensamente a ajudar o amigo.

Até que essa convivência conflituosa explode numa briga entre os amigos, pois Toby Dammit acusa o narrador de trata-lo como um bebê. Dentre várias perguntas, o amigo insiste em saber se a mãe do narrador tinha conhecimento de onde ele estava. Uma indagação simples, mas cuja insistência irrita o narrador, até que Toby faz sua costumeira aposta com base no comportamento do amigo durante a discussão: “My confusion, he said, betrayed me, and he would be willing to bet the Devil his head that she did not” (POE, 2011, p. 614).⁵¹ O narrador deixa claro para o leitor que sua mãe sabia exatamente onde ele estava, mas não conta isso ao amigo para não inflamar ainda mais a briga.

Depois de algum tempo, os amigos se encontram para um passeio. Os dois caminham sem conversar muito, mas o narrador nota que o amigo está mais animado que o usual. Os dois então chegam ao fim do caminho de pedestre e, para seguirem, precisam passar por um torniquete.

Nesse momento Toby decide apostar que consegue passar pulando com os dois pés unidos pelo torniquete. O leitor atento volta ao título e recordar também que Toby estava errado sobre a mãe do narrador não saber onde o filho estava no dia da briga. Pressentimos o desfecho do texto e uma figura enigmática vem completar o quadro: surge um velhinho coxo que se dirige a Toby para tratar sobre a aposta.

⁵¹ Minha confusão – disse ele – me traía e apostaria sua cabeça com o diabo, como ela não sabia” (idem, p. 252).

“I am quite sure you will win it, Dammit”, said he, with the frankest of all smiles, “but we are obliged to have a trial, you know, for the sake of mere form” (POE, 2011, p. 617).

Essa fala do senhor não parece a de um estranho, mas sim a de um conhecido que retoma um assunto que tinham em comum. Assim é que o leitor, interligando as pistas do conto, antecipa o destino de Toby, que de fato perde a cabeça em uma barra de ferro que estava acima do torniquete, mas que ele não tinha visto.

Embora o texto não afirme categoricamente se tratar do diabo, afinal, o ponto de vista é de um ser mortal, a moral do texto, já explícita no título, exemplifica uma das consequências de se apostar a cabeça ao diabo. No entanto, engana-se o leitor ao pensar que na forma sarcástica como o teimoso e inconsequente Toby perde, previsivelmente, sua cabeça está todo o ensinamento do texto. Há ainda mais uma desvantagem em se apostar a cabeça com o diabo: é virar comida de cachorro.

Isso ocorre porque o narrador paga o enterro de Toby Dammit e, devido a forma como o amigo morre, pede o dinheiro aos transcendentalistas. Como estes recusam, a solução é desenterrar Toby: “The scoundrels refused to pay it, so I had Mr. Dammit dug up at once, and I sold him for dog’s meat” (POE, 2011, p. 619).⁵²

Dessa forma, o fim do conto, em alguma medida, ridiculariza a forma como a crítica avalia a superioridade dos contos morais, uma vez que o destino final – e por que não a lição final? – é a transformação de um homem em comida de cachorro. Temos, então, a ironia romântica, pois

A obra faz paródia de si mesma, utilizando uma forma “séria” – romance, conto ou teatro – cujo valor ela põe em dúvida, sublinhando seu caráter arbitrário, mas que considera ao mesmo tempo como a única possível (BORGEOIS, 1994, p. 80).

Da mesma forma, o conto “Barril do Amontillado” também é uma história em que a ironia está associada – e até mesmo leva – ao cruel. O conto narra a história da vingança que o narrador planeja para vingar-se das injúrias de Fortunado, um vaidoso conhecedor de vinho. E é essa a sua isca para atrair Fortunado até a adega de seu palácio

⁵² “Os velhacos recusaram-se a pagá-la, de modo que tive de desenterrar imediatamente Dammit e vendê-lo para comida de cachorro” (idem, p. 258).

A felicidade do narrador diante da possibilidade de executar seu plano de vingança constrói no leitor uma expectativa sobre o tio de castigo que Montesor havia planejado. Portanto, a crueldade do texto este menos na ação do castigo, mas na forma como Fortunado, cujo ponto fraco é a vaidade, cai inocentemente na armadilha.

Já em Machado de Assis a quebra da expectativa em “Mulher pálida” se dá na transformação da obsessão romântica do personagem em algo ridículo e, por isso, risível. Dessa forma, conforme já analisamos, o próprio estilo romântico e seu sentimentalismo exagerado são transformados em molas da comicidade. Da mesma forma, a comicidade é um recurso utilizado para colocar em xeque os elementos mais tradicionais do fantástico, pois bastou uma carta para colocar por terra toda a eloquência de Pedro e seu amigo.

A ironia, portanto, nesse caso, é a própria deixada em carta, como uma espécie de testamento às avessas, já que, em vez de dar, retira toda a análise fantástica, à moda de Hoffmann, que o amigo de Pedro apresenta, cheio de confiança e certeza. Assim, o objeto da sátira é o próprio gênero fantástico. Ou seja: o sarcasmo é uma espécie de oposição ao gênero fantástico e, assim como duplo e duplicado, não podem coexistir.

Dessa forma, em ambos os escritores a ironia, o sarcasmo e mesmo o cômico funcionam como mais um recurso para tirar a estabilidade da narrativa. Em Edgar Allan Poe, esses elementos estão acompanhados da crueldade que o ser humano é capaz de cometer, enquanto nos textos de Machado tanto a ironia como o sarcasmo são recursos por meio dos quais o escritor questiona a ordem estabelecida, além de apresentar em tom pejorativo os valores do Romantismo e também da Literatura Fantástica.

CONCLUSÃO

A proposta do presente trabalho foi estabelecer uma comparação entre os contos fantásticos escritos por Edgar Allan Poe e Machado de Assis, escritores que coexistiram vivos por apenas dez anos (os finais de vida do estadunidense) e cujo nascimento do primeiro e morte do segundo percorreram um século de tempo.

Como o fantástico dispõe de várias definições e interpretações, em uma história própria e linha do tempo rica, o primeiro capítulo desta Tese dedicou-se a traçar um panorama universal de momentos, influências e análises.

Desta forma, um conceito de fantástico foi escolhido como premissa básica de entendimento e, a partir dele, sua chegada ao Brasil é debatida. Por isso, discorri sobre aspectos teóricos da história da estética fantástica, da tradição gótica ao período de popularização, por meio dos estudos e escritos de Charles Nodier; o surgimento do termo fantástico por Theophile Gautier; o modo fantástico que Walter Scott defendeu; as influências de Sigmund Freud e seu duplo; Howard Phillips Lovecraft e o despertar do medo cósmico.

Nesse contexto não é possível separar o fantástico do Romantismo. Afinal, no início desse movimento, durante toda a efervescência que constituiu a oposição imposta pelos românticos aos neoclássicos, Theophile Gautier é um dos principais jovens entusiastas da Literatura Fantástica de E.T.A. Hoffmann. Embora o escritor alemão fosse popular na França, em especial devido às traduções de seus textos e a escrita de biografias sobre sua vida desregrada bem ao estilo dos excessos do ultrarromantismo.

Hoffmann, em alguma medida, arrebatou os jovens franceses, apesar das duras críticas que o escritor romântico Victor Hugo teceu aos exageros cometidos pelos jovens franceses, cujo ápice é o embate físico que se trava entre os jovens românticos e os neoclássicos no episódio conhecido como Batalha de Hernani, durante a apresentação da peça de Victor Hugo de mesmo nome. Passada essa euforia inicial, tanto os escritores como suas obras amadurecem, conforme acontece com Gautier.

Na outra ponta, em oposição a esse entusiasmo diante das possibilidades do nascente Fantástico, está Walter Scott, severo crítico que acusa, em sua teoria,

além de classificar o fantástico com modo literário, e não gênero; Scott, com base nos textos de Hoffmann, acusa o fantástico de ser uma literatura inverossímil e, por isso, menor. Suas ideias ganham credibilidade em especial devido ao seu reconhecimento profissional, como artista e crítico.

Apesar disso, em contrapartida, escritores como Théophile Gautier e Charles Nodier são responsáveis pela popularização do fantástico, que começa na França e avança por outras regiões, ganhando novas roupagens por meio das traduções, e algumas traições, acerca dos conceitos de modo, gênero, fantasia, imaginação e fantástico.

Por exemplo, recordemos que a expressão de Walter Scott *fantastic mode of writing* é traduzida para o francês como *genre fantastique* – iniciando a bifurcação teórica entre o entendimento do fantástico com modo ou gênero.

Dessa forma, é crucial para o entendimento dos caminhos do fantástico o conhecimento do papel do tradutor e das diferentes concepções que as mesmas palavras ganham em idiomas diferentes. Em francês, italiano e espanhol, por exemplo, o termo *fantasia* corresponde, de modo geral, ao sentido alemão de faculdade mais alta de criativa. Ao contrário, *imaginação* significa a faculdade de menor entidade, pois apenas estabelece uma relação entre elementos já conhecidos em uma espécie de análise combinatória. Já em inglês *fantasia* é o conceito menor; *imaginação* é a faculdade mais alta.

Assim, destacamos apenas alguns aspectos já analisados nesta Tese acerca do papel das traduções e das diferentes concepções das palavras em países onde o fantástico conquistou um público leitor e escritor interessados em compreender e mesmo contribuir com o conhecimento e o desenvolvimento do fantástico, apesar da dificuldade de conceituação desse termo.

Apesar de a polêmica acerca da classificação como ou gênero literário, que se estende para além da troca dos termos na tradução do inglês para o francês, para a reflexão proposta nesta Tese, entendemos que não foi preciso alimentar tal disputa. Além disso, seguindo a classificação de Todorov, a qual, para efeito deste trabalho, é a base para a complexificação da discussão acerca do fantástico, entendemos o fantástico como um gênero literário.

Entendido como uma literatura capaz de refletir sobre temas que provocam medo, o fantástico estabelece uma ponte entre o homem e suas angústias mais

profundas, sejam as que compartilhamos desde os tempos mais remotos ou as que carregamos como individualidade. Assim, essa literatura torna-se, em especial no século XIX, uma forma de comunicação entre o artista e as profundezas da sua imaginação, entre seu intelecto e a ruptura dos limites da imaginação, que torna possível a existência de um homem de areia ou de uma criatura batizada de Horla.⁵³ Ampliando o debate desde o seu mais primitivo medo, o fantástico também se transforma em um importante veículo para análise do homem com o mundo que o cerca.

E, para compreender o difuso escopo teórico acerca do fantástico, são fundamentais as reflexões do teórico Tzvetan Todorov, pois ele apresenta um estudo sistemático e estrutural sobre os aspectos que definem a Literatura Fantástica.

Com base no romance francês *O diabo amoroso*, de Jacques Cazotte, publicado em 1772, o teórico identifica o “âmago da Literatura Fantástica” (TODOROV, 2013, p.148), lembrando que a partir de 1845 *Le diable amoureux* (1772) recebe o subtítulo “Um romance fantástico” [Un roman fantastique].

Então, a partir de 1970, com os estudos de Todorov, a definição do fantástico começa a se tornar mais restrita, por isso, mesmo os trabalhos mais recentes, voltam-se à introdução de Todorov. Ainda que os trabalhos contemporâneos acrescentem ou mesmo critiquem o texto de Todorov, o fato é nas suas definições estão as bases teóricas para as reflexões futuras.

Dessa forma, o século XX é um período importante para a consolidação do fantástico como estilo próprio, independentemente de suas raízes góticas. Para isso, os estudos de Tzvetan Todorov, Howard Phillips Lovecraft, Sigmund Freud, Irene Bélière, Filipe Furtado, por exemplo, são fundamentais para o desenvolvimento teórico do fantástico.

Dentre essas personalidades, a de Sigmund Freud se destaca devido ao campo de atuação não ser a literatura, mas sim a medicina. O pai da psicanálise inicia seus estudos da mente humana por meio da ficção no ensaio de 1910, “O estranho”. Freud queria desenvolver um estudo sobre a estética do estranho e, para isso, estuda o conto de Hoffmann “O homem de areia”.

⁵³ Aqui estamos nos referindo ao texto de Guy de Maupassant, “O Horla”.

Quando questionado sobre o possível paradoxo de se estudar a real mente humana a partir de produtos da imaginação, o médico explica que, se a teoria médica negligenciou o estranho, este é muito desenvolvido na literatura, por isso, para ele, a escolha parece natural.

É interessante destacar que, em 1970, Tzvetan Todorov descreverá dois gêneros vizinhos ao fantástico, pois saem da hesitação, crucial para a construção do *efeito fantástico*, para apresentar uma solução para o acontecimento que desperta a possibilidade de existência do sobrenatural. São eles o maravilhoso e o estranho. O primeiro é formado pela naturalização do insólito e a criação de novas regras para reger o mundo criado no texto que não aquelas conhecidas pela realidade empírica. Já o estranho é o gênero formado a partir de um desfecho racional para a dúvida do personagem central e do leitor, ou seja, trata-se de um gênero em que a ordem da realidade empírica permanece e o texto apresenta uma resposta racional para o enigma que parecia insólito.

Nesse cenário, o escritor Lovecraft considerou que a Literatura Fantástica trataria do medo cósmico, uma espécie de sentimento pré-histórico: o medo do irreal. Portanto, para a psicanálise, há um medo reprimido que, a partir de uma espécie de gatilho, pode retornar, causando pânico.

Essa terrível possibilidade de retorno de alguma crença do passado é chamada por H. P. Lovecraft de *medo cósmico*, no ensaio “Supernatural horror in literature”, escrito em 1927, portanto, cronologicamente próximo ao estudo de Freud. No entanto, o texto é publicado apenas em 1945.

O estadunidense Lovecraft é um dos primeiros a definir o conceito de Literatura Fantástica a partir do papel do leitor – antes mesmo da elaboração da teoria da estética da recepção e do estudo sistemático de Todorov. O leitor do fantástico vê no texto uma espécie de ponte que leva a seu medo cósmico, ou seja, trata-se de uma ponte entre o homem e seus medos mais arcaicos. O evento fantástico provocaria uma quebra da ordem conhecida como *natural*, provocando o despertar do medo cósmico, entendido como o mais primitivo e poderoso sentimento coletivo.

Para Lovecraft, para existir a Literatura Fantástica é necessário que o leitor experimente esse sentimento de terror oriundo do medo cósmico. Além disso, o

autor trata da verossimilhança e, em oposição a Walter Scott, afirma que há a construção da verossimilhança em textos fantásticos.

A partir dos anos de 1970, os estudos de Tzvetan Todorov sobre a Literatura Fantástica, em *As estruturas narrativas* e na *Introdução à Literatura Fantástica*, revolucionam o conhecimento teórico sobre o fantástico.

O ponto principal de sua teoria é a afirmação de que a *hesitação* do leitor é a primeira condição da Literatura Fantástica. E, para estabelecer a forma como o texto constrói a hesitação que chega até o leitor, o teórico aponta que é fundamental que seja construído em base ambígua, provocando a oscilação entre racional e sobrenatural. Ao mesmo tempo em que oscila a personagem central, Todorov entende que o leitor oscila também. Se essa oscilação for efêmera e, com isso, o texto apresentar um ou outra solução, o leitor sai do fantástico para os gêneros vizinhos a ele, que já apresentamos.

Posterior a Todorov, destacamos os estudos de Irene Bèssiere, que retoma a polêmica acerca da dicotomia modo ou gênero, entendendo o fantástico como um modo narrativo que pode compor diversos gêneros literários. A teórica francesa também escreve sobre a verossimilhança, afirmando que o texto fantástico constrói regras próprias, que formam a sua lógica interna.

Então, em 1980, o português Filipe Furtado retoma o debate acerca do fantástico, definindo seus padrões teóricos em grande parte em contraponto com a teoria de Todorov, em especial compreendendo que é preciso complementar o conceito que considera genérico demais ainda.

No livro *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado compreende, assim como Bèssiere, que o fantástico é um modo de narrar, e não um gênero literário. Além disso, critica o precursor Todorov por entender que apenas na hesitação do leitor está a chave do fantástico. O teórico português afirma que há “factores constantes e intrínsecos” igualmente responsáveis pela oscilação do texto, como o espaço da narrativa, em especial quando é híbrido, ou seja, quando o texto contrapõe ambiente: um normal e outro terrível.

Apesar de ser conhecido como opositor de Todorov, Furtado concorda com a divisão do fantástico em dois gêneros vizinhos: maravilhoso e o estranho.

Além desses estudos, destacamos ainda que o século XXI vê a efervescência de debates acadêmicos acerca da Literatura Fantástica, bem como o considerável número de antologias fantásticas.

Dentre esses estudos, é fundamental para esta Tese a concepção contemporânea de que o elemento comum a todos os textos fantásticos é o insólito. Deixando de lado a polêmica sobre gênero e modo, os estudos recentes assumem, em primeiro lugar, as múltiplas e, por vezes, opostas definições do fantástico como parte da trajetória dessa literatura, em vez de unir esforços em direção de uma concepção única. Afinal, não apenas no tema, mas na forma ambígua está uma das bases da Literatura Fantástica.

Entendemos, portanto, que a discussão entre modo e gênero, conforme afirma Cristina Batalha, não é a mais relevante para a compreensão do fantástico. Apesar disso, seguimos a linha teórica de Tzvetan Todorov – um marco na organização do entendimento do fantástico de forma independente do gótico – e, em alguns momentos desta Tese, tratamos o fantástico como um gênero literário.

Outro ponto de convergência da crítica contemporânea é a compreensão de que o insólito é a categoria comum a tantos textos que, embora muitas vezes dissonantes, são compreendidos como fantásticos. Além disso, destacamos os esforços intelectuais em busca de percepções menos etéreas que a reação do leitor para caracterizar o fantástico, como o avanço em pesquisas sobre o papel do espaço e do tempo na construção da narrativa fantástica. Destacamos, portanto, a seguinte citação de David Roas

A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor. [...] (a) a irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta outra reação a não ser o medo [...]. (ROAS, 2014, pp. 59-61)

Como escrito anteriormente, a Literatura Fantástica foi defendida nesta Tese como textos em que o insólito cumpre o papel de abalo do que é compreendido convencionalmente como *real*, gerando e potencializando sensações de dúvida e incerteza no leitor e nas próprias personagens, por meio de uma estrutura narrativa ambígua e dupla.

A partir desse panorama, compreendemos que os contos escolhidos tanto do estadunidense Edgar Allan Poe, como do brasileiro Machado de Assis além e apresentarem o insólito como elemento base de sua ambiguidade para a composição do fantástico, ambos também transitam no gênero vizinho, o estranho, seja para a solução das narrativas de enigma ou para a quebra de expectativa do leitor que, junto com o personagem, desperta de um sonho.

E, para compreender o contexto em que Machado de Assis produzia seus contos, o capítulo 2 apresentou um panorama na recepção do fantástico em nosso país. Assim como na França, no Brasil o fantástico chega por meio de traduções da obra de Hoffmann

Assim, o próximo capítulo apresentou um panorama da recepção da Literatura Fantástica no Brasil. No entanto, o impacto se deu de forma diferente, pois, aqui, ao contrário da Europa, a Literatura Fantástica não constituiu um movimento estético independente. A consequência é a formação de um fantástico que os estudiosos chamaram de diluído.

No Brasil, além de não haver um nome representante da Literatura Fantástica, como nos Estados Unidos Edgar Allan Poe é seu nome mais importante. Se pensamos, historicamente, em Álvares de Azevedo, não se trata de um autor cuja produção uma definição de fantástico no Brasil. Afinal, trata-se de investida tímida e não unanimemente considera fantástica pelos teóricos.

Portanto, no capítulo seguinte, a chegada da Literatura Fantástica no Brasil foi lembrada e debatida, bem como a dificuldade em se discorrer sobre o tema, a partir do momento em que não houve a configuração de um movimento estético independente. Ao contrário, a imprecisão nos termos e a circulação indiscriminada de diversos como *fantasia*, *horror* e *gótico*, tornaram difusa qualquer teoria mais precisa sobre uma Literatura Fantástica brasileira, mais ligada aos moldes folhetinescos, de inspiração gótica.

O momento de efervescência política e cultural, com seus desdobramentos práticos, destacando-se o nascimento da imprensa brasileira, apresenta-se como contexto da época. A diluição do fantástico encontra destaque em Álvares de Azevedo e, anos à frente, em Machado de Assis.

Publicados depois da morte do autor em 1855, os contos de *Noite na taverna* e a peça teatral *Macário* do romântico Álvares de Azevedo são textos peculiares,

identificados, pela história da literatura, como os primeiros textos fantásticos brasileiro.

De fato, desde a epígrafe de *Noite na taverna* o autor cita a palavra *phantasy*, que, conforme abordamos no capítulo 1 desta Tese, apresenta diferentes significados em cada idioma. Recordemos que em francês a palavra fantasia significa a maior faculdade da criação artística, enquanto em inglês ocorre o oposto: *fantasia* é o conceito menor; *imaginação* é a faculdade mais alta.

E, embora não seja possível afirmar sobre o entendimento do jovem autor acerca da palavra *phantasy*, o fato é – conforme mencionamos anteriormente – que os conceitos do gótico, do horror e do fantástico, em nosso país, ainda se confundem.

Diante de tantas dificuldades, o fantástico brasileiro não constitui um movimento independente, nem, como já afirmamos, apresenta um nome que desempenhe o papel de Edgar Allan Poe nos EUA. Portanto, nesse contexto, *Noite na taverna*, cujo subtítulo é *Contos fantásticos*, é entendido como nosso primeiro conto fantástico, seguido da peça *Macário*. Ao público e à crítica, esses textos de Azevedo causam estranhamento, sendo atribuído à loucura do artista, conforme crítica de Sílvio Romero.

No entanto, independentemente de serem fantásticos ou não, quando publicados, somente após o falecimento de Álvares de Azevedo, seus textos foram considerados fantásticos, estimulando uma série de reflexões sobre o assunto e a organização do entendimento nacional do conceito de uma nascente Literatura Fantástica, extremamente ligada ao fantástico alemão de Hoffmann. Posteriormente, a influência de Edgar Allan Poe será fundamental para a formação de um fantástico brasileiro. Tendo em vista que a França era um eixo cultural no qual o Brasil se espelhava, a tradução em francês feita pelo poeta Baudelaire dos contos escritos por Edgar Allan Poe é crucial para popularização do escritor estadunidense tanto na Europa, como de volta às Américas.

Apesar da importância da tradução feita por Baudelaire, mesmo para o Brasil, a relação que se estabelece entre Allan Poe e Machado de Assis não se dá por meio de traduções, mas sim da leitura dos textos originais. Sobre esse fato, a tradução que o escritor brasileiro faz do poema “O Corvo”, de Poe, é apenas uma das pontes que se estabelecerão entre os autores.

Outro ponto crucial para o estudo da difusa Literatura Fantástica do Brasil é o papel das coletâneas de unir as produções que escritores diferentes produziram. Desempenhando essa função importante para a preservação do fantástico brasileiro, recordamos, no capítulo 2, as seguintes antologias: *O conto fantástico*, *Maravilhas do conto fantástico*, - sendo um ponto em comum entre seus organizadores a dificuldade para unir textos produzidos de maneira tão dispersa em escritores e tempos tão diferentes. A contribuição dessas coletâneas vai além do trabalho, que já seria relevante, de unir contos dispersos, pois seus prefácios oferecem teorias acerca do que podemos entender como um fantástico brasileiro. De maneira geral, entende-se que o fantástico brasileiro ainda estava muito relacionado ao gótico e seus ambientes bizarros.

Recordemos também a importância do prefácio de *Páginas de sombras*, escrito por Bráulio Tavares, destacado no capítulo 2 desta Tese. O autor afirma que *as narrativas fantásticas de fato não floresceram no Brasil*, fato que poderia, segundo ele, ser entendido a partir do empenho maior em produzir literatura realista. Neste ponto, talvez não seja à toa a relevância de Machado de Assis para o nosso fantástico, uma vez que o autor apresentava uma postura polêmica de oposição ao realismo, cujo exemplo mais claro é a ambiguidade final de *Dom Casmurro*, somente possível porque o autor não oferece ao leitor a verdade, mas uma versão dela, sendo a verdade apresentada apenas pelo personagem Bento Santiago.

Para o desenvolvimento desta Tese, destacamos ainda o papel crucial da antologia organizada por Raimundo Magalhães Jr. e publicada em 1973, *Contos fantásticos de Machado de Assis*, da qual partimos inicialmente em busca de maior compreensão sobre o fantástico nacional. Além dessa antologia, em nossa análise, acrescentamos ainda o estudo de “O país das quimeras” e de sua nova versão “Uma excursão milagrosa”.

Voltando ao aspecto disperso do nosso fantástico, é nesse contexto que entendemos a importância da organização de novas coletâneas como *Os melhores contos fantásticos*, publicada em 2006, e a publicação de 2011 *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, organizada por Maria Cristina Batalha.

Assim, a Tese segue para a análise dos escritores Edgar Allan Poe e Joaquim Maria Machado de Assis separadamente, para então apresentar uma análise com

base na comparação entre os autores com relação à narrativa fantástica e seu desdobramento na estranha.

No capítulo 3, destacamos o papel fundamental de Edgar Allan Poe, como citado anteriormente, a partir de seu *corvo*, do desenvolvimento do medo psicológico e da criação de personagens que se questionam sobre a própria sanidade.

Destacamos, ainda, que Allan Poe foi estudado não apenas por seu viés criativo, mas pela sua análise teórica apresentada em “The Philosophy of Composition”, ensaio em que o autor analisa seu poema mais famoso “O Corvo”, em uma espécie de exercício matemático. O autor apresenta uma análise metodológica para compreensão da técnica usada para compor um grande sucesso literário. Poe apresenta tanto os elementos que compõem seu poema, como a ordem e a função que cada arte desempenha para despertar os sentimentos que o autor deseja em seus leitores.

Nesse capítulo destacamos que as teorias de Allan Poe estão também presentes em alguns de seus contos, que relacionam o processo criativo ao analítico. Para isso, apresentamos uma análise da construção do feminino em seus contos, a partir do olhar de um narrador-marido, algumas vezes violento ou entregue ao vício bem como relacionamos o tema do duplo, tão caro à Literatura Fantástica, à própria estrutura da narrativa que é igualmente duplicada em uma história dentro da história.

Com relação aos gêneros apresentados por Todorov, percebemos que os contos de Allan Poe dividem-se em fantásticos e estranhos. Em Edgar Allan Poe, inúmeras vezes, o efeito fantástico se sustenta até o final da narrativa porque o texto não revela, por exemplo, se a história é resultado de uma mente entregue ao vício ou a uma doença. Ou, caminha-se para o estranho se a perturbação da mente é evidente.

Os mesmos gêneros são escolhidos por Machado de Assis para desenvolver seus contos, conforme apresentamos no capítulo seguinte ao de Poe. No entanto, em Machado é evidente a escolha do onírico como transição do efeito fantástico para uma narrativa do gênero estranho.

Dessa forma, o capítulo 4 apresenta uma vertente que, apesar dos recentes trabalhos acadêmicos, ainda é pouco estudada de Machado de Assis, afinal, conforme em diversos momentos destacamos, o fantástico machadiano que foi

publicado em coletâneas estaria ainda mais dispersos se não fossem os esforços dos pesquisadores de antologias, com especial destaque ao trabalho Magalhaes Junior, pois dedica-se apenas ao fantástico machadiano.

Então, o capítulo dedicado a Machado divide-se, com base na metáfora do escritor-operário, em duas fases para sua obra, ambos métodos apresentados pelo próprio autor. Ao reeditar seu primeiro romance *Ressurreição*, ainda que o tema do ciúme seja um ponto em comum, Machado reconhece em sua própria escrita a grande mudança, do espírito jovem até a maturidade, por exemplo, de *Dom Casmurro*. De um narrador que revela a verdade sobre a injustiça de um noivado ao eterno enigma de uma traição sem provas.

Por isso, da mesma maneira que a primeira fase machadiana dos romances, em geral, é vista como ainda presa a determinados valores morais do romantismo, ainda que tenha espasmos de inovações. Igualmente, dividimos os contos estudados nesse capítulo nessas duas partes, sendo os da primeira fase uma espécie de laboratório de ideias, cuja eficácia literária o escritor parece testar.

No estudo da primeira fase, fica evidente o recorrente recurso ao sonho como quebra do efeito fantástico para composição de contos que pertencem ao gênero estranho de Todorov. Além disso, o autor é ainda um escritor de textos para donzelas, para as quais a Machado escreve contos sobre anjos e amor.

Ainda que seja possível observar a mesma divisão de duas fases para os romances e contos, há, na primeira parte das produções, conforme já vimos, temas e recursos antecipados na primeira fase, como a naturalização do segundo casamento de uma viúva, ainda que esta tenha prometido amor eterno ao falecido marido. Ou, ainda, destacamos a sátira de “Os óculos de Pedro Antão”, em que as pistas induzem propositalmente para conclusões falsas e o conseqüente deboche de Pedro.

Ainda que, já na primeira fase, encontremos recursos narrativos inovadores, é a segunda fase de produção textual que revela um autor mais sarcástico e, se mais uma vez predominam os contos estranhos, isso ocorre através de recursos narrativos diferentes daqueles apresentados na primeira fase.

Dessa forma, o autor não apenas abandona os conceitos românticos de literatura, como satiriza-os, como no conto “Mulher pálida”, em que a obsessão de um jovem poeta pela palidez de uma mulher que o despreza leva-o à morte, não

dramática, como aquela apresentada em forma de escapismo pelos românticos, mas de forma até cômica, pela repetição vazia da palavra pálida. Neste enredo, a dúvida diante da insanidade do poeta ou da possível visão de uma mulher pálida mantém a dúvida até o fim da narrativa fantástica.

Depois de apresentados em capítulos dedicados à sua biografia, trajetória e análise, os protagonistas desta Tese, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, são comparados em termos de temática e estrutura. Certamente Poe encontrou em Machado de Assis um leitor de suas obras. No entanto, mais do que isso, analisa Machado de Assis como um costumaz escritor de contos de caráter insólito. Inspirado, impactado ou influenciado pela obra de Poe. Machado de Assis, que lia muito literatura estrangeira, não copiou a forma literária de Poe, mesmo que admirasse o estadunidense. O que fez foi pensá-la a partir dos seus questionamentos como artista, dentro de sua busca constante por uma literatura genuinamente brasileira. Era o fantástico no Rio de Janeiro. Conforme afirma Magalhães Júnior:

Machado de Assis sofreria influência também de Edgar Allan Poe, sem procurar escondê-la, ou disfarçá-la. Não só traduziu a longa, obscura, tenebrosa e impressionante poesia “O Corvo” (...) (Machado) foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como também ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros (JÚNIOR, 1973, p. 9).

De fato, ao longo do tempo, muito tem se discutido sobre a aproximação, diálogo intertextual e as interseções entre os contos fantásticos dos dois. Retratar pessoas em momentos críticos de busca, formação ou dilaceração de suas identidades como tal é um universo que ambos privilegiaram em suas literaturas: o universo do fantástico. O leitor é sempre posto em dúvida, conforme Patrícia da Cunha destaca:

a trajetória literária de Machado de Assis sempre que comparada à de Edgar A. Poe [...] passa pela aquisição, ou tradição, e incide na deformação, para resultar numa revelação transformada e transformadora, a agir com eficiência sobre a peculiaridade de uma realidade circunstancial e individual. Dessa maneira, é possível esta leitura de Machado de Assis, por sua vez leitor que privilegia a escritura de Edgar A. Poe. É oportuno registrar que os escritos de Poe referendam as inquietações de um homem situado,

enquanto intérprete e criador, nos limites de um contexto urbano em vias de transformação (CUNHA, 1998, p. 12).

O capítulo 5, que apresenta ainda uma comparação entre os contos fantásticos ou estranhos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis, é o cerne desta Tese, pois apresenta uma comparação entre os contos fantásticos e estranhos de Edgar Allan Poe e Machado de Assis.

Se por um lado Allan Poe cria narradores-personagens que questionam suas capacidades mentais, colocando em risco a confiabilidade do relato, conforme acontece em “O gato preto”. Assim como este, tantos outros contos foram escritos a partir de uma atmosfera insólita, em que o ambiente apresenta-se de forma inusitada para as personagens. Ao contrário, em alguns textos de Machado de Assis da segunda fase não há nada de extraordinário. Muitas vezes trata-se apenas de uma reunião de amigos, conforme no conto “Sem olhos”. Assim, a escolha de estruturas diferentes, de um lado um narrador-personagem pouco confiável, de outro, um relato contado por um personagem que não viveu a aventura, provoca mudanças nos contos.

Outro ponto é a interpretação dos textos. Se o leitor tira da história um ensinamento, conforme sugere o narrador machadiano, *sai* do fantástico e entra no alegórico. Assim, o medo teria função educativa, retirando do texto sua hesitação e, uma vez compreendida a lição, desaparece também o temor.

Já para Allan Poe, a alegoria é um equívoco, conforme ironiza no conto “Never Bet The devil Your Head”, pois o conto moral não é nada mais do que uma punição quase risível do personagem Toby Dammit.

Nesse ponto temos outra semelhança entre os autores: a ironia. No conto machadiano “O imortal”, por exemplo, o desfecho apresenta uma possível solução irônica, já que existe a “suspeita de que ele [Dr. Leão] apenas quis propagar toda a homeopatia”. A reprovação dessa motivação mesquinha pode resultar no riso, afinal, rindo-se, criticamos os costumes, conforme no conto “Nunca aposte sua cabeça ao diabo”.

Outro aspecto abordado no capítulo 5 diz respeito à escolha de um narrador-personagem em Poe e de um contador-protagonista em Machado. Lembrando que os personagens de Allan Poe suscitam pouca confiança, especialmente por estarem muitas vezes entregues a algum vício, enquanto os personagens de Machado,

que contam a história dentro da história, são pessoas que gozam de certo prestígio social. Uma vez que os recursos narrativos são diferentes, conforme analisado anteriormente, os resultados textuais também traçam caminhos diferentes.

Nesse capítulo, analisamos ainda uma comparação entre a trilogia detetivesca de Allan Poe e os contos em que Machado de Assis lança para seus personagens – e conseqüentemente para seus leitores – algum enigma que deve ser desvendado. Reiteramos que não se trata de uma comparação para comprovar a influência de Allan Poe nos escritos do brasileiro. Ao contrário, trata-se de um estudo que mostra os dois autores compartilhando a mesma direção de seus olhares, cada um criando e questionando o Fantástico a partir de suas poéticas.

Portanto, nosso intuito não foi apenas analisar o papel de Machado como leitor de Allan Poe, mas de refletir sobre a apropriação machadiana das teorias desenvolvidas pelo escritor estadunidense, para então imprimir as suas particularidades também na construção do conceito de literatura de enigma e, conseqüentemente, na construção do próprio conceito de leitor como detetive.

Ambos apresentam fina ironia: Allan Poe ao propor que uma carta roubada estava o tempo todo ao alcance de todos, Machado de Assis por meio de pistas falsas e referência truncadas, como o “Polícrates do caiporismo”. Isso para recordar apenas um dos aspectos estudados.

Analisamos ainda um dos principais contos de Machado, “A causa secreta”, que por muitos estudiosos é entendido como Literatura Fantástica. No entanto, não há no conto nenhuma possibilidade do sobrenatural, apenas Fortunato, personagem enigmático, cujos hábitos misteriosos desperta a curiosidade de Garcia. Por isso Julio França descreve o conto como representante da literatura do medo – “Emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, o medo está intimamente ligado à consciência de nossa finitude (FRANÇA, 2012, p. 46).

O fim do ensaio lança uma provocação ao leitor, analisando-o como uma espécie de monstro que observa a perversidade e Fortunato e sente no mero estético um prazer.

É claro que, entre Fortunato (agente sádico do sofrimento), Garcia (observador do ato sádico) e o leitor (que contempla e tem prazer estético com o sadismo na ficção), há mais do que uma mera diferença de grau – “monstro”, pelas convenções sociais, é Fortunato, não o leitor. Mas o discreto charme da monstruosidade está exatamente em mostrar, através

de sua aparente irreduzível alteridade, que o monstro está muito mais próximo de nós do que gostaríamos de admitir (FRANÇA, 2012, p. 52).

Pressentindo algo de errado, Garcia decide investigar os hábitos de seu amigo, até que descobre seu segredo: prazer na tortura. De fato o prazer que Fortunado sente em torturar o rato logo desperta em sua esposa o medo pela própria vida, pois aquela cena terrível desperta na mulher consciência de sua finitude.

Dessa forma, esta Tese apresentou não apenas o panorama cultural em que cada autor se inseriu, mas principalmente discutiu suas formas de entender a literatura e, em especial, a fantástica. Portanto, a partir de recursos narrativos próprios e algumas vezes compartilhados, podemos perceber que ambos os autores olharam para a mesma direção ao questionarem a definição de literatura, além de questionarem o papel do leitor, lançando para ele diversas frustrações textuais, seja por uma carta roubada que estava à vista de todos ou de uma carta que anula qualquer interpretação, por mais convincente que parecesse.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1 - 4.

AZEVEDO, Álvares de. *A noite na taverna*: contos phantasticos. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1938.

BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico brasileiro*: contos esquecidos. Rio de Janeiro; Caetés, 2011.

———. A literatura fantástica seu lugar na série literária brasileira 2. In: *Actas del Coloquio Internacional Fanperu*. Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, Lima, 2010. p. 39-53.

———. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Let&Let*, Uberlândia, n. 2, p. 481-504, jul-dez. 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe*. Tradução de Emilio Olcina Aya. Barcelona: Fontarama, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 3.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins, 2004.

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

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 2001.

———. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista Fronteiraz*. São Paulo: PUCSP, 2009. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/traducao.html>. Acesso em: set. 2012.

BOURGEOIS, René. A ironia romântica. Tradução de Luiz Morando. In: DUARTE, Lélia (Org.). *Cadernos de Pesquisa do NAPq*, Belo Horizonte, n. 22, dez. 1994. (NAPq? FALE?).

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 261-288.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. O esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

_____. Ressonâncias. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o diabo como sombra de Deus na história*. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

DUTRA, Robson Lacerda. A Literatura Fantástica e a reinvenção do mundo. *Revista Letras&Letras*, v. 28, n. 2, p. 657-672, 2012.

FRANÇA, Julio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais da Abralic*, 2016, p. 2492-1492.

_____. O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em “A causa secreta”, DE MACHADO DE ASSIS. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo (REDISCO)*. Vitória da Conquista: Edições UESB, v. 1, n. 2, 2012.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. v. 17.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE. *Anais do...* Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007.

GARCÍA, Flávio; BATALHA, Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

_____; BATISTA, Angélica. *Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero*. *Soletas*, ano 5, n. 10, jul./dez. 2005.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOFFMANN, Daniel. *POE POE POE POE*. Louisiana: LSU, 1998.

HUFTIER, Arnaud. Fantastique, fantastic, fantastische, fantástica, fantástico... derivas ocidentais de uma palavra. In: SIMÕES, Maria João. *O fantástico*. Coimbra: 2007.

ISER, Wolfgang. *The implied Reader. Patterns of Communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: Johns Hopkins, 1990.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL / Top Books, 2001.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O caso do professor de mímese. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p. 1-4. 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LULA, Darlan. *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. 2005. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

_____. O lugar do fantástico em Machado de Assis. Trabalho apresentado na ABRALIC/2006.

MABBOTT, Thomas Ollive. Introduction. In: WALSH, John. *Poe the detective: the curious circumstances behind "The Mystery of Marie Roget"*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. [S.d.].

MAGALHÃES Jr. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

MONTEIRO, Jerônimo. *O conto fantástico: panorama do conto brasileiro*. Rio de Janeiro/São Paulo/Bahia: Civilização Brasileira, 1959, v. 8.

NICOLETE, Adélia (Org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIELS, Karla; FRANÇA, Julio. Entrevista com Braulio Tavares. *Abusões* Rio de Janeiro, ano n. 1, 2016. Dialogarts.

NODIER, Charles. Du fantastique em littérature. *Revue de Paris*, Paris, Tomo 20, 1980.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Entre santos' de Machado de Assis. *Revista Cultural Crítica*, 05, contos 1. sem. 2007.

PENTEADO, Jacob. O conto fantástico. In: _____. (Org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Livraria Martins, 1961.

POE, Edgar Allan. *Collected works: stories and poems*. San Diego: Baker & Taylor Publishing Group: 2011.

_____. *Complete Tales and poems*. Yugoslavia: Ljubljana, 1966.

_____. *A filosofia da composição*. Tradução de Diego Raphael. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.htm>.

_____. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-114.

PROPP, V. As transformações dos contos fantásticos. In: EIKENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

PUNTER, Davdi. *A history of terror: from 1765 to the presente day*. London: Longman Education, 1996.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. 'Rosebud' e o Santo Graal: uma hipótese para a releitura dos contos de Machado de Assis". In: _____. (Org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Fernando Correia da; PAES, José Paulo (Org.). *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1958.

SILVA, Alexander Meireles da. Relações entre espaço a alteridade no realismo maravilhoso e na ficção científica. In: SEpel, 2012. Disponível em: <[http://minhateca.com.br/fernandavidanakamura/Documentos/Teoria+fant%C3%A1stico/Realismo+M%C3%A1gico/Artigo+de+Alexander+Meireles+da+Silva+\(SEPEL_2012\),216894695.pdf](http://minhateca.com.br/fernandavidanakamura/Documentos/Teoria+fant%C3%A1stico/Realismo+M%C3%A1gico/Artigo+de+Alexander+Meireles+da+Silva+(SEPEL_2012),216894695.pdf)>.

SIMÕES, Maria João (Coord.). *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

TAVARES, Bráulio. Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In: _____. (Org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.