



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Josilene Neusa Marinho

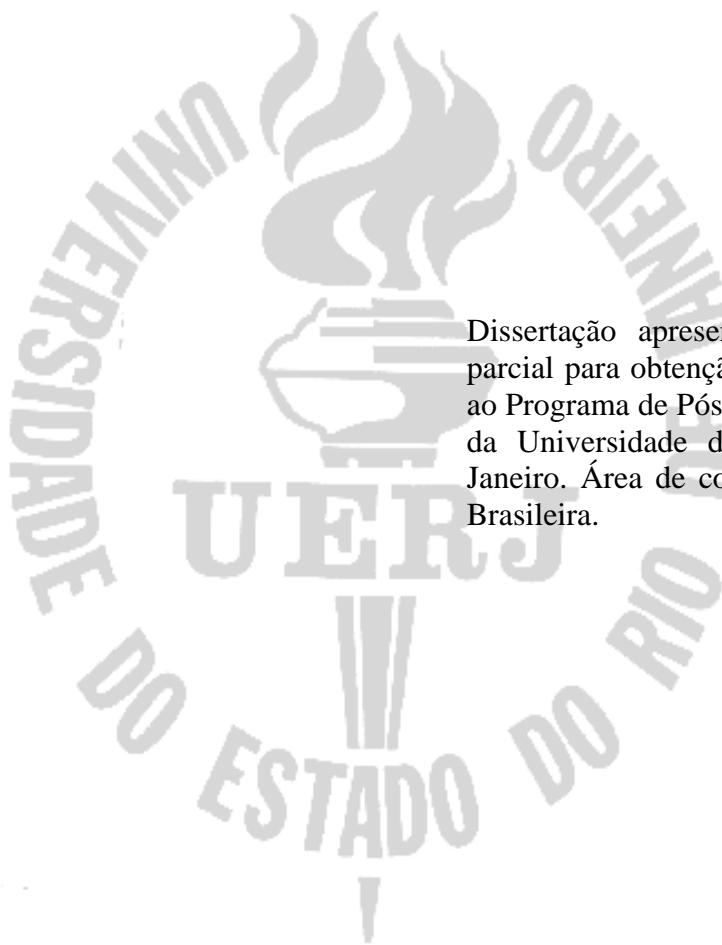
Do efeito fantástico na ficção contemporânea

Rio de Janeiro

2010

Josilene Neusa Marinho

Do efeito fantástico na ficção contemporânea



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

Orientador: Prof.º Dr.º Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M338 Marinho, Josilene Neusa.
Do efeito fantástico na ficção brasileira / Josilene Neusa Marinho.
– 2010.
77 f.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura fantástica brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura fantástica – História e crítica – Teses. 3. O fantástico na literatura – Teses. 4. Literatura moderna brasileira – História e crítica – Teses. 5. Personagens literários – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-344(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Josilene Neusa Marinho

Do efeito fantástico na ficção contemporânea

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

Aprovada em 30 de março de 2010.

Banca examinadora:

Profº. Drº. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Profº. Drº. Flávio Garcia
Instituto de Letras da UERJ

Profº. Dr. Lenivaldo Gomes
Departamento de Comunicação da PUC-Rio

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

à Neuza Bezerra Marinho
ao Gilvan Rafael Marinho
e à Ana Luisa Marinho

AGRADECIMENTOS

Ao Prof.º Dr.º Flávio Martins Carneiro, pela orientação pelas orientações e correções feitas ao longo do processo de escrita, pelo apoio ao longo de todos esses meses de estudo e pelas críticas, sempre construtivas, aos trabalhos, pelo estímulo e pela compreensão em todas as horas;

Aos professores doutores Ana Claudia Viegas, Carlinda Fragale Pate Nuñez, Eurídice Figueiredo (UFF), Flávio Carneiro, Flávio Garcia e Maria Cristina Batalha, pelo apoio no convívio estimulante e pelos cursos inesquecíveis que muito contribuíram para a elaboração das idéias aqui apresentadas;

Aos membros da banca Dr.º Flávio Garcia e Dr. Lenivaldo Gomes, pela leitura e contribuição.

Aos colegas de curso Aline Pereira, Angélica Batista, Bruno Lima, Leonardo Davino, Marcela Nascimento, Renan Ji, pela parceria de todas as horas e pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas ao longo dos trabalhos desenvolvidos durante o curso;

À Neuza Bezerra e ao meu querido irmão Gilvan, pelo apoio constante;

À Mary Murashima, pelo apoio, incentivo e acolhimento;

Aos amigos Andrea Tostes, Leonardo Davino, Leonardo Santos, Maristela Rivera, Monique Vicente, Maria de Nazaré e Rodrigo Reyero que sempre tiveram paciência e souberam entender minha necessidade de ausência em determinados momentos, mas que também souberam o momento exato para me proporcionarem inúmeras alegrias.

Bom mesmo é ir a luta com determinação, abraçar a vida com paixão,
perder com classe e vencer com ousadia, pois o triunfo pertence a quem
se atreve... A vida é muita para ser insignificante.
(Charles Chaplin)

Só fazemos melhor aquilo que repetidamente insistimos em
melhorar. A busca da excelência não deve ser um objetivo. E, sim,
um hábito.
(Aristóteles)

RESUMO

MARINHO, Josilene. *Do efeito fantástico na ficção brasileira*. 2010. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O fantástico tem se desenvolvido ao longo dos séculos, contudo, ainda constatamos dificuldades em se definir as características que o constituem. É certo que, hoje, o elemento fantástico aparece de diferentes formas, com a convivência pacífica de elementos naturais e sobrenaturais. Aqui, o insólito se dissolve na rotina e na banalidade das situações comuns, gerando o efeito fantástico, abordagem da presente dissertação. Não há mais sustos ou sobressaltos diante de um evento sobrenatural, ao contrário do chamado fantástico clássico, que prevê a hesitação como elemento principal. Nesse emaranhado de eventos sobrenaturais, uma figura se destaca, a personagem. Ela tem como principal função ser instrumento para comunicar e confirmar ao leitor a ocorrência dos eventos sobrenaturais. No caso do fantástico contemporâneo ela acaba por auxiliar na naturalização dos eventos sobrenaturais, pois retrata a passividade e a aceitação de tais eventos. Através dela também é possível identificar reações diante desses eventos: incerteza, dúvida, sufocamento, angústia e medo. Nosso principal objetivo com essa dissertação é costurar teoria e texto, buscando identificar o efeito fantástico, através da análise da reação das personagens, em autores contemporâneos, mais especificamente em contos. Utilizaremos para essa exemplificação contos de Amilcar Bettega Barbosa (*Deixe o quarto como está*), Jorge Luis Borges (*O livro de areia*) e Murilo Rubião (*Contos Reunidos*). Para realizar tal desafio, buscaremos trazer questões que enriqueçam a discussão sobre o fantástico contemporâneo, demonstrando com isso, também, sua permanência no cenário literário atual. Com isso esperamos contribuir para a propagação das discussões sobre o fantástico, levando, quem sabe, a um novo posicionamento crítico sobre esses textos.

Palavras-chave: Efeito fantástico. Fantástico contemporâneo. Personagem.

ABSTRACT

Over the centuries the fantastic has developed, however, we still find difficulties in defining the characteristics that make it up. It is true that, today, the fantastic element appears in different ways, with the peaceful coexistence of natural and supernatural. Here, the unusual dissolves in the routine and banality of common situations, generating the fantastic effect, an approach of this dissertation. No more scares or shocks in front of a supernatural event, unlike the so-called classic fantastic, which provides the hesitation as a principal component. In this tangle of supernatural events, a figure stands out, the character. Its main function is a tool to communicate and confirm to the reader the occurrence of supernatural events. In the case of the contemporary fantastic it ends up helping the naturalization of the supernatural events, because it depicts the passivity and acceptance of such events. Also through it is possible to identify reactions to these events: uncertainty, doubt, suffocation, anguish and fear. Our main goal with this thesis is to tailor theory and text, looking for the fantastic effect, by analyzing the reaction of the characters in contemporary writers, more specifically in stories. We will use for this exemplification stories of Amilcar Bettega Barbosa (*Leave the room as is* and *The sides of the circle*), Jorge Luis Borges (*Fictions* and *The Book of Sand*) and Murilo Rubiao (*Stories gathered*). To address this challenge, we seek to bring issues to enrich the discussion of contemporary fantastic, demonstrating that also its stay in the current literary scene. With this, we hope to contribute to propagate the discussions about the fantastic, leading, perhaps, to a new critical stance about these texts.

Keywords: Fantastic effect. Fantastic contemporary. Character.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
	APRESENTAÇÃO TEÓRICA DO FANTÁSTICO E SUAS	
1	DEFINIÇÕES.....	14
2	O EFEITO FANTÁSTICO: DELIMITAÇÕES	31
3	A ANÁLISE DOS CONTOS.....	42
3.1	Do eterno retorno	43
3.2	Do efeito trágico no fantástico	50
3.3	Do cansaço e do sufocamento	60
3.4	Da passagem do tempo	64
3.5	Do duplo como recurso	67
4	CONCLUSÕES	74
	REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

No momento em que a literatura brasileira se volta para a prosa de cunho regional, surge um autor cuja literatura não se enquadra em nenhuma de nossas “escolas” literárias. Murilo Rubião é um autor singular no contexto literário brasileiro, tendo causado, durante muito tempo, incômodo em relação à ficção que produzia. O próprio Mário de Andrade, em cartas enviadas ao autor, não sabia definir bem que tipo de escrita era aquela escolhida pelo contista (MORAES, 1995). Seu primeiro livro, *O Ex-mágico*, publicado em 1947, foi recebido com bastante surpresa pelos críticos da época. Certamente, a estranheza de seus contos contribuiu para que ele permanecesse desconhecido durante anos. No entanto, a partir da reedição do livro *O Pirotécnico Zacarias*, em 1974, Murilo Rubião tornou-se conhecido pelo público em geral e passou a ser referência de um tipo de ficção que não encontrava antecedentes fortes em nossa literatura.

Em entrevista à Elizabeth Love, o autor é questionado sobre uma definição do fantástico e, ao responder, diz que “no fantástico moderno há uma necessidade de o escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção”. Contudo, nem todos os contos de Murilo Rubião nos levam a esse questionamento em relação à nossa realidade.

Jorge Schwartz, um dos teóricos que estuda a obra do autor, em *A poética do Uroboro* (1981), dedica um capítulo exclusivo para a discussão do universo fantástico nos contos de Murilo Rubião. Segundo ele, o gênero não prescinde essencialmente da dúvida, tendo sua crise surgido justamente a partir do momento em que o mesmo começou a ser produzido sem esse elemento. Em relação à presença do gênero na obra de Murilo Rubião, Schwartz diz que “não encontramos nos contos do autor intrigas que visem produzir horror ou o clássico frisson, tampouco enredos que conduzam ao desvendamento final do texto, próprios da narrativa de mistério” (SCHWARTZ, 1981: 65).

Assim como Schwartz, Davi Arriguci Jr, em “Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)” (1987), aborda a obra muriliana também pelo viés do fantástico. Para ele, “Murilo faz figura, entre nós, de uma tendência da literatura fantástica, que rompe com os padrões do realismo tradicional e só encontra antecedentes ou parentesco fora de nosso âmbito literário, com a obra de Kafka e dos pós-kafkianos” (ARRIGUCCI, 1987, 145).

Ainda sobre a presença do gênero nos contos do autor, Audemaro Taranto Goulart, em *O conto fantástico de Murilo Rubião* (1995), reafirma a posição da crítica, classificando-o como um contista do fantástico. Segundo Goulart, “a obra fantástica privilegia o acontecimento em si e não o comportamento das personagens” (GOULART, 1995: 33).

Essa abordagem inicial se deve ao fato de nosso interesse ter-se originado na pesquisa da obra de Murilo Rubião e sua filiação ao fantástico. A inquietação em relação à pesquisa da obra desse autor surgiu após o primeiro contato com o livro *O Pirotécnico Zacarias* (1981), que nos causou certo estranhamento. O que, a princípio, representava mera curiosidade acabou transformando-se em anseio por pesquisar melhor sua obra, cuja classificação em fantástica é frequente, conforme exposto anteriormente. Dada essa inquietação que a obra muriliana causou, e ainda causa, em seus leitores, assim como sua importância no panorama da literatura brasileira, consideramos de fundamental relevo o estudo proposto naquele momento, visto que se propunha ao exame de outro ângulo crítico de Murilo Rubião¹, ampliando a discussão a respeito de sua produção ficcional.

O contato, contudo, com outros autores fantásticos, levou-nos a optar pela ampliação de nosso objeto de pesquisa, explorando também outras obras. Haja vista a riqueza de nossa literatura contemporânea, a ampliação do escopo pareceu-nos pertinente e inevitável.

Ao longo da pesquisa, mergulhando mais detidamente nas questões teóricas sobre o gênero fantástico, optamos por dar um direcionamento mais teórico à nossa abordagem. Isso se configura como outro motivo, muito forte, para esse estudo – a tentativa de agregar novas discussões à crítica já existente em torno da literatura fantástica.

Apresentaremos as principais discussões feitas até então sobre o que vem a ser o fantástico e como ele se configura. Com base nisso, traremos à baila uma questão que permeia as discussões atuais sobre a literatura fantástica, o sentimento e efeito que ela gera no leitor.

¹ Inicialmente a pesquisa visava comprovar as seguintes hipóteses:

1. presença de características do gênero fantástico em *Contos Reunidos*. É possível falar apenas em fantástico na obra de Murilo Rubião? Qual a possibilidade de fuga às características desse gênero?
2. presença de características do realismo maravilhoso em *Contos Reunidos*. Para isso, seriam consideradas as características do gênero definidas em *O Realismo Maravilhoso* (1980), de Irlemar Chiamp, em que não há o apelo para a decifração do evento ou a criação de um paradoxo para o leitor, ou seja, o evento sobrenatural não gera incertezas, como ocorre no fantástico.

O principal objetivo era averiguar a hipótese da presença simultânea do fantástico e do realismo maravilhoso em *Contos Reunidos* (1999), já que, conforme constatamos, há certa unanimidade por parte da crítica em classificar a obra dele como fantástica.

Assim, a principal pergunta a ser feita é: que efeito fantástico é esse e como ele se manifesta? É nesse sentido que trabalharemos com a discussão do efeito fantástico, evitando a discussão de gênero, tão comum em muitos teóricos. Investigaremos se esse efeito se manifesta nas obras dos autores escolhidos – Amílcar Bettega Barbosa, Jorge Luis Borges e Murilo Rubião –, por meio da análise de situações e características que nos permitam identificar as reações diante dos eventos sobrenaturais. Para chegarmos a esse ponto, será necessário discutirmos a “evolução” do fantástico ao longo dos séculos, para chegarmos, enfim, à contemporaneidade.

Como recorte de nosso *corpus*, consideraremos apenas contos. Nossa escolha se pauta também no fato de o conto ter surgido em um momento que não havia escrita, tendo, por isso, uma existência basicamente oral. Além disso, o gênero surgiu com uma condição de existência marginal – assim como o fantástico –, fruto, principalmente, do falso equívoco de que se tratava de uma literatura fácil e, por isso, de menor valor. Entretanto, a dificuldade do conto está justamente em seu pressuposto de condensação das ideias em um curto espaço, o que acaba por dificultar sua criação.

Tendo como premissa que o fantástico pode durar o tempo de uma hesitação, conforme menciona Todorov, e visto que o conto se caracteriza por ser uma narrativa curta, o mesmo se mostrou como ingrediente ideal para a narrativa fantástica, pois essa característica permite que os eventos insólitos se sustentem sem que a narrativa oscile entre uma explicação possível ou mesmo o reconhecimento de um mundo totalmente sobrenatural. Isso é importante visto que o fantástico costuma se pautar por “hipóteses falsas”, gerando a ambiguidade do texto e dos eventos. Por isso, nos contos fantásticos, temos a mistura de um mundo das essências e de um mundo das aparências em que a união de ambos acaba por gerar a incapacidade de se decidir entre um ou outro, fazendo surgir o efeito fantástico. É nesse sentido que podemos dizer que o fantástico é um gênero evanescente, já que uma simples mudança de olhar o elimina da narrativa.

Para alcançar os objetivos propostos, foram empregados os seguintes procedimentos:

- 1) Identificação e localização das referências em livros, artigos de periódicos, artigos de jornais e meios eletrônicos que discutem o tema;
- 2) Sistematização dos elementos teóricos fundamentais para a realização da dissertação, em especial, as noções de fantástico;
- 3) Análise crítica do *corpus* selecionado, sob a perspectiva teórica anteriormente discutida, com intuito de identificar os sentimentos e reações presentes nos contos selecionados.

No primeiro capítulo pretendemos apresentar melhor aquilo que estamos chamando de efeito fantástico, com foco na contemporaneidade. Para chegar ao contemporâneo, faremos um passeio pelo fantástico do século XIX à contemporaneidade, focando principalmente nos sentimentos presentes no fantástico contemporâneo de Sartre.

Sobre o conceito de literatura fantástica, Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), estabelece as principais características do gênero, defendendo a hesitação como principal elemento do fantástico. Para ele, quando não há uma explicação possível, entra-se no campo do fantástico, que ocorre justamente nessa incerteza. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2004: 31).

Sartre, em seu artigo “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”², envereda pelo que chama o “derradeiro estágio” da literatura fantástica, que representa “uma reação à grande desilusão advinda do pós-guerra”, um retorno ao humano decorrente da grande festa metafísica ocorrida nesse período. (SARTRE, 2005: 137). Já o fantástico do século XIX teria surgido em meio a forças socioculturais que permitiram o afloramento do gênero. Com o passar dos anos o fantástico sofre um processo de domesticação, tendo de se adaptar à nova realidade da época. Há, assim, “um abandono dos elementos transcendentais e sobrenaturais em favor de condições interiores e exteriores do homem, levando a um deslocamento do estranhamento”.³. O teórico trabalha com o conceito de fantástico contemporâneo, definindo-o como aquele em que não há nenhuma explicação para o evento sobrenatural, que permanece na ambiguidade. Segundo o autor, o fantástico enquanto gênero é domesticado pelo humanismo contemporâneo. Ele renuncia, pois, a algumas das características do fantástico clássico. Não há mais sustos ou sobressaltos diante de um evento sobrenatural, ao contrário do chamado fantástico clássico, que prevê a hesitação como elemento principal.

Ainda sobre literatura fantástica, temos *A construção do fantástico na narrativa* (1980), de Filipe Furtado, que procurou discutir a expressão utilizada por Todorov (2004), destacando que “longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados” (FURTADO, 1980: 40-41).

² SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

³ MACHADO, Luis Eduardo Wexell. *A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2008.

No fantástico, os eventos possuem causalidade interna, não dependendo da interpretação do leitor. Aqui temos outro ponto também abordado durante esse estudo, as personagens, que jamais se desconcertam diante do sobrenatural. Como exemplo temos o conto “Teleco, o coelhinho” (RUBIÃO, 1999: 143-152), no qual o narrador-personagem, não demonstra, em momento algum, qualquer tipo de desconcerto com o aparecimento de um coelho que está em constante metamorfose. Não há a hesitação do fantástico clássico, o que existe é a aceitação do elemento insólito como normalidade.

No segundo capítulo, temos a abordagem propriamente dita do efeito fantástico contemporâneo. Segundo Sartre, “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana.” (SARTRE, 2005: 138). Com base nisso, exploraremos os efeitos que temos percebido como recorrentes na escrita dos autores selecionados para nossa leitura: a sensação de sufocamento; a náusea presente na ideia do cansaço; a humanização das personagens, sobretudo quando estes não são seres humanos; a questão do eterno retorno e da ideia de inacabado; a naturalização do sobrenatural; o sentimento do absurdo e o estranhamento; o efeito trágico, a presença do duplo.

No terceiro e último capítulo, temos a análise e identificação propriamente dita dos efeitos fantásticos presentes nos contos selecionados, os sentimentos e reações que permitem identificá-lo, bem como a forma como ele se apresenta nas diversas situações apresentadas. Para nosso estudo foram considerados os livros de Amílcar Bettega Barbosa, *Deixe o quarto como está*, publicado pela editora Companhia das Letras em 2002, respectivamente; Jorge Luis Borges, *O livro de areia*, publicado pela editora Companhia das Letras, em 2009; e Murilo Rubião, *Contos Reunidos*, publicado pela editora Ática, e que reúne seus 33 contos, escritos e reescritos ao longo de 44 anos – desde a publicação de seu primeiro livro, até sua morte em 1991.

1 APRESENTAÇÃO TEÓRICA DO FANTÁSTICO E SUAS DEFINIÇÕES

O objetivo deste capítulo é apresentar um panorama das questões teóricas sobre o fantástico, fazendo um contraponto com outros gêneros que possam agregar discussões pertinentes ao debate existente desde a sua origem. Para isso, passaremos por teóricos como Tzevan Todorov, Jean Paul Sartre, Filipe Furtado, Remo Cesarini, entre outros.

O fantástico nasceu entre os séculos XVIII e XIX e trazia como tema principal a relação entre o mundo real – aquele que conhecemos -, e o mundo imaginário, fruto de nossa imaginação, mundo do pensamento que mora em nós. Sua essência é a oscilação entre níveis de realidade inconciliáveis⁴, que utilizavam as coisas comuns e habituais como pano de fundo para as extraordinárias e sobrenaturais, oscilando entre os níveis de realidades inconciliáveis.

Em relação às discussões teóricas, é muito comum encontrarmos estudiosos que resumem o fantástico a uma literatura do sobrenatural. Isso se deve ao momento em que ele surgiu e a frequente dificuldade para se criar uma definição final e única sobre o fantástico, se é que isso é possível.

Dentre os primeiros teóricos que estudaram o fantástico temos H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P.G. Castex (1962), Roger Callois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière, entre outros. Nessas correntes, o jogo da ficção fantástica remete à questão do real.

O fantástico ocorre nesta incerteza. Ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário... (TODOROV, 2004, 31)

Em *Introdução à literatura fantástica*, livro publicado em 1970 e que passou a servir de referência para as discussões sobre o gênero, Tzevan Todorov retoma o século XIX. Para ele, segundo Vladimir Soloviov:

No verdadeiro fantástico fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. (SOLOVIOV apud TODOROV, 2004: 31)

⁴ CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Todas as referências feitas por Todorov, em seu livro, nos levam ao entendimento, sobre o fantástico clássico, de que esse tipo de narrativa envolveria sempre duas possibilidades, mas que não deveríamos escolher nenhuma delas se quiséssemos mesmo nos manter no fantástico. Assim, o leitor fica sempre no meio do caminho, na dúvida entre acreditar ou não no que é narrado.

Castex diz que o fantástico “se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”. (CASTEX *apud* TODOROV, 2004: 32). Já para Todorov a fórmula do fantástico se resumiria em “cheguei quase a acreditar”. Essa frase nos remete à ideia de que no fantástico os eventos precisam permanecer em suspensão. De acordo com ele, são três as condições essenciais ao fantástico:

- 1ª. O leitor precisa considerar o seu mundo real e hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural;
- 2ª. A hesitação pode ser experimentada pelo leitor ou por uma personagem;
- 3ª. O leitor precisa ter uma atitude para com o texto, que não pode ser nem alegórica nem poética.

A primeira diz respeito ao aspecto verbal do texto, “as visões”; a segunda ao aspecto sintático; e a terceira diz respeito à escolha entre vários modos (níveis) de leitura.

É fato que o fantástico ocorre em um universo ficcional à semelhança do universo real, produzindo acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis deste mundo. Ao leitor cabe observar e buscar alternativas que os justifiquem. Para Todorov, o fantástico ocorre por meio da incerteza e da hesitação provocada no leitor diante de um evento sobrenatural: “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem.” (TODOROV, 2004: 47). Nesse sentido, o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor, que busca uma identificação com a personagem. Nós somos levados pela dúvida e pela incerteza a questionar o evento insólito que não possui explicação pelas leis de nosso mundo familiar. “O leitor e o herói devem decidir se tal acontecimento pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real.” (TODOROV, 2004: 175).

Na definição de Todorov o fantástico é visto como um acontecimento estranho e sobrenatural, que invade o nosso mundo familiar. O evento sobrenatural pode ser encarado de duas formas: como um produto da imaginação, em que as leis de nosso mundo não são afetadas; ou como um evento que realmente aconteceu, mas que ultrapassa as leis do entendimento humano. Diante de duas possibilidades está a hesitação entre uma ou outra alternativa. A escolha de qualquer uma delas elimina o “efeito fantástico” e nos coloca no

estranho ou no maravilhoso. Por isso, para o teórico, a hesitação é o elemento primordial ao fantástico. Dessa forma, o fantástico se justificaria pela possibilidade de duas explicações para o mesmo fenômeno, tais explicações nos permitiram hesitar, criando assim o efeito fantástico.

No esteio dessa discussão surgiram outros teóricos, muito focados em rerepresentar os conceitos discutidos por Todorov, alguns com a intenção de uma releitura, outros para complementar as discussões feitas por ele e ampliar o olhar crítico sobre o gênero.

Filipe Furtado, em *A Construção do fantástico na narrativa*⁵ (FURTADO, 1980), levanta a discussão sobre a escassa reflexão teórica sobre o fantástico, já que ele se manifesta em diversas literaturas e a discussão teórica feita até então não abarca a completude de todas as obras fantásticas. Semelhante aos demais teóricos, ele reconhece que o elemento indispensável ao fantástico é o sobrenatural. Acrescenta, também, que a discussão sobre o fantástico se manteve em um marasmo até a segunda metade do século XX. Segundo Raymond Rogé (*Apud* Furtado), até esse momento elas se voltavam para o efeito do medo ou para a necessidade de um ceticismo do autor de histórias fantásticas, onde “só o ceticismo do autor (e do leitor) garante a manutenção das virtualidades do gênero” (FURTADO, 1980: 11). Para Furtado, visões teóricas desse tipo devem ser evitadas, pois trazem consigo um “lastro de problemas ilusórios que a crítica desta classe de textos tem arrastado consigo.” (FURTADO, 1980: 12).

O que também fica evidente em Furtado é que o fantástico apresenta até hoje imprecisão e dificuldade para a definição de um conceito. Ele cita H.P. Lovecraft, Roger Caillois e Louis Vax⁶, como teóricos que tentaram definir o fantástico, mas que não conseguiram com total eficácia. Na tentativa de defini-lo, surgiram até vertentes psicanalistas. Nesse ponto se destaca Peter Penzoldt, que tentou classificar os temas mais recorrentes dos textos fantásticos.

Furtado concorda, contudo, que o principal nome nos estudos sobre o fantástico é Tzevan Todorov. Foi ele, segundo Furtado, o primeiro a estudar de forma global o fantástico e a atentar para problemas em sua estrutura textual, estabelecendo a mais completa e sistemática tipologia temática do fantástico.

Outro teórico que estudou o fantástico, este mais recentemente, é Remo Ceserani⁷. Assim como os demais teóricos ele também partiu de Todorov, mas sua abordagem vai além.

⁵ O livro de Furtado tem como objetivo retomar as discussões sobre o gênero e faz uma abordagem bem interessante sobre os elementos que compõem esse tipo de literatura: o narrador, a personagem e a ambiguidade tão comum ao gênero.

⁶ Louis Vax introduz o conceito de “conflito” entre mundo real e mundo possível, ampliando a discussão sobre o fantástico.

⁷ CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

Para ele Todorov foi o grande responsável pela divulgação e aprofundamento nas discussões sobre o fantástico, principalmente por ter se voltado para uma discussão crítica e histórica acerca do assunto. Teria sido graças aos estudos de Todorov que o gênero passou a ser objeto de publicações e discussões em diversos países e em diversas tradições literárias: Hoffmann, Gautier, Nodier, Maupassant, Henry James, Cortázar, entre muitos outros. Segundo o autor:

Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (CESERANI, 2006: 7-8)

Em seu capítulo de introdução identificamos no crítico a “crise” quanto aos conceitos estabelecidos sobre a categoria de realidade *versus* fantástico. Isso porque existe uma tendência muito forte em definir o fantástico através das fronteiras com o real. “Quase não se sabe o que dizer quando se lêem páginas da crítica nas quais é evidente que o ‘fantástico’ é usado como uma categoria geral e como sinônimo de ‘irrealidade’, ‘ficção’ ou ‘imaginário’.” (CESERANI, 2006: 9).

Conforme percebemos, dentro dessa discussão sobre real e fantástico está a questão da verossimilhança, que seria garantida por uma descrição do tipo realista, por uma acumulação de referências objetivas a fatos, pessoas, datas, fontes de informação e por uma escrita imprecisa que introduz e propicia o clima de transgressão do real. A literatura e a arte, em nosso século, se libertaram definitivamente das regras clássicas e da noção de verossimilhança.

Sobre essa questão da realidade dentro do fantástico, Ítalo Calvino diz que o tema utilizado pelo conto fantástico nos oitocentos seria a realidade daquilo que se vê, tendo como essência o “elemento espetaculoso”. Já segundo Castro (1965), a literatura fantástica teria uma função semelhante a uma “válvula de escape”, seria uma forma que o autor encontra para libertar seus medos e angústias de forma não convencional.

Em seu estudo, Ceserani não considera o fantástico como um gênero, mas como um “modo” literário que surgiu em um determinado contexto histórico e que ainda é encontrado nos dias de hoje.

...o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006: 12)

O segundo capítulo do livro de Ceserani é dedicado a uma apresentação das tentativas de definição do fantástico. De acordo com ele, o livro *Introdução à literatura fantástica* se apoiava nas definições feitas por estudiosos que o antecederam, contudo, ele reconhece os méritos de Todorov:

Todorov em 1970 tem ao menos dois méritos: o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica. (CESERANI, 2006: 48)

Sem dúvida é inquestionável o mérito de Todorov e a importância de seus estudos. Entendemos, porém, que tão importante quanto retomar constantemente essas discussões é ampliar esse escopo, discutindo a pertinência da permanência das mesmas características do fantástico, ou mesmo sua afirmação de que o fantástico teria acabado. Nesse sentido, a definição do fantástico proposta por Todorov foi considerada por alguns simplória e restritiva demais, voltada para uma preocupação meramente estruturalista. Por isso, o livro de Ceserani traz uma importante contribuição no que se refere à interpretação do livro e das abordagens de Todorov.

Lucio Lugnani (CESERANI, 2006) propõe uma definição do fantástico que considera o “paradigma de realidade”, ao contrário de Todorov, que considerava o sobrenatural.

Diante do realista como narração do real nos limites e no âmbito do paradigma da realidade, o estranho é a narração de uma supressão aparente ou redutível do real em relação ao paradigma, enquanto o fantástico é a narração de uma supressão não redutível do real e de uma laceração do paradigma e o maravilhoso poderia ser a narração da supressão paradigmática natural/sobrenatural. (LUGNANI apud CESERANI, 2006: 57)

Lugnani considera outras cinco categorias: o realista, o fantástico, o maravilhoso, o estranho e o surrealista. Essas cinco categorias poderiam ser traduzidas em realista *versus* todas as que se opõem à categoria de real.

Irène Bessière é outra estudiosa que tratou da questão do fantástico. De acordo com Furtado, na obra *Le récit fantastique*, Bessière tinha como objetivo “argumentar contra certas posições teóricas adotadas por Todorov, mas que avançou em novas propostas de discussão sobre o fantástico.” (FURTADO, 1980: 14). Ela baseou sua definição sobre o fantástico na teoria das formas simples, de André Jolles. Para ela, o fantástico seria a “descrição de certas expressões mentais” que representariam confrontos mentais de um real com um sobrenatural:

...a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só impalpável e indefinível, mas através da justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis; em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem – que o homem intui no natural e no sobrenatural – ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos realia, do cotidiano, dos quais sublinha as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam. [...]. Ela não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática. (BESSIERE apud CESERANI, 2006: 63-64)

Na análise da estudiosa o fantástico também seria uma contra-forma, existindo graças aos discursos – teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico – que ele desconstrói.

Este elemento de desconstrução e de inversão comporta a ideia de que, diferente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode relacionar a narração fantástica ao universo pois ela priva de cada significado fixado todos os símbolos de domínio religioso ou cognitivo.

[...]

...a narração fantástica é tética; ela enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo. Mas assim como aquela realidade é uma hipótese falsa, esta não pode assumir uma existência aparente senão por meio de uma testemunha que declara ter visto os acontecimentos estranhos e que, para querer confirmar a sua verdade, torna-se prisioneiro da mesma e própria incerteza, já que não encontra nenhuma causa satisfatória. Este ponto de vista falsamente tético dá origem às noções de ambigüidade e de hesitação entre natural e sobrenatural, com as quais Todorov define o fantástico, e que são causas secundárias. A narração fantástica não parece então ser “a linha de separação entre o estranho e o maravilhoso”, como sustenta Todorov, mas é principalmente, pela via da falsidade obscurecida, o lugar de convergência da narração tética (romance dos realia) e daquela não-tética (maravilhoso, fábula de magia).

[...]

Foge a Todorov o fato de que o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens, mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita.

(...)

Parece mais oportuno ligar o fantástico com uma investigação, conduzida por um ponto de vista racionalista, sobre as formas de racionalidade. Aquela tipologia prepotente que continuamente atribui uma função idêntica ao maravilhoso, ao fantástico e à fantasia, não obstante as condições históricas destes modos narrativos sejam bastante distintas, revela uma idéia preconcebida e uma concepção mecanicista do jogo do imaginário. (...) O fantástico não pode ser considerado como o necessário e simples revés do racionalismo das Luzes. [...] Longe de estabelecer ou pretender rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico conjuga os elementos contrapostos. (...) O fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre razão e imaginação, liberação de uma e contenção da outra, mas da polivalência dos signos intelectuais e culturais. (...) O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. (...) O fantástico assinala a medida do real através da desmedida. O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável. (BESSIERE apud CESERANI, 2006: 64-5)

Em Lovecraft (TODOROV, 2004) encontramos a definição de que um conto é considerado fantástico não somente pela presença de um evento sobrenatural, mas pelo sentimento que ele desperta, pela reação do leitor, e esse sentimento seria, necessariamente, o

medo. Acrescenta, ainda, que o fantástico deveria existir na própria experiência do leitor, experiência essa que tinha que passar pelo medo.

Para Lovecraft, o critério do fantástico não se situa na obra mas na experiência particular do leitor; e esta experiência deve ser o medo. Um conto é fantástico se o leitor experimenta um sentimento de terror e de medo. Por isso, devemos julgar um conto fantástico em função da intensidade emocional que ele provoca. (TODOROV, 2004: 40)

Peter Penzoldt (TODOROV, 2004) também vê o fantástico como uma história de medo. Ele, assim como Lovecraft, transfere a “responsabilidade” da interpretação das ações do fantástico para o leitor. Todorov, contudo, não compartilha da mesma opinião, pois em muitas histórias fantásticas clássicas não existe o sentimento de medo.

Já Furtado fala da realização do fantástico através de “uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil.” (FURTADO, 1980: 15). Assim, o fantástico não se resume a uma característica única, mas a uma combinação sem a qual não é possível sua realização. O teórico também concorda com relação ao fato de que toda narrativa fantástica conta com fenômenos inexplicáveis ou eventos sobrenaturais. Esses fenômenos surgem no meio da narrativa que até então transcorria dentro dos padrões de “normalidade”, para causar o estranhamento e o efeito fantástico. Segundo ele, o fantástico sempre surge em um ambiente familiar, nesse sentido, não contradiz a lei de nosso mundo conhecido e real. Ele se caracteriza justamente pela subversão do real, pelo embate entre o real e o sobrenatural.

Ainda em relação ao conceito de sobrenatural, Furtado destaca a discussão do sobrenatural negativo, que foi muito comum no fantástico que se desenvolveu até o século XIX. Nessa época era comum ligá-lo, automaticamente, às histórias de fantasmas, monstros, criaturas horripilantes. Segundo Furtado, esse sobrenatural negativo serviria de fronteira para a determinação/separação entre o maravilhoso e o estranho. Ele também aborda a questão do sobrenatural positivo.

Pelo seu caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois gêneros. Neles, para além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida. Já no maravilhoso, o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo, o mesmo sucedendo com os efeitos que porventura provoca, tanto pode transformar o príncipe em monstro como este em príncipe.

O sobrenatural positivo, por seu turno, já se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas mas até, como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real (o milagre que cura o doente; a boa fada que ajuda a órfã; o gênio benfazejo que repõe a justiça, etc.” (FURTADO, 1980: 24)

A visão de sobrenatural presente no fantástico de Louis Vax e Lovecraft trata também do sobrenatural negativo. Sobre isso, Maurice Lévy diz:

O fantástico, para Lovecraft... é também, no plano moral, inversão dos valores, destruição de tudo o que, na sociedade, tem uma função integrante ou confere segurança. Neste desmoronamento universal, nada do que poderia permitir ao homem situar-se consegue ser poupado: nem mesmo o sagrado, que deve tornar-se sacrílego (LÉVY *apud* FURTADO, 1980: 22-23).

De acordo com Furtado, o sobrenatural positivo também pode fazer parte do fantástico, mas de forma breve e discreta. Sua presença só seria percebida pela “influência que exerce no desenrolar da acção ou de quaisquer elementos simbólicos que porventura o representem.” (FURTADO, 1980: 25). Sendo assim, a grande força do fantástico seria o sobrenatural negativo. Além desses dois tipos de sobrenatural ele ainda fala de um terceiro, o sobrenatural religioso, que abarcaria fenômenos positivos ou negativos de nossas religiões conhecidas, mas que não fazem parte de nossas leis naturais. Ele insiste, contudo, que o uso positivo desse sobrenatural não atende às expectativas do fantástico:

Afinal, chega-se aqui uma vez mais à verificação de que o uso exclusivo ou predominante de elementos positivos (de índole religiosa ou não) na temática sobrenatural desfaz o periclitante equilíbrio do fantástico na narrativa, originando uma leitura que a remeterá, quando muito, para o gênero maravilhoso. (FURTADO, 1980: 25)

Esse sobrenatural religioso estaria presente na antinomia bem/mal, muito frequente no fantástico clássico. Nesse sentido, ele só seria bem aceito no fantástico se tendesse para o negativo, o mal. O sobrenatural, segundo o teórico, não pode ser arbitrário, precisa seguir uma lógica, uma coerência ao longo da narrativa, sendo muito mais condicionado que espontâneo. Por isso ele se refere ao sobrenatural como uma fenomenologia meta-empírica, que “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência”. Esse termo engloba, segundo ele, os fenômenos sobrenaturais, inexplicáveis ou desconhecidos, equivalente ao sobrenatural, extranatural, meta-natural, alucinado ou insólito e seria a temática dominante no fantástico. O uso dessa temática é o que permite a classificação de determinados textos na categoria de literatura sobrenatural. A utilização de um sobrenatural positivo ou negativo permitiria distinguir o fantástico do maravilhoso, mas o que permitiria distinguir os três – fantástico, maravilhoso e estranho?

Todorov, conforme dissemos anteriormente, considera a hesitação como o traço distintivo do fantástico, enquanto que para Furtado, o traço distintivo seria a ambiguidade. Na

tentativa de esclarecer essa questão, Furtado buscou entender o que poderia diferenciá-los. Segundo ele, “o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida.” (FURTADO, 1980: 34).

Em relação ao maravilhoso, Furtado considera que ele não tem como objetivo discutir a probabilidade interna dos acontecimentos sobrenaturais. Nele, teríamos uma narrativa que parte de um mundo totalmente arbitrário, cujos acontecimentos são impossíveis dentro de nossa referência de mundo real. No espaço dessa narrativa não há dúvidas ou questionamentos quanto à possibilidade de sua ocorrência, o que há é um pacto assumido entre narrador e leitor de que esses acontecimentos são possíveis, sem que ele possa questioná-los. Para isso há, desde o começo, uma desvinculação com o mundo real conhecido pelo leitor, havendo a criação de todo um mundo “mágico”. Como exemplo desse tipo de literatura, temos *O Senhor dos Anéis* e os livros de Harry Potter, para citar exemplos do nosso momento atual.

Já no estranho, os eventos sempre teriam uma explicação racional, dentro da própria narrativa. Ela própria precisa dar conta dessa explicação. Nesses textos teríamos sempre hipóteses que nos levariam a acreditar na existência do sobrenatural, mas que seriam explicadas, posteriormente, dentro da e durante a narrativa. Um exemplo desse tipo de texto é o famoso texto de Edgar Allan Poe, *Os crimes da Rua Morgue*, em que uma senhora e sua filha são encontradas mortas num edifício situado na rua Morgue. As vítimas foram brutalmente assassinadas e a sala onde foram descobertos os cadáveres encontrava-se trancada por dentro. Para aumentar o mistério, os vizinhos alegam ter ouvido o assassino falar numa língua estranha que ninguém consegue identificar. Quando um homem é acusado do crime, C. Auguste Dupin, um indivíduo solitário e de aguçada inteligência, oferece-se para ajudar a polícia de Paris a resolver este caso aparentemente sem solução e impedir que um homem inocente seja preso por um crime que Dupin acredita que ele não cometeu. Com o desenrolar das investigações descobre-se que o assassino era um orangotango, que fugiu de seu dono e seguiu para rua Morgue, onde foi atraído pelas luzes do apartamento. Em seguida uma sucessão de eventos não intencionais acaba levando ao assassinato. Para nossa discussão aqui o que importa é o fato de que embora tenha sido uma situação totalmente incomum, havia uma explicação possível dentro do próprio texto. Assim, não houve nenhum evento sobrenatural e não houve a permanência da dúvida.

Por último, nessa trilogia – maravilhoso, estranho e fantástico –, temos o fantástico que representaria a manutenção dessa dúvida, dessa ambiguidade. Nele teríamos a

convivência entre dois mundos, sem que um venha a anular o outro, “o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja existência parece, em princípio, impossível.” (FURTADO, 1980: 36). Da representação dessas questões o teórico deduz que a essência do fantástico está em manter até o final a ambiguidade e a insolubilidade do evento sobrenatural e a explicação de um ou outro mundo. Nesse tipo de texto o evento precisa ser retomado constantemente ao longo da narrativa, mantendo-se o foco do leitor. Também, segundo ele:

...qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole como: real/imaginário, racional/irracional, verossímil/inverossímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra, valores positivos/valores negativos, etc. (FURTADO, 1980: 36).

O objetivo, contudo, não é a escolha de nenhum deles, mas a permanência da dúvida e da ambiguidade, da indecidibilidade. Ambiguidade essa que, segundo Furtado, origina-se pela própria construção do fantástico através da combinação de elementos, pois a forma como se organizam na narrativa é o que permite a existência do fantástico, já que muitos desses elementos também estão presentes em outros tipos de narrativas. Nessas, a organização dos elementos seria mais tradicional, comum, enquanto no fantástico seria o incomum, a subversão da ordem desses elementos, gerando o efeito fantástico.

Por conseguinte, o fantástico, em relação ao estranho e ao maravilhoso, não propõe nenhuma solução ou saída para o questionamento gerado pelo evento sobrenatural, mantendo a dúvida e a incerteza mesmo após o término da narrativa. Sendo seu grande traço distintivo, em relação aos seus gêneros vizinhos, a permanência da ambiguidade, pois os outros traços são, em muitos sentidos, comuns aos três gêneros. Sendo assim, um texto só pode ser classificado como fantástico quando existe a ambiguidade e quando ela se mantém até o final da narrativa. Segundo Furtado:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980: 40-41)

Já Ceserani, em relação à abordagem sobre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, afirma que Todorov “se apegava a distinção que circulava entre os praticantes e os admiradores deste gênero de literatura, já a partir do século XIX.” (CESERANI, 2006: 49-50). Essa afirmação vem de encontro ao nosso pensamento de que o estudo de Todorov faz um

recorte em um tempo e espaço determinados, sem considerar o todo do fantástico, todas as suas possibilidades, suas mutações e sua permanência ao longo dos séculos.

Ceserani usa o termo *sistemas triádicos* para se referir ao esquema de Todorov e, de acordo com ele, era um esquema que apresentava “aspectos obscuros e problemáticos”. “Havia, muito forte, uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermediário do fantástico, e a reduzi-lo a um momento quase virtual.” (CESERANI, 2006: 55). Ao falar sobre essa questão ele está se referindo ao que Todorov considera o traço distintivo do fantástico, a hesitação, por isso a questão da simplicidade e do reducionismo do gênero a um traço. Além disso, a apresentação das categorias dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso também demonstrava um problema, por não apresentar definições totalmente claras, obrigando o autor a subdividi-las em maravilhoso, maravilhoso-fantástico, fantástico, fantástico-estranho e estranho.

Ao tratar do fantástico Ceserani também aborda o texto de Freud, “O Estranho”, destacando a questão da análise feita pelo autor dos temas presentes em “O Homem de Areia”, de Hoffmann. Para Freud esses temas – “tema do olho e da perspectiva da visão, da cisão do eu e da formação do duplo ou do sócia, das coincidências sobrenaturais” – fariam parte do estranho. Para Ceserani, a abordagem que Todorov faz sobre os temas do fantástico em seu livro chega a ser, em determinado momento, tendenciosa no que se refere à abordagem sobre Freud, que teria influenciado a segunda parte do livro, mais voltada para a semântica, e que trabalha com os temas do “eu” e do “tu”. (CESERANI, 2006: 50)

Ceserani ainda apresenta duas tendências para o fantástico: 1ª. O fantástico restrito ao século XIX; 2ª. O fantástico considerado sem limites a todo um setor da produção literária. No caso do primeiro era comum classificá-lo como “literatura fantástica do romantismo europeu”. Por isso, ao se referir ao fantástico de Todorov ele classifica-o como fantástico romântico; o segundo englobaria outros modos, formas e gêneros.

Fato é que todos os teóricos anteriores a Todorov demonstram uma tentativa de definir o que é o fantástico. A partir de Todorov, o que se observa é uma retomada constante das discussões iniciadas por ele. Nenhuma nova teoria surgiu desde então, pois todos o tomam como referência para se discutir o gênero. A pergunta que nos fazemos é se desde então o

fantástico tem sido o mesmo e se não cabe, atualmente, a rediscussão do gênero com novas abordagens. O autor faz a seguinte pergunta: “por que a literatura fantástica não existe mais?” (TODOROV, 2007: 175). A pergunta é respondida por ele mesmo: “A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações linguísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura.” (TODOROV, 2007: 177).

A isto se segue uma nova pergunta: “em que se transformou a narrativa do sobrenatural no século XX?” (TODOROV, 2007: 177). Para responder a essa pergunta o teórico usa como exemplo a escrita de Kafka, considerado por ele como a nova “safra” da literatura fantástica, pois lida, também, com eventos sobrenaturais. Contudo, a abordagem é feita de forma diferente do fantástico clássico. Nele, não há mais a inquietação e a surpresa diante do evento sobrenatural que se apresenta. A respeito disso Todorov diz:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.

Por outro lado, não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “A Metamorfose”, trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível. (TODOROV, 2007: 179-180).

Para Todorov, a escrita de Kafka faria parte de um fantástico generalizado, em que “o mundo inteiro do livro e próprio do leitor nele são incluídos”. Aqui, ele faz referência a Sartre e a um fantástico improvisado por ele. Em relação a isso, Ceserani faz uma afirmação interessante em seu livro, a de que Todorov deveria ter reconhecido mais “abertamente o seu débito com as considerações, muito importantes, de Sartre”. (CESERANI, 2006: 48)

Para Todorov, o fantástico contemporâneo é “um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de conduta normal.” (TODOROV, 2004: 182). Já para Sartre, a literatura fantástica no século XX tem como objetivo descrever o mundo em anverso, um mundo invertido, no qual o homem se torna ele mesmo fantástico. O homem é colocado em

um mundo que é o seu, mas esse mundo é “invadido” por um elemento sobrenatural que acaba confundindo seu conceito de real (SARTRE, 2005). No fantástico contemporâneo, as situações se passam em um mundo normal e são totalmente banais.

Sartre explora o texto fantástico através da linguagem, enquanto Todorov tem uma visão mais estruturalista, trabalhando com a ideia de função da literatura. Para ele existem três funções do fantástico: pragmática, semântica e sintática. Na função pragmática o sobrenatural emociona, assusta ou simplesmente mantém em suspense o leitor; na função semântica o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação; já a função sintática entra no desenvolvimento da narrativa e está ligada, mais diretamente do que as duas outras, à totalidade da obra literária. (TODOROV, 2004: 171)

Já segundo Sartre, “depois da grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre, a nova geração de escritores e de artistas, por orgulho, por humildade, por espírito de seriedade, operou com grande pompa um retorno ao humano. Essa tendência repercutiu sobre o próprio fantástico.” (SARTRE, 2005: 137). Sendo assim, é possível falar de um fantástico pós século XIX, foco da pesquisa que ora se apresenta. Em relação a isso encontramos em Todorov a discussão sobre a função do fantástico destacando que “podemos finalmente nos interrogar sobre a *função do fantástico em si mesmo*: isto é, não mais sobre a da reação que suscita.” (TODOROV, 2004: 174).

Ao se referir à semelhança entre Blanchot e Kafka, Sartre nos dá as primeiras impressões sobre o fantástico:

O que é mais claro ainda é a extraordinária semelhança de seu livro com os romances de Kafka. O mesmo estilo minucioso e cortês, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improfícuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam a nada.

[...]

Não sei de onde vem essa conjugação. Ela me interessa tão-somente porque permite aventar o “derradeiro estágio” da literatura fantástica. Pois o gênero fantástico, como os outros gêneros literários, tem uma essência e uma história, esta sendo apenas o desenvolvimento daquela. O que deve ser então o fantástico contemporâneo para que um escritor [Blanchot] francês e convicto de que é preciso “pensar em francês” possa se encontrar, ao valer-se desse modo de expressão, com um escritor da Europa Central?

[...]

Não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico. O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. (SARTRE, 2005: 136)

Para o teórico, o fantástico contemporâneo é habitado por seres humanos e naturais. Trata-se de um mundo absurdo, onde o homem se encontra preso numa luta incessante e infrutífera, denotando o impossível e o contraditório. Dessa forma, o homem absurdo seria o homem fantástico contemporâneo. “Mas o absurdo é a total ausência de fim. O absurdo é o

objeto de um pensamento claro e distinto; ele diz respeito ao mundo ‘em anverso’ como limite efetivo dos poderes humanos.” (SARTRE, 2005: 140). Por isso, no fantástico contemporâneo, não encontramos mais fantasmas ou fadas. O que restou foi o próprio homem, é ele quem cria o objeto do fantástico. Sartre fala então de uma humanização do fantástico:

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos seus artifícios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005: 139)

A diferença entre o fantástico clássico e o contemporâneo está em como o elemento sobrenatural se apresenta, por isso a grande questão não são os recursos fantásticos. No fantástico contemporâneo ou naturalizado, nenhum personagem se admira diante de tais eventos, pois são textos que produzem no leitor a aceitação, mesmo não havendo nenhuma explicação racional. Já para Bèssiere, o fantástico seria representado por uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural. Nesse sentido, teríamos a natureza e a sobrenatureza sendo postas em questão. (RODRIGUES, 1988)

Na apresentação do fantástico por Calansas (RODRIGUES, 1988)⁸, temos que o fantástico se define pela dupla ruptura da ordem do cotidiano e do sobrenatural. Por isso, ele se refere ao que é criado pela imaginação, tudo o que ultrapassa o conceito que temos de real. Essa definição apresentada pela autora nos remete a que é adotada por Sartre. Calansas fala do fantástico em dois momentos: o fantástico questionado é o dito clássico, de Todorov, em que o questionamento sobre os eventos insólitos ocorrem dentro da própria narrativa, que busca dar explicações para o inverossímil. Contudo, ele não é passível de explicações, permanecendo a ambiguidade e a incerteza sobre os acontecimentos. No fantástico contemporâneo, de Sartre, nenhum personagem se admira diante dos eventos sobrenaturais, tampouco os questiona. Esse tipo de texto gera no leitor uma aceitação imediata, fruto de uma verossimilhança interna. Dessa forma, não há a necessidade de se explicar os eventos sobrenaturais.

De acordo com Pierre-Georges Castex, “o fantástico [...] é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real.” (CASTEX *apud* Ceserani, 2006: 46). A mesma visão é defendida por Callois, para quem o fantástico surge, irrompe. A palavra utilizada pelo estudioso é *aparição*.

⁸ É importante destacar que o livro de Selma Calansas Rodrigues tem como objetivo fazer uma apresentação do fantástico, sem novas discussões teóricas. O que a autora faz é reunir as principais idéias acerca do gênero, uma espécie de compilação.

O procedimento essencial do fantástico é a aparição: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranqüilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível. (CAILLOIS *apud* CESERANI, 2006: 47)

No caso do fantástico contemporâneo, alguns textos já começam com o elemento sobrenatural, que tende a se naturalizar ao longo da narrativa. Esse elemento sobrenatural, contudo, não é exclusivo do fantástico, pois também aparece em outros textos como o estranho e o maravilhoso, a diferença está em como ele aparece. Esse ponto também foi levantado por Todorov, no último capítulo de seu livro, ao se referir *A Metamorfose*, de Kafka:

...o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de um situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2004: 179).

Em relação a isso, MR James dizia que o fantástico deveria surgir dentro de um ambiente cotidiano, dentro de uma normalidade, e o evento sobrenatural deveria crescer dentro dessa normalidade. (CESERANI, 2006: 46). A ideia do cotidiano é a mesma que está presente em Sartre, onde o evento sobrenatural também irrompe dentro de um cotidiano.

Outra questão interessante é a dos temas abordados pelo fantástico. Nele temos a metamorfose, a magia, a mutação temporal, o Diabo, a contaminação da realidade pelo sonho, a existência do duplo, o magnetismo, o hipnotismo, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões. De acordo com Ceserani, a partir do século XIX o fantástico passou a apresentar uma mistura de procedimentos e temas de gêneros novos e velhos, não necessariamente ligados ao fantástico. Ele defende a teoria de que o fantástico é uma literatura da “modernidade”, tendo influenciado fortemente o cinema, as histórias em quadrinhos e a televisão.

Com alguns de seus textos, o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. Alguns movimentos da vanguarda, como, por exemplo, o surrealismo (basta pensar em Breton, Buñuel e Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática. (CESERANI, 2006: 93)

Pois bem, diante disto, a pergunta que nos fazemos é: por que não se discute hoje as características do fantástico contemporâneo? Será que ele parou em Kafka ou temos novos escritores que seguem essa linha? Podemos falar em neofantástico ou em outro gênero totalmente desvinculado do que ocorreu no século XIX?

Em seu capítulo “Encontros do Fantástico com o Esteticismo de final do século XIX e com o Surrealismo do século XX”, Ceserani trata da permanência do fantástico, ao contrário do que mencionou Todorov, e o relaciona a outros modos de escrever, bem como à evolução do próprio fantástico ao longo dos séculos. Outro conceito que aparece no livro de Ceserani é o conceito de neofantástico. Ele usa como referência para esse conceito a abordagem de Jaime Alazkari, que classifica as narrativas de Borges e Cortazar nessa categoria. Eles teriam sido influenciados pelo fantástico, fazendo experimentos com o Surrealismo, assim, os movimentos de vanguarda teriam colocado “à disposição do modo fantástico instrumentos novos de representação, linguagem e uma concepção também nova da literatura” (CESERANI, 2006: 123). Em Cortazar:

O procedimento dominante é a pesquisa do absurdo lógico, do desnudamento de relações entre diversos planos da realidade espacial e temporal que não são explicáveis com os critérios tradicionais da alternativa entre verdade e erro. Trabalham com a aproximação provocativa e perturbadora de dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas. (CESERANI, 2006: 124)

De acordo com o exposto por Ceserani, os contos de Cortazar narram acontecimentos do cotidiano, de forma previsível, nos quais, de repente, irrompe o evento sobrenatural. Esse tipo de descrição é muito comum nos textos do fantástico considerado por Sartre como fantástico contemporâneo. Contudo, em alguns casos, o evento é o que inicia a narrativa e, a partir dele, são narrados os fatos.

De acordo com Alazraki (CESERANI, 2006):

...nos contos fantásticos do século XIX (...) o texto se desenvolve partindo do familiar e do natural em direção ao desconhecido e ao sobrenatural, como em uma viagem através de um território bastante conhecido que conduz a um destino ignorado e assustador. (CESERANI, 2006: 125)

Assim, o fantástico contemporâneo seria marcado pela proximidade e pelo distanciamento – o entrelugar. Esse entrelugar representaria uma ausência, um significado faltante e a impossibilidade da totalidade do sujeito com o objeto. Normalmente a utilidade é retirada de dentro de uma cadeia realista, mas no fantástico essa cadeia é rompida pela

ausência, que causa a estranheza e leva a inutilidade. Para alguns estudiosos o fantástico residiria na ausência de explicações racionais para os eventos insólitos. Dessa forma, o cerne da discussão sobre o fantástico reside na impossibilidade de se ter respostas possíveis para a ocorrência de eventos sobrenaturais. Além disso, esse significado faltante aparece de forma diferente nas diversas modalidades da literatura com elementos sobrenaturais: no estranho o significado é dado ao final; no maravilhoso e no fantástico ele não existe.

Conforme observamos, quando se fala em literatura fantástica o primeiro nome que vem a cabeça é Tzevan Todorov. Com ele temos a questão da hesitação, característica essencial do gênero, segundo o teórico. Em função disso, é comum que os leitores do fantástico sempre busquem essa característica nos textos que leem. Contudo, a literatura fantástica defendida por Todorov em seu estudo não é mais a mesma. Ocorreu, se é que podemos chamar assim, uma reconfiguração das características do fantástico. Dessa forma, algumas delas não se aplicam mais ao fantástico que vemos ser produzido hoje. E quais seriam as características atuais dessa literatura? Quais as diferenças existentes entre o que Todorov defendeu em 1970 e o contemporâneo? É possível falar do mesmo fantástico?

É fato que o gênero fantástico possui, até hoje, indefinições teóricas, além de inúmeras variações quanto ao que se entende por fantástico, já que sempre tivemos situações conflitantes quanto à definição da literatura fantástica. De Todorov à Sartre, vemos uma nuance de definições e características do que seria o fantástico. O primeiro com o nomeadamente chamado de fantástico clássico e o outro com o que se convencionou chamar de fantástico contemporâneo. Além disso, as fronteiras entre o fantástico e o maravilhoso se misturam, contribuindo ainda mais para a dificuldade em se definir o fantástico.

2 DO EFEITO FANTÁSTICO: DELIMITAÇÕES

Conforme vimos no capítulo anterior, o fantástico tem como objetivo subverter uma ordem estabelecida através da utilização de um elemento sobrenatural dentro da narrativa. A inserção desse elemento acaba gerando um efeito fantástico que pode ser identificado tanto no leitor quanto na própria personagem. Todorov nos fala, em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, sobre o efeito do fantástico, que é o objeto principal de discussão da presente dissertação: qual o efeito fantástico gerado na personagem, ao se deparar com os eventos sobrenaturais que invadem a narrativa? Esse efeito pode ser entendido como um sentimento ou uma reação pura e simples. Neste capítulo que segue iremos discutir que tipos de efeitos aparecem na narrativa fantástica, buscando evidenciar isso através das reações das personagens submetidas aos eventos sobrenaturais.

Pretendemos com isso apresentar melhor o que estamos chamando de efeito fantástico, detendo-nos principalmente nos sentimentos presentes no que Sartre chamou de fantástico contemporâneo. Segundo o teórico, “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana.” (SARTRE, 2005: 138).

Destacamos, ainda, que não focaremos aqui em uma análise voltada para a recepção do leitor, pois nossa proposta é analisar como as personagens reagem diante do evento sobrenatural. Quais efeitos são despertados nelas e quais reações são esboçadas. Pensar o efeito fantástico através das personagens é pertinente, pois elas exercem um papel importante, sendo responsáveis por criar no leitor esse efeito.

...a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora visada por qualquer texto narrativo, desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica. A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir. (FURTADO, 1980: 85)

Com base nisso, exploraremos as reações e os efeitos que percebemos como recorrentes na escrita dos autores selecionados para nossa leitura: a sensação de sufocamento; a náusea presente na ideia do cansaço; a humanização das personagens, sobretudo quando estas não são seres humanos; a questão do eterno retorno e da ideia de inacabado; a naturalização do sobrenatural; o sentimento do absurdo e o efeito trágico.

Segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), o fantástico ocorre em um universo ficcional à semelhança do universo real, produzindo acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis deste mundo. Ao leitor cabe observar e buscar alternativas que os justifiquem. Para o autor, o fantástico ocorre por meio da incerteza e da hesitação provocada no leitor diante de um evento sobrenatural. Somos levados pela dúvida e pela incerteza a questionar o evento insólito que não possui explicação pelas leis de nosso mundo familiar. Para o autor, “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 2004: 31).

Em termos teóricos, o fantástico representa a relação entre a realidade do mundo que conhecemos e o mundo sobrenatural e costuma se pautar por “hipóteses falsas”, gerando a ambiguidade do texto e dos eventos. Assim, nos contos fantásticos temos a mistura de um mundo das essências e de um mundo das aparências e a união de ambos acaba por gerar a incapacidade de se decidir entre um e outro, fazendo surgir o efeito fantástico.

De acordo com Sartre, o fantástico do século XIX surgiu em meio a forças socioculturais que permitiram o surgimento do gênero (SARTRE, 2005: 137). Para chegar ao momento atual, o fantástico teria sofrido um processo de domesticação, tendo de se adaptar a nova realidade da época. Podemos considerar, então, que, ao se domesticar pelo humanismo contemporâneo, ele também passou, de alguma forma, a refletir um lado palpável e real dessas personagens e do próprio autor, que enxerga o mundo de forma distorcida, ao “anverso”.

No caso do fantástico clássico, o efeito fantástico se apresenta através da hesitação gerada no leitor, que se questiona quanto à natureza dos eventos sobrenaturais. Contudo, são questionamentos que não encontram explicações possíveis dentro da narrativa, pois ainda que as respostas existam, no plano narrativo ou no plano real, elas se mostram inaceitáveis, pois contrariam a racionalidade humana.

Por isso o fantástico contemporâneo, diferentemente do clássico, não pretende colocar os eventos sobrenaturais à prova, não há a hesitação proposta por Todorov, o que existe é a aceitação do elemento insólito como normalidade. Nele os eventos são incorporados à realidade cotidiana pelas personagens e automaticamente naturalizados. Para Sartre, o fantástico contemporâneo seria um desenvolvimento do fantástico tradicional, realizado no século XIX, e teria Kafka como grande representante. Na definição empreendida pelo teórico, a inserção de um elemento fantástico em um mundo natural faria com que esse elemento se tornasse, também, natural. No entanto, se um elemento fantástico fosse capaz de convencer o

leitor de que suas características não podem fazê-lo pertencer ao natural, todo o mundo ao seu redor passaria a ser fantástico.

Constatamos que os contos fantásticos são narrados com naturalidade, tratando de eventos do cotidiano, situações normais, em que temos a ocorrência de um evento sobrenatural e que de tão naturais acabam sendo aceitos sem questionamentos sobre a possibilidade ou não de terem acontecido. Por isso, o fantástico contemporâneo apresenta, por meio do absurdo ficcional, a fatalidade da vida moderna, a angústia e a solidão. Aqui, uma vez rompidos os limites do possível, estamos no terreno do fantástico. Nele, a linguagem revela uma insatisfação humana e assume caráter revelador e crítico.

Outra questão é que o fantástico contemporâneo é habitado por seres humanos e naturais. Trata-se de um “mundo absurdo”, onde o homem se encontra preso numa luta incessante e infrutífera, denotando o impossível e o contraditório. Para Sartre, o homem absurdo é o homem fantástico contemporâneo.

Segundo Flávio Garcia, em seu artigo “Tensões entre os conceitos de gênero e períodos, escolas e estilos na historiografia literária: os gêneros do insólito” (2007):

O mágico, o estranho, o sobrenatural, o maravilhoso, o inexplicável povoam a narrativa, sem, contudo, estarem sob a égide da dúvida, dos questionamentos. Aceitos e incorporados, aqueles aspectos não promovem ou sugerem leituras desviantes, ainda que se admita um humor causticante, com intenções paralelas à significação primeira do texto. A verdade não aparece aceita, questionada ou pluralizada, mas negada sempre, pondo-se em seu lugar a marca do contrário ou da ausência significativa. Uma melancolia, um mal-estar no mundo, um desejo mórbido frente à vida sem razão e explicação, uma frustrante angústia pela existência desancorada inundam a narrativa, inebriada por um leve ar gótico de terror e medo, um certo lugar comum de leitura fácil, porém enganadora.⁹

A questão é que a repetição de algo comum, cotidiano, “ao gerar uma ocorrência que contradiz a probabilidade da coincidência, acaba por provocar no leitor implícito o sentimento do fantástico” (SA, 2003: 57). Por isso, o narrador do fantástico contemporâneo, diferente do que ocorre no fantástico clássico, não se espanta diante dos fatos sobrenaturais que lhe são apresentados. Ele contempla, sem surpresas, os fatos das narrativas. Isso ocorre através de um fato corriqueiro, que se transforma em fantástico através da subversão dessa realidade.

Voltando ao tema principal, o efeito fantástico, a grande questão que sempre permeou as discussões sobre esse tipo de literatura é o efeito que ela gera no leitor ou na personagem. Que efeito fantástico seria esse? No fantástico atual ou contemporâneo, percebemos que não há nenhuma reconstrução e que os eventos permanecem na total ambiguidade. “A reação

⁹ GARCIA, Flávio. “Tensões entre os conceitos de gênero e períodos, escolas e estilos na historiografia literária: os gêneros do insólito”. In: MOREIRA, M. E. (org.). Anais do VII Seminário Internacional de História da Literatura, Faculdade de Letras da PUC-RS, Porto Alegre/RS: EDIPUCRS, 2008. Edição em CD Rom.

ambígua da personagem não [pode] ser considerada um traço fundamental do gênero embora contribua em medida apreciável para a consolidação deste.” (FURTADO, 1980: 85)

É fato que a literatura fantástica de nossa época é composta por dúvidas, mistério, absurdo e por um vazio sufocante. Todas essas características estão refletidas nos contos dos autores selecionados. Observamos, neles, a presença do homem contemporâneo, massificado, sem identidade e solitário. Assim, o fantástico contemporâneo busca o espelhamento de um mundo caótico, regido pela causalidade, dominado pelo absurdo das situações insólitas, que aponta para uma crescente desumanização e degradação do homem. Por isso, o elemento fantástico contrasta com a realidade cotidiana, insurgindo em um universo familiar, cotidiano, revestido de naturalidade para realçar e provocar o real. Esse cotidiano é abalado por um acontecimento desconhecido, sobrenatural que leva a subversão da ordem através de um comportamento ou situação “estranha”: “...daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam.” (SARTRE, 2005: 141)

Para Sartre, o evento sobrenatural do fantástico não precisa ser retratado para que o efeito do fantástico seja percebido. No fantástico contemporâneo continuaremos tendo a ambiguidade e a ausência de explicações, contudo, não há mais a dúvida que permeava o fantástico clássico. Aqui, o evento insólito é dissolvido nas situações cotidianas, tornando-se natural. Nesse sentido, o fantástico enquanto gênero é domesticado pelo humanismo contemporâneo. Renuncia, pois, a algumas das características do fantástico clássico.

O fantástico contemporâneo brota no espaço urbano moderno, em meio à violência, marginalização, burocracia e desamores. Nele, o narrador não é alguém espantado com o que narra, mas alguém que age com naturalidade diante do absurdo dos eventos. As coisas são o que são e não há muito espaço para interrogações, os fatos acabam se apresentando de forma natural. O insólito não causa surpresa no âmbito de um universo que possui sua própria lógica. Essa naturalização se dá, também, pelo uso da linguagem simplificada, visando dar maior ênfase ao elemento absurdo.

Com isso percebemos que no fantástico o mundo real é possível, mas é subvertido, arruinado pela implacável lógica do absurdo que leva o homem a um comportamento “estranho”. Aqui, a realidade se apresenta de forma grotesca e alegórica, mostrando um homem sufocado pelo seu cotidiano, por uma atmosfera pesada que aponta para o absurdo, para o ilógico. Logo, o que o fantástico faz é subverter a ordem através de um acontecimento insólito. Por isso o insólito ocorre num universo familiar, que é abalado por um acontecimento desconhecido, sobrenatural, tendo como espaço o cenário urbano moderno, a

relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades. O banal irrompe nessa atmosfera para alargar a realidade, descortinando fronteiras que são, habitualmente, desconsideradas.

A personagem permite “a identificação do destinatário real da narrativa com o que ela evoca.” (FURTADO 1980: 86). Ela demonstra uma impossibilidade de decidir sobre suas ações, que, em muitos momentos, não apresentam nenhuma explicação possível ou mesmo justificável. Isso pode gerar uma reação de incerteza, dúvida, angústia e medo e acaba por reforçar a ambiguidade, tão comum ao fantástico.

O herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reação geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um joguete do desconhecido, avassado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer. (FURTADO, 1980: 86-7)

Em relação a esse ponto é importante destacar que na narrativa fantástica importa muito mais a ação, o que ocorre, do que a quem ocorre. As personagens servem exclusivamente à ação para reforçá-la, por isso elas só se configuram como um elemento importante à narrativa fantástica uma vez que sirvam de meio para comunicar a ambiguidade ao leitor, do contrário, sua importância é diminuída ou nula. Dessa forma, elas servem para reforçar o elemento sobrenatural dentro da normalidade da narrativa, podendo ser utilizadas para expressar a reação possível causada pelo efeito fantástico. Nesses casos, a utilização do diálogo também propiciará maior “credibilidade” ao evento sobrenatural, sugerindo ao leitor a possibilidade de entendimento desse evento.

De acordo com Furtado, “a personagem não pode deixar de ter um estatuto subalterno perante a manifestação meta-empírica, elemento prioritário nos textos do gênero, cuja evidenciação, afinal, também lhe cumpre promover.” (FURTADO, 1980: 87). Isso explica o fato de em muitas histórias fantásticas a personagem aparecer estereotipada, muitas vezes decorrente da insuficiência de elementos qualificativos.

Em outros casos temos a utilização do argumento de autoridade que acaba conduzindo o leitor a uma interpretação. A utilização inteligente da personagem poderá conduzir o leitor à perplexidade, que gera a ambiguidade.

As personagens são muitas vezes os elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade e, sobretudo, a suscitar uma leitura que a reflita, particularmente pela forma como reagem perante tudo o que a ação lhes destina e pelo esquema de relações [...] em que são integradas. (FURTADO: 1980: 38)

Para Furtado, sempre temos a atuação de uma personagem negativa, o Monstro, e de uma personagem positiva, a Vítima.

O protagonista pode revestir a forma de Monstro, a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação de fenomenologia meta-empírica. Por outro lado, pode ser o homem normal transformado em objeto e, sobretudo, em Vítima dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar, geralmente avassalado pela possessão através de mera imprudência ou de excessiva curiosidade e avidez intelectual. (FURTADO, 1980: 88)

Complementando essa discussão temos o narrador que, de acordo com Todorov, é normalmente autodiegético – trata-se da narrativa em que o narrador relata as suas próprias experiências como personagem central da história, aquele que se questiona sobre os eventos que presencia. Nele, ainda que haja tentativas de explicações racionais, elas não dão conta do mistério, permanecendo a dúvida.

O questionamento ocorre dentro da própria narrativa que busca dar explicações para o inverossímil. Contudo, na maioria das vezes, a própria narrativa oferece a quebra da verossimilhança com um elemento fantástico que lhe é mais forte. (RODRIGUES, 1988, 11)

O fenômeno do hibridismo, em que autor e narrador são personagens e narram suas histórias, é também uma tendência da literatura contemporânea. Na escrita autobiográfica e no blog temos o relato de experiências, de dados vivenciados por esse *eu* narrador, um *eu* autodiegético, que narra sua própria história. Conforme dissemos, no fantástico contemporâneo temos a mesma questão, pois em muitos textos temos o narrador como personagem. Assim, temos a presença do sujeito contemporâneo da enunciação literária.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível estabelecermos um elo entre a escrita em primeira pessoa e a literatura fantástica, pois o uso da primeira pessoa, na literatura contemporânea, coloca em foco a discussão do próprio sujeito. Leonor Arfuch, em *El espacio biográfico* (2002), fala de uma proliferação do discurso em primeira pessoa. A mesma “constelação autobiográfica” a que Klinger (2007) se refere.

A “constelação autobiográfica” está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe. (KLINGER, 2007: 113)

Uma das possibilidades de aproximação entre o fantástico contemporâneo e a escrita em primeira pessoa é a questão da individualidade. A escrita em primeira pessoa, na atualidade, sobretudo na autobiografia e no blog, representam o individualismo e colocam em questão o sujeito. Da mesma forma no fantástico contemporâneo, para Sartre, é colocada em foco a questão do homem e representa uma reação à grande desilusão advinda do pós-guerra, um retorno ao indivíduo.

Os gêneros clássicos em primeira pessoa são as cartas, os diários, as autobiografias, as memórias, os romances autobiográficos, os autorretratos - esses gêneros contribuíram para construção da noção de sujeito moderno. Já a escrita blogueira se insere na dinâmica do sujeito contemporâneo, que vem se definindo em outros termos, o de um discurso “forjado”, em que há a mistura de realidade e ficção - autoficção. Na autobiografia, a escrita destina-se a um leitor, além de ser um gênero que permite ao escritor um tempo maior de reflexão sobre os fatos, o que acaba por gerar uma menor fragmentação. Aqui a continuidade é construída. Para Lejeune, em *Le Pacte autobiographique* (1975), a homonímia da identidade autor, narrador e personagem define não só a autobiografia mas todos os demais gêneros de escrita íntima, como os diários.

Em relação a essa questão da fragmentação na escrita contemporânea, essa é outra tendência muito presente na literatura atual, a maior fragmentação do sujeito. Essa é uma característica presente tanto na autobiografia e no blog quanto na literatura fantástica contemporânea, pois, em ambos, temos a presença de um *eu*, de uma identidade fragmentada, bem como a presença do cotidiano, de algo comum. O blog e a autobiografia, contudo, buscam a semelhança e a literatura fantástica pretender subverter esse real através da repetição de algo comum, de um fato corriqueiro, que se transforma em fantástico através da subversão dessa realidade. Aqui, o cotidiano perde a significação em função da repetitividade das ações das personagens.

Temos ainda a questão de que os textos autobiográficos e os blogs, em certo sentido, têm como principal objetivo aproximar o leitor, criar nele uma espécie de reconhecimento dele mesmo nesses tipos de texto. O fantástico contemporâneo, ao contrário, quer causar no leitor um estranhamento, mas também tem como objetivo aproximá-lo do texto. São estratégias distintas que buscam o mesmo fim. Em ambos, contudo, o leitor não irá submeter os textos e ações à categoria de verdadeiro ou falso.

Temos ainda a questão da tendência contemporânea à inconclusão, ao não fechamento, presente tanto na autobiografia e no blog quanto na literatura fantástica. Trata-se do processo de desconstituição do objeto bem discutido. Dessa forma, a obra literária está dissolvida no

conjunto do discurso, por isso a tendência atual dos livros, e da literatura em geral, ao não fechamento, à inconclusão. Essa é uma tendência muito forte, também, na literatura fantástica contemporânea, o eterno retorno empreendido pelos personagens, que nunca têm um desfecho em sua história. São textos que remetem ao infinito e à circularidade.

Em relação ao tipo de narrativa escolhida para análise, o conto, isso se explica por se tratar de um modelo particular de narrativa curta, além de, assim como o fantástico, apresentar problemas de indefinição genérica, em função de sua origem e matriz oral e da tipologia, pois desde sempre existiu uma confusão genérica em relação ao conceito de conto. Segundo Julio Casares, com base em estudo de Julio Cortázar, existem três definições possíveis para a palavra conto: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las.

Uma das discussões no que se refere ao conto é sua origem e sua tradição oral. O conto surgiu do hábito de se ouvir e contar histórias, que tem sua origem nos primórdios da humanidade. Segundo Nadia Gotlib, o conto faz parte da evolução de se contar histórias. Em relação à tradição oral de se contar histórias, Walter Benjamin (1987) faz uma comparação entre a forma romance e o conto, para distinguir a tradição oral da escrita...

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (...) Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento, essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca. O romance de formação, por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. (BENJAMIN, 1987: 201-2)

Segundo Poe, em sua teoria do conto, há uma relação entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa. Assim como Benjamin, Poe faz uma distinção entre o conto e o romance, segundo ele, o conto difere do romance, pois este...

“como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade”. Não é o que acontece na leitura do conto: “no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. (POE *Apud* GOTLIB, 1991)

Ainda sobre essa questão, temos a citação de Bosi.

Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático.

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (BOSI, 1997: 7)

Entre as características do conto, podemos destacar a economia dos meios narrativos, que consiste em, com o mínimo de meios, conseguir o máximo de efeitos. À sua aparente simplicidade, por se tratar de uma narrativa curta, contrapõe-se a sua variabilidade/diversidade, pois abarca diversas tipologias como o conto tradicional e o conto moderno, o conto fantástico e maravilhoso, o conto regional, o conto estranho, o conto filosófico, entre outros.

Assim, por ser uma narrativa curta, o conto torna-se a forma de texto mais adequada ao fantástico, uma vez que a economia de meios permite que os eventos sobrenaturais possam permanecer do início ao fim, sem oscilação ou mesmo perda do efeito fantástico. Dessa forma, para obter um melhor aproveitamento, tudo o que não tiver relação com o efeito, visando à conquista do leitor, deve ser suprimido.

Tal resulta também da economia de espaço textual verificável na maioria das obras do gênero, já que o conto é a forma mais frequentemente assumida por elas. Como é natural, essa circunstância impede a atribuição de retratos físicos, psíquicos ou sociais mais elaborados à personagem. Contudo, mesmo em romances ou contos extensos a sua caracterização é diminuta, bidimensional... (FURTADO, 1980: 87)

A origem do conto fantástico data dos séculos XVII e XIX, e tinha como temas a relação entre o mundo que habitamos e conhecemos e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós. Dessa forma, as coisas comuns e habituais serviam de pano de fundo para as coisas extraordinárias e sobrenaturais, oscilando entre os níveis de realidades inconciliáveis. Sobre essa questão da realidade dentro do fantástico, Ítalo Calvino diz que o

tema utilizado pelo conto fantástico nos anos oitocentos seria a realidade daquilo que se vê, tendo como essência o “elemento espetaculoso”. Já segundo Castro (1965), a literatura fantástica teria uma função semelhante a uma “válvula de escape”, seria uma forma que o autor encontra para libertar seus medos e angústias de forma não convencional.

Para alguns estudiosos o fantástico residiria na ausência de explicações racionais para os eventos insólitos. Dessa forma, o cerne da discussão/definição sobre o fantástico reside na impossibilidade de se ter respostas possíveis para a ocorrência de eventos sobrenaturais.

Outro problema apresentado pela narrativa fantástica é a questão da verossimilhança. Na definição de Barine (*Poètes et nèvroses*), a realidade “poderia bem não ser senão uma aparência”. Ele se refere, assim, à existência de um mundo das essências (ideias) e, por outro lado, de um mundo das aparências. Assim, a narrativa fantástica se distancia do real e constitui uma realidade paralela. Para Castro, crítico português que também estudou o fantástico:

A verossimilhança do fantástico consiste em levar o leitor a tomar como possíveis de experimentar empiricamente fatos que o não são, fatos irreais portanto. O verossímil fantástico instaura uma verdade irreal. Ora uma verdade irreal é uma falsidade, que só é verdadeira em função da literalidade do discurso fantástico. (CASTRO, 1965: XXII)

A verossimilhança seria garantida por uma descrição do tipo realista, por uma acumulação de referências objetivas a fatos, pessoas, datas, fontes de informação e por uma técnica de escrita imprecisa que introduz e propicia o clima de transgressão do real.

O problema da verossimilhança – a narrativa fantástica se distancia do real e constitui uma verdade paralela á que consideramos habitualmente como normal. Quais os meios literários para se conseguir esse efeito de anormalidade ou de realidade paralela? (CASTRO, 1965: XIII)

A verossimilhança é assegurada por meios textuais: descrição do tipo realista, acumulação de referências objetivas a fatos, pessoas, datas, fontes de informação; ou é assegurada, algumas vezes, por uma técnica de escrita imprecisa que introduz e propicia o clima de transgressão do real. (CASTRO, 1965)

Em relação aos autores selecionados para nossa leitura, o que vemos é uma trama de situações dolorosas que conduzem ao absurdo. Ambos subvertem a realidade a partir de uma situação banal e a transformam em um acontecimento absurdo. Os elementos dos contos – cenas, personagens, objetos –, são naturais. Estamos, pois, diante de um espaço conhecido,

com personagens vivendo uma situação banal e que raramente se questionam sobre os eventos insólitos, que aparecem naturalizados dentro da narrativa, e sobre sua existência real. Aqui, o fantástico naturalizado acaba por produzir na personagem a aceitação dos eventos sobrenaturais, mesmo não havendo uma explicação possível para eles. Por isso, o texto fica isento de uma explicação interna, pois existe uma verossimilhança dentro da própria narrativa.

Por isso nos perguntamos: medo, terror, asco, nojo, que tipo de sensações podem ser despertados nas personagens pelos eventos sobrenaturais presentes na literatura fantástica?

3. DA ANÁLISE DOS CONTOS

Nesse terceiro e último capítulo analisaremos contos de três autores selecionados, Amílcar Bettega Barbosa, Jorge Luis Borges e Murilo Rubião. Nas narrativas de ambos observaremos que as personagens raramente se questionam sobre os eventos insólitos e sobre sua existência real. Lembramos que esse é um traço marcante na literatura fantástica contemporânea. Nesses textos o fantástico naturalizado acaba por produzir no leitor a aceitação dos eventos sobrenaturais, mesmo não havendo uma explicação possível para eles. Por isso, o texto fica isento de uma explicação interna, já que existe uma verossimilhança dentro da própria narrativa.

O que percebemos são personagens que demonstram uma impossibilidade de decidir sobre suas ações, que, em muitos momentos, não apresentam nenhuma explicação possível ou mesmo justificável. Essa atitude reforça a ambiguidade, tão comum ao fantástico.

Em relação ao insólito, em Murilo Rubião, Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, faz menção ao termo e ao conceito para tentar dar conta da narrativa rubiana no universo do Fantástico.

Em primeiro lugar, somente podemos chegar a definir aquilo que é fantástico na medida em que conhecemos a norma extratextual definida pela tradição cultural. Tudo aquilo que transgride suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico. Definem-se assim três categorias:

- a) o sólito, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma (...);
- b) o insólito, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o “estranho”;
- c) o sobrenatural propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o “fantástico” e o “maravilhoso”. (SCHWARTZ, 1981: 54)

O último item dá conta do conceito de sobrenatural, muito presente nas definições sobre o próprio gênero fantástico. Esses itens se referem não somente a escrita de Murilo Rubião, mas de todos os demais autores selecionados.

Outra característica também muito forte nesses autores é a questão temporal, que reforça o insólito. Em seus contos não percebemos a presença de marcas temporais que indiquem em que momento se passa a narrativa, o que fica evidente na quebra da sequência lógica, em que ora a narrativa se dá com começo, meio e fim, ora ela subverte essa ordem. Temos, ainda, a presença forte da oposição e da contradição, que afirma e desafirma o tempo todo, o que torna a narrativa um espelho da transgressão e dá destaque também ao insólito.

Os contos aqui analisados comprovam a aproximação dos escritores. Mais que isso, representam a ligação entre autores fantásticos de diferentes épocas, pois temos neles o mesmo que, segundo Sartre, existe em Kafka “buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improfícuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam a nada.” (SARTRE, 2005: 136).

3.1. Do eterno retorno

De acordo com Albert Camus, em seu livro *O Mito de Sisifo*, faz parte da natureza humana não terminar nada, deixar tudo inacabado. Indo de encontro a essa questão, é interessante observar que Todorov alertava quanto à necessidade de se tomar cuidado com o sentido alegórico do texto fantástico, condenando a interpretação alegórica ou poética do texto fantástico, pois isso afastaria o texto do fantástico. Segundo ele, a alegoria aponta para fora do texto, a metáfora também, por isso, a escolha por eles impede a circularidade, a ideia de eterno retorno.

Para discutir esse aspecto selecionamos os contos “O Convidado”, de Murilo Rubião, e “O Rosto”, de Amílcar Bettega Barbosa. Neles é possível percebermos a presença muito forte de traços marcantes do fantástico nos eventos insólitos que povoam a narrativa.

Em relação ao primeiro conto, “O Convidado”, damos destaque, inicialmente, para a epígrafe do conto. “Vê pois que passam os meus breves anos, e eu caminho por uma vereda, pela qual não voltarei.” (Jô, XVI, 23: 211). Essa ideia indica a própria advertência e profecia do conto. Nela, observamos a ideia de recomeço e de infinito tão presente em Murilo Rubião.

Nesse conto, temos a personagem José Alferes, que é envolvido por toda uma atmosfera de obscuridade ao longo do conto. Sem nenhuma explicação, ele recebe um convite misterioso, sem remetente e sem maiores informações, convidando-o a participar de uma não menos misteriosa festa. Festa essa que ninguém sabe informar ao certo o que seria, ou fingem não saber.

O convite que acabara de receber muito contrariava o seu gosto pelos detalhes. Além de não mencionar a data e o local da festa, omitia o nome das pessoas que a promoviam. Silenciava quanto ao traje das senhoras, apesar de exigir para os cavalheiros fardão e bicorne ou casaca irlandesa sem condecorações. À falta de outros esclarecimentos, julgou tratar-se de alguma festividade religiosa ou de insípida comemoração acadêmica.

José alferes tornou a examinar o envelope, preocupado com a possibilidade de um equívoco ou de simples brincadeira de desocupados. – Mas a quem interessaria divertir-se à custa de um estranho em uma metrópole de cinco milhões de habitantes? – A idéia era evidentemente absurda, tendo-se em conta que o círculo de relações não excedia o corpo de funcionários do hotel, onde se encontrava hospedado havia quatro meses. (RUBIÃO, 1999: 211)

Toda a circunstância que envolve o convite, o aluguel da roupa e sua ida, deveria ser colocada sob a suspeita da própria personagem. Contudo, ele entende como absolutamente aceitável tal acontecimento. Isso vai de encontro ao que expusemos anteriormente, em relação à naturalização de eventos e situações, aparentemente incomuns, e que deveriam ser colocados sob suspeita.

Em relação à personagem, ela prefere desafiar a própria sorte e as indicações de que havia algo inexplicável naquele convite. Como forma de justificar sua necessidade de ir ao evento, passa a acreditar que o convite se deva a sua vizinha Débora, a estenografa que residia em um dos apartamentos. Dessa forma, seu instinto de superioridade, sua convicta certeza do interesse de Débora o fazem acreditar, cegamente, na certeza de que o convite havia sido enviado por ela, mesmo que não houvesse muita lógica para isso. “**Despreocupou-se** das omissões do convite – coisa de mulher – para concentrar-se apenas nas formas sensuais da sua vizinha: ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas.” (RUBIÃO, 1999: 212).

Uma atmosfera de mistério envolvia a festa. Ninguém sabia dizer nada sobre o evento, mas todos aparentavam saber de sua realização.

Ao entrar na loja, encontrou-a vazia. O único empregado da firma, um senhor idoso, atendeu-o... Perguntou ao velho se tinha notícia de recepção ou algo parecido para aquela noite.

A resposta pouco o esclareceu: acreditava que sim, porém nada de positivo soubera pela boca dos fregueses atendidos na parte da manhã...

José Alferes percebeu que seu interlocutor ocultava alguma coisa. Contudo preferiu não insistir. Tirou do bolso o convite e indagou se poderia conseguir um dos trajes nele sugerido. O homem relanceou os olhos pelos armários, reexaminou o papel, enrolou-o entre os dedos, limpou os óculos e, sem pressa, dirigiu-se aos fundos da loja, para reaparecer sobraçando umas vestes negras e um chapéu de plumas. (RUBIÃO, 1999: 213)

José Alferes demonstrava um excesso de confiança em que a carta tivesse sido enviada por Débora. A certeza era tamanha que ficou cego para qualquer outra possibilidade, até mesmo a ideia de uma brincadeira de alguém se dissipou. Aqui, existe a demonstração precisa de excesso de convicção e de um mínimo de desconfiança que deveriam deixar seu sexto sentido aguçado. Isso se comprova no trecho abaixo:

Se a carta não vinha assinada – raciocinava – é que era desejo dela permanecer incógnita. Dada a natureza vacilante de Débora, um gesto precipitado seu poderia leva-la a negar qualquer participação na remessa do convite. (RUBIÃO, 1999: 214)

Mesmo ante a possibilidade do convite não ter partido dela, ele prosseguiu, por orgulho, em seu objetivo de ir ao baile:

Pairava no elevador um perfume vagamente familiar. Gostaria que pertencesse à sua vizinha e perguntou ao cabineiro se ela acabara de descer.
 - A senhorita Débora viajou de férias ontem à tarde.
 - Viajou? – A surpresa quase o desmontou da naturalidade que imprimira à pergunta... O primeiro impulso foi de retornar ao apartamento e livrar-se daquele traje incômodo. (RUBIÃO, 1999: 214)

O que percebemos é que em momento algum José Alferes se questiona sobre o motivo de ir a tal festa. Além disso, todas as circunstâncias parecem contribuir para sua ida. O aluguel do traje na loja e, por último, a inexplicável coincidência de o taxista saber o exato local do evento.

Não saberia explicar por que entre vários táxis no estacionamento escolhera exatamente o de Faetonte... Isso pouco importava. Já se acomodara no banco traseiro do carro.
 - Calculo que o nosso destino é o bairro de Stericon, na parte nobre da cidade.
 - Não estou certo – respondeu Alferes -, apenas sei que devo ir a uma recepção, para a qual exigem uma roupa igual a esta.
 - Então é lá mesmo – retrucou o chofer, pondo o veículo em movimento. (RUBIÃO, 1999: 215)

Lá, todos aguardavam ansiosamente o convidado especial, confundido com José Alferes, que todos julgavam ser a pessoa esperada por todos. Nesse momento é totalmente evidente o pensamento de superioridade que passou a tomar conta dele.

- Ótimo, assim as coisas tornam-se mais simples. Sou a pessoa que o senhor aguarda. – E mostrou-lhe o convite.
 ...
 - Concordamos que o seu traje obedece às normas preestabelecidas e a autenticidade do convite é incontestável. Aliás, foi o único expedido através dos correios. Os demais convivas foram avisados pelo telefone. Apesar da evidência, o instinto nos diz que o nosso homenageado ainda está por chegar. Não podemos, todavia, impedir a entrada do senhor, mesmo sabendo de antemão os transtornos que a sua presença acarretará, pois muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isto aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco. (RUBIÃO, 1999: 216)

Contudo, uma mudança na sorte da personagem se dá durante a festa. Toda a empolgação anterior de José Alferes passara e ele já não tinha o mesmo ânimo e a mesma convicção anterior. Seu julgamento equivocado sobre o convite e a tal festa acabou por levá-lo a uma situação inesperada e injustificável.

Acabara de repelir a investida de uns poucos inconformados com o seu isolamento, quando viu caminhar na sua direção uma bela mulher. Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e castanho, parecia nascer da noite. Vinha sorrindo, o copo de uísque na mão. Os seus olhos brilhavam como se umedecidos pela neblina que começava a cair. (RUBIÃO, 1999: 218)

A chegada de Astéroe aparentemente diminui sua angústia, mas, no final, demonstra não ter adiantado, pois ela demonstrou ser, apenas, mais uma peça no jogo que ele não conseguia entender.

O terreno era perigoso. Mudou rápido o curso da conversa:
 - Você conhece o convidado?
 Astéroe olhou-o fixamente, como se pretendesse descobrir nele algo que ainda não decifrara:
 - Vagamente, de referências. Vou conhecê-lo melhor hoje, na cama, pois dormiremos juntos.
 - Um absurdo, você nem sabe quem é ele!
 - Fui escolhida pela Comissão.

 Além do desagrado de saber que mais tarde ela estaria deitada com outro, algo de inquietante emanava de Astéroe. Da excessiva beleza ou do brilho dos olhos? (RUBIÃO, 1999: 219)

Afinal, qual era o objetivo de se esperar um convidado que não chegava e que ninguém conhecia. Haveria, de fato, tal convidado? José Alferes entendeu, um pouco tarde, que fora enredado em sua própria armadilha e a tentativa de fuga demonstrou ser inútil:

... Cauteloso no pisar, dirigiu-se a um automóvel estacionado nas imediações, por sorte o de Faetonte.
 Entrou rápido nele:
 - Depressa, ao hotel.
 - Lamento, pediram-me que aguardasse o convidado. Depois dele levarei os membros da Comissão, cabendo ao senhor a última viagem, entendido?
 - Seu hipócrita! Você e essa corja de simuladores sabem que o convidado não virá nunca!
 O chofer ignorou o desabafo do passageiro, retrucando delicadamente:
 - Tenha paciência, estamos próximos ao acontecimento. (RUBIÃO, 1999: 220-1)

Mais uma vez José Alferes se vê preso, rodando em círculos e impossibilitado de fugir ao seu próprio destino.

Tentou escapar a qualquer custo, mas rodou em círculos.
 Os pés sangravam. Aflito, buscando na escuridão luz de casa ou de rua que o orientasse, desequilibrou-se e rolou por um declive. Ao levantar-se, avistou bem próximo, frouxamente iluminado, o edifício que há pouco deixara.
 ...
 O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo desprovido de sentido. Alheio aos cumprimentos e mesuras, encaminhou-se direto a Faetonte, a quem procurou comover, mostrando-lhe o estado da roupa, o sangue coagulado nas feridas. Lacrimoso e subserviente, adulava o motorista, a ressaltar nele qualidades, virtudes inexistentes.
 - sei de sua bondade e o favor é pequeno, basta deixar-me no ponto do ônibus. Você volta rápido, a tempo de atender a seus compromissos.

Vendo que suas palavras não alcançavam o objetivo, partiu para o suborno. (RUBIÃO, 1999: 221-2)

Ele não vê mais esperanças e até a que lhe surge se mostra não muito confiável.

Curvado, no seu desconsole, já aceitava a idéia de retornar ao parque, quando lhe tocaram no braço. Assustou-se: era Astéropé. Ela fingiu não perceber o temor estampado no rosto dele e arrastou-o consigo:

- Sei o caminho.

Saberia? – Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar. (RUBIÃO, 1999: 222)

No conto “O rosto”, de Amilcar, temos a ocorrência de uma situação por demais insólita. Trata-se de um rosto que tem vida sem um corpo e que vive a assombrar a personagem. Em relação ao fato, ao invés de se espantar e de se questionar se não estaria louco, ele passa a aceitar aquela situação como possível e a conviver com o rosto, como parte de sua realidade.

Sempre morei na casa, mas só há pouco dei para vê-lo por aí, esquivando-se num vão de porta ou escapando por algum corredor. Não sei por quanto tempo ele esteve me observando ou mesmo me perseguindo pela casa. No fundo ele se aproveitou da minha ingenuidade, dessa maneira um pouco irresponsável de pensar que dentro da casa eu estaria livre de qualquer ameaça. Só que agora inverti o jogo. Sou eu quem o persegue, e não estou para brincadeiras. Ele deve ter percebido, tenho certeza de que esta com medo.” (BARBOSA, 2002:71)

No trecho acima temos, ainda, a humanização, por parte da personagem, que passa a atribuir ao rosto características comuns ao homem, como o medo. Em relação a isso, a personagem não reage, passando a ter sua vida vivida em função do aparecimento do rosto: “Um rosto pode se esconder muito facilmente. Fico imaginando o quanto ele deve ter vivido, por exemplo, em algum dos quadros da sala principal, com uma visão muito privilegiada de tudo.” (BARBOSA, 2002: 71)

Outro evento insólito, que deveria surpreender a personagem é o fato de a casa parecer ter vida própria, pois a todo o momento ela cria e faz sumir cômodos da casa.

Fui aprendendo aos poucos que a casa gosta de brincar com as coisas que são e que não são. Ela inventa cômodos, por exemplo, que às vezes logo desaparecem, mas que outras vezes se fixam duramente à sua estrutura, como uma peça capital, algo sem o que a casa não existiria. É impossível dar conta de todos os aposentos que surgem nos mais variados pontos da casa, mas procuro estar sempre atualizado a respeito dos movimentos em sua planta. (BARBOSA, 2002: 72)

Dessa forma, assim como a personagem passa a viver em função do rosto, também passa a ter a ordem da casa ditada pela própria casa.

Há dias descobri uma pequena sala que não existia até pouco tempo atrás. É um recanto bastante aprazível. Meio escuro, apesar da janela que dá para a rua, mas com alguma coisa de aconchegante. É raro surgir uma peã no perímetro da casa, geralmente as movimentações se dão no centro do seu corpo – deve ser mais fácil para a casa fazer com que os aposentos nasçam mais próximos às suas entranhas. (BARBOSA, 2002: 72)

No trecho citado, não se percebe, em momento algum, o questionamento sobre a probabilidade e possibilidade de que tal coisa fosse possível. Ao contrário, o que temos é uma aceitação passiva sobre ambos os acontecimentos, conforme a citação seguinte.

Não sei quanto tempo disporei dessa sala. Assim como alguns cômodos brotam da noite para o dia, outros desaparecem sem explicação nenhuma, numa espécie de balanceamento que a casa faz, como que possuída por um rigor matemático. Já pensei em encarcerar o rosto em uma das peças condenadas ao desaparecimento. Mas como descobrir quais são essas peças? Tenho induções, mas não basta. O fato é: a casa jamais se entrega totalmente. Mesmo quando eu estiver livre do rosto, terei de aceitar os segredos dela como algo necessário à nossa convivência. É uma coisa que ainda não assimilei por completo, mas preciso começar a pensar nisso. (BARBOSA, 2002: 73)

Em uma das partes do conto, a descrição feita por ele, em relação ao surgimento do rosto, seria, em qualquer outra circunstância, fantasmagórica, inaceitável.

De repente, lá estava ele à minha frente: aquele ponto negro no ar, seus cabelos voando, indo de uma parede à outra do corredor à procura de uma porta aberta por onde escapar. A intervalos ele olhava para trás, girando a cabeça como se tivesse um pescoço que a sustentasse e um ombro sobre o qual girar. Pude ver o terror nos seus olhos, a boca entreaberta pelo esforço e pelo medo. (BARBOSA, 2002: 73-4)

Temos, mais uma vez, a humanização do rosto, com a identificação de sentimentos de terror e medo. A partir desse encontro, a personagem se vê ainda mais envolvido com o rosto, e passa a temê-lo, restringindo-se a determinados cômodos da casa e vivendo em constante vigilância.

Sei que ele me observa durante o sono e é por isso que passei a dormir – quando isso me era rigorosamente necessário – no outro extremo da casa, longe das poltronas de couro gasto. Ali eu precisava estar muito alerta. Os aposentos desconhecidos sempre têm muito fascínio, e é evidente que esse fascínio se exerce sobre o rosto também. Mais cedo ou mais tarde ele viria. (BARBOSA, 2002: 74)

O rosto vai, ao longo da narrativa, ganhando cada vez mais vida.

Ele veio em direção à janela, cuidadoso, mas manifestadamente excitado. Flutuava quase sobre meu ombro. Eu podia perceber sua respiração acelerada, a boca aberta. (BARBOSA, 2002: 76)

Fica evidente que o principal desejo da personagem é capturá-lo e finalmente ele consegue...

O rosto caiu. Ainda tentou subir a escada, pulando os degraus desajeitadamente, mas caiu desacordado e rolou como uma bola de gude escada abaixo, até quase junto dos meus pés. Finalmente ele estava diante de mim. Me aproximei e não consegui evitar a surpresa ao vê-lo tão jovem. Era o rosto de uma criança... aquela lágrima cristalina que escorria do canto de seu olho. (BARBOSA, 2002: 77)

O rosto é preso em uma gaiola, para não fugir. Desse ponto em diante, percebemos a dependência que ele cria pelo rosto, passando a ter um carinho e cuidado para com o rosto, inclusive alimentando-o. Inicialmente, ele se privava de andar pelos diversos cômodos da casa por medo do rosto, que vivia a espreitá-lo. Contudo, após capturá-lo, ele não consegue sair de perto dele.

O fundamental é que estava livre de suas perseguições pela casa. Podia outra vez passear por todos os cômodos despreocupadamente, tinha outra vez a casa inteira à minha disposição. E foi por isso que não entendi direto aquela força que me fixava à saleta. Alguma coisa me prendia àquelas velhas poltronas, à janela, ao desgraçado daquele rosto dentro da gaiola. Eu não saía mais dali. Deixava-me ficar durante longos períodos absorto na paisagem à janela. (BARBOSA, 2002: 78)

A preocupação dele começou a ser a de que o rosto percebesse nele um carinho e preocupação que ele não queria demonstrar.

...todo ele ficava lambuzado de leite, o que reforçava ainda mais seu aspecto infantil. Era o único momento em que eu conseguia perceber alguma alegria nele. E de certa maneira aquilo também se refletia em mim. Gostava de ver o rosto deliciado de leite. Talvez ele tenha percebido. Ele pode ter percebido, vendo nisso um ponto fraco em mim. Não sei, é uma possibilidade. (BARBOSA, 2002: 78-9)

Em mais de um trecho do conto evidencia-se a humanização pela qual o rosto vai passando ao longo da narrativa.

Eu estava pousando a tigela cheia de leite dentro da gaiola quando sua voz me pegou inteiramente de surpresa. Era a primeira vez que ele falava alguma coisa e, além disso, me olhava duramente nos olhos. Era uma voz fina e meiga, mas incisiva:
- Você pode trazer uma toalha para enxugar a minha boca?
Minha mão tremeu e deixei entornar um pouco de leite no assoalho da gaiola. Olhei para ele sem saber o que dizer, e fui buscar a toalha imediatamente. (BARBOSA, 2002: 79)

Ao se deixar levar pelo rosto, ele não percebeu a armadilha dele, que se aproveita da situação para fugir. O que se vê, depois, é a total desolação da personagem.

Aquela imagem da gaiola vazia, com a portinhola escancarada, ao lado do vidro quebrado da janela e os cacos espalhados sobre a mesa, aquela imagem se grudou em minha mente como uma pele, uma membrana viscosa e quente que até hoje está em mim. De imediato, a imagem me transmitiu tristeza. A combinação dos cacos de vidro com a portinhola aberta e a gaiola de arame vazia, tudo me encheu de uma tristeza gorda e sincera, que me deixou estagnado.

Depois o sentimento foi se transformando em incerteza, apreensão e, finalmente, medo. (BARBOSA, 2002: 79)

O que vem logo após nos causa estranheza, mas não questionamento...

...Pensei em inspecionar lá fora, pois ele bem poderia andar alia pelo jardim. Usando o braço bom, consegui alargar o buraco do vidro e meti a cabeça através dele. Com a cabeça dentro do buraco, virei para o lado a fim de buscar uma visão melhor mas senti uma ponta do vidro rasgando meu pescoço. O filete de sangue desceu pelo pescoço até o peito. Virei para o outro lado e me feri ainda mais.

Agora sei que estou preso, que minha cabeça está presa lá fora. Cada movimento que faço complica as coisas. Mas não estou desesperado. Estou triste, cansado, mas não me sinto derrotado.

Há pouco choveu. Gosto de sentir a chuva cair mansamente sobre minha cabeça, sentir o cabelo empapando-se aos poucos, pesando nas pontas. [...] A chuva parou a algum tempo. Veio o sol e minha nuca secou. Mas as gotas, essas malditas gotas, insistem em continuar pingando sobre a poça. O que deixa o reflexo do meu rosto inteiramente difuso, difícil de enxergar. (BARBOSA, 2002: 80)

E assim, o conto termina, com a personagem, mais uma vez, entendendo a situação de estar preso na janela como natural. A passividade está presente nele desde o início até o final do conto. Além disso, temos a impressão, e até a dúvida, em relação ao fato de que o rosto pudesse ser ele mesmo. O fato é que esse conto, assim como o de Murilo Rubião, acaba, mas transmite uma ideia de infinito, como se ele fosse ficar ali, eternamente preso. Outra característica também muito forte nos dois contos selecionados é a questão atemporal, que reforça o insólito. Nesses contos, não temos a presença de marcas temporais que indiquem em que momento se passa a narrativa.

3.2. Do efeito trágico no fantástico

Em seu livro *O conto fantástico de Murilo Rubião* (1995), no capítulo “A leitura dos contos através do trágico”, Audemaro Taranto Goulart explora a leitura dos contos do autor pelo viés do trágico. É com base em seu estudo que desenvolveremos nossa abordagem dos

contos de Murilo Rubião, ou seja, pela ótica do trágico. Trabalharemos, nesta parte, com os contos “O edifício” e “Aglaiá”.

A lógica da aproximação entre o trágico e a literatura fantástica, é que “trágica é, em primeiro lugar, no uso da língua corrente, toda catástrofe que não deveria acontecer e que nos fere ou atinge pela incompreensão e absurdo do seu desfecho.” (KAYSER *Apud* GOULART, 1995). No fantástico, segundo Todorov (2004), a marca principal seria a presença da perplexidade diante de um fato inacreditável, absurdo, o que leva a hesitação entre a possibilidade de uma explicação racional e a aceitação de um evento sobrenatural.

Para Schiller, a finalidade da tragédia é suscitar o prazer da compaixão. Assim, o fim supremo da arte é o prazer, enquanto que o fim supremo da tragédia é o prazer da compaixão. No que se refere à literatura fantástica também temos que o fim supremo é o prazer, ainda que ele seja alcançado através da subversão de valores e atitudes humanas, de situações absurdas.

Chegamos, pois, a Murilo Rubião que é conhecido por ser um contista do fantástico e do absurdo. O autor tematiza a catástrofe, extraindo dela algo que transcenda o cotidiano. Por isso, é conhecido e estudado pela subversão da realidade através de uma situação cotidiana, corriqueira. Em seus contos, a lógica do absurdo leva o homem a um comportamento estranho em função de uma realidade que se apresenta de forma grotesca. Nele, o cotidiano acaba sufocando o homem, levando ao absurdo e ao ilógico. Por isso, seus contos estão repletos de uma linguagem que expõe as insatisfações humanas, assumindo um caráter revelador e crítico. O espaço é o cenário urbano moderno, que mostra a relação do homem com o caos gerado pelo progresso desumano das grandes cidades. Caos esse que nos remete à tragédia grega, em que o herói era “vítima” de sua própria sorte, de seu próprio destino, de sua *moîra*.

Em Murilo, o real está presente, mas desconhece os princípios lógicos e naturais que caracterizam o universo do racional. Logo, a realidade não é abolida por completo. Estamos diante de um espaço conhecido, com personagens vivendo em um mundo banal, situações aparentemente banais. Nesse sentido, o que o fantástico faz é subverter a ordem através de um acontecimento insólito. O mesmo choque entre forças opostas, o mítico e o racional, se configura na tragédia grega. O ponto central do universo trágico pode ser concebido pela ambiguidade entre forças antagônicas. Aí se encontra o ponto de intersecção entre o trágico dos gregos e o fantástico contemporâneo, que pretendemos demonstrar.

Passaremos a listar, a partir daqui, os elementos que compõem o trágico e como eles se apresentam no fantástico contemporâneo.

O conto “O Edifício”, de Murilo Rubião, narra-nos a construção do maior arranha-céu de que a humanidade já teve notícia. O engenheiro João Gaspar fora convidado pelos Conselheiros para assumir o desafio de continuar a construção do edifício. Segundo esses, havia uma ”profecia” de que sobreviria uma enorme confusão entre os obreiros durante a construção do octogésimo andar do edifício. Segundo a dita “profecia”, a confusão seria tamanha que frustraria a continuidade da obra. João Gaspar, ainda assim, aceitou o desafio, ignorando a profecia e a dimensão do que se lhe apresentava. Aqui começa o percurso trágico da personagem. Afinal, construir um prédio sem fim era um desafio que ultrapassava as limitações humanas. A história lembra-nos o narrado na Bíblia Sagrada, quando da confusão das línguas em Babel.

No decorrer das minuciosas explicações dos dirigentes da Fundação, o jovem engenheiro conservou-se tranqüilo, demonstrando absoluta confiança em si, e nenhum receio quanto ao êxito das obras. Houve, todavia, uma hora em que se perturbou ligeiramente, gaguejando uma frase ambígua Já terminara a entrevista e ele recolhia os papéis espalhados pela mesa quando um dos velhos o advertiu:

- Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-lo João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último. (RUBIÃO, 1999:160)

O trecho acima nos permite fazer um retrocesso até as tragédias gregas, em que o herói se deparava com uma advertência, mas acabava por não ouvi-la ou absorvê-la. O mesmo aconteceu com João Gaspar, que ao contrário do que lhes havia advertido a Comissão, acreditou que seria capaz de terminar a construção do prédio: “De cinquenta em cinquenta andares, João Gaspar oferecia uma festa aos empregados. Fazia um discurso. Envelhecia.”. (RUBIAO, 1999:161)

Segundo Junito Brandão, em seu Dicionário Mítico-etimológico (1991), a “moira” é “a personificação do destino individual, da ‘parcela’ que toca a cada um.”¹⁰. Para os gregos, ela era o destino cego e imutável, contra o qual nem os deuses poderiam lutar. Ela impede, inclusive, os deuses de agirem por sua própria vontade, como na passagem da *Ilíada*, em que Apolo abandona Heitor, logo após o prato da balança do baluarte de Tróia se inclinar para o Hades.

¹⁰ BRANDÃO, Junito. Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega. Volume II. Editora Vozes: Petrópolis, 1991.

... Ao passarem a quarta
 vez pelas fontes, Zeus tomou da áurea balança,
 em cada prato pôs uma Quere mortífera,
 esta para o Aquileu; aquela para o doma-
 corcéis; librando-a pelo meio ela declina;
 soa, para Héctor, o dia aziago: ruma para o Hades.
 Febo o abandona...¹¹ (Canto XXII, 211-215)

Originalmente, cada ser humano tinha a sua “moira”, “sua parte, seu quinhão” de vida, de felicidade, de desventura. Logo, poderíamos dizer que ninguém pratica o mal por vontade própria, mas por ignorância das vantagens do bem e por uma força maior do que o homem, um destino do qual não se pode fugir. Assim, o homem trágico não responde por uma livre escolha, ele apenas cumpre o que lhe está determinado. Por isso, o ato do herói é quase um resultado involuntário e voluntário ao mesmo tempo.

Outro elemento da tragédia grega que identificamos nesse conto é a “hybris”, elemento que representa o excesso, a arrogância e a superioridade do herói trágico e significa tudo quanto ultrapassa a medida, o excesso, o descomedimento, a “démeseure”. Em termos religiosos a palavra representa uma violência, uma insolência e a ultrapassagem do “métron”, da medida de cada um – simboliza a competição humana com o divino. Assim, ela funciona como um contrário da moderação e da prudência. No caso de Murilo Rubião, podemos interpretá-la como a presunção das personagens ou a vaidade espiritual, aquela que faz o herói esquecer a sua impotência, considerando-se superior. Assim, ela é, também, o descomedimento, os sentimentos prepotentes que impedem o indivíduo de reconhecer-se como alguém limitado e incapaz de fazer algo contra os desígnios do destino ou mesmo dos deuses. Esse sentimento de descomedimento é o que conduz o herói à “nêmesis”, ao ciúme divino, à indignação dos deuses, que resulta na morte ou na desgraça do ser humano.

É essa desmedida do desafio a certas realidades que faz surgir o herói trágico, pois quando não aceita a submissão, luta desesperadamente para ver seus desejos satisfeitos. É nesse momento que ele ultrapassa sua medida, seu “métron”, fazendo cumprir com isso, também sua “moira”.

No conto em questão, João Gaspar demonstra, ao longo de toda a narrativa, uma atitude de superioridade que sempre leva o herói trágico a queda: “E vendo que suas palavras tinham impressionado bem mais a seus ouvintes do que a ele as do ancião, sentiu-se plenamente satisfeito.” (RUBIAO, 1999: 161).

Chegava o momento tão esperado, a construção do octogentésimo andar e com ele a ameaça do cumprimento de uma das profecias. Contudo, João Gaspar e os demais,

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. Editora ARX. São Paulo, 2002

subestimaram o que havia sido previsto e incorreram em “até”, na cegueira da razão. Esse elemento representa o castigo dado pelos deuses para aqueles que ousaram ultrapassar seu “metrón” e que recebem como castigo a cegueira da razão e a loucura. Ela significa, também, o flagelo enviado pelos deuses como castigo de uma falta grave.

Nesse momento, vem sobre o herói a “hamartía”, também conhecida como imperfeição trágica e que representa um erro, uma falta, a cegueira intelectual e a fraqueza humana. Ela está ligada ao sistema religioso, legal e político e tem como finalidade reconciliar-nos com a queda do herói, pois a imperfeição é o que leva o herói a queda, já que ele ousou desafiar seu destino. A ideia de desolação também está ligada ao conceito de “hamartía”. Ela põe em experimentação as consequências funestas, advindas da falha ou da ignorância, caracterizando, assim, o erro trágico.

Afinal, dissiparam-se as preocupações. Haviam chegado ao octingentésimo andar. O acontecimento foi comemorado com uma festa maior que as precedentes. Pela madrugada, porém, o álcool ingerido em demasia e um incidente de pequena importância provocaram um conflito de incrível violência. Homens e mulheres, indiscriminadamente, se atracaram com ferocidade, transformando o salão num amontoado de destroços. Enquanto cadeiras e garrafas cortavam o ar, o engenheiro, aflito, lutava para acalmar os ânimos. Não conseguiu. Um objeto pesado atingiu-o na cabeça, pondo fim a seus esforços conciliatórios. Quando voltou a si, o corpo ensanguentado e dolorido pelas pancadas e pontapés que recebera após a queda, sentiu-se vítima de terrível cilada. De modo inesperado, cumprira-se a antiga predição. (RUBIÃO, 1999: 162)

Aqui, constata-se o cumprimento da profecia, que é mais do que isso. É a “moira”, o destino certo contra o qual não se pode lutar e que não se pode mudar. Assim, por mais confiante que João Gaspar estivesse, e por mais que tudo parecesse estar correndo tranquilamente, foi inevitável evitar a confusão predita. Dessa forma, o engenheiro diante da confusão e sem entender o motivo, precisa buscar respostas:

Já que se fazia impossível continuar as obras, desejava, ao menos, descobrir o erro em que incorrera. Acreditava ter obedecido fielmente às instruções do Conselho. Se fracassara, a culpa deveria ser atribuída à omissão de algum detalhe desconhecido da profecia. (RUBIÃO, 1999: 162)

Para João Gaspar, inicialmente, a confusão significou a perda do estímulo. Contudo, a arrogância inicial do engenheiro não desaparecera com o incidente, uma vez que os envolvidos na confusão continuavam seu trabalho como se nada tivesse acontecido. Observamos, nesse momento, que João Gaspar teve renovado o ânimo e as forças:

- E ninguém abandonou o trabalho?
Ante a resposta negativa, ele se abraçou aos companheiros:

- Daqui para frente nenhum obstáculo interromperá nossos planos! (Os olhos permaneciam umedecidos, mas os lábios ostentavam um sorriso de altivez.) (RUBIÃO, 1999: 163)

A construção do prédio continuou seu ritmo e a construção de mais noventa e seis andares levou o engenheiro a visitar, novamente, os Conselheiros. Contudo, descobre que todos eles haviam morrido. A inexistência de pessoas a quem se reportar levou João Gaspar a uma arrogância ainda maior. Essa foi sua “hamartía”, seu erro.

...Da última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um momento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés. Quem mais poderia ser, desde que o Conselho se entinguirá?!

Fugaz foi o seu desmedido orgulho. Ao regressar a casa, onde sempre faltara a diligência de uns dedos femininos, as dúvidas o perseguiram. Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-céu? (RUBIÃO, 1999: 164-5)

No entanto, esse pensamento de superioridade durou pouco. O engenheiro acabou por cair no desânimo e no descrédito em si mesmo. Afinal, para quem e porque construir um prédio sem fim? Sua tentativa de demover os operários daquele trabalho constitui-se inútil. Eles não o ouviam mais e aquilo que antes era um sonho, transformou-se em pesadelo. A construção do edifício passou a ser sua pena, sua punição. Os operários já não o ouviam e seus discursos acabaram se tornando um incentivo para os operários, ao contrário do que ele pretendia. “Apesar de ouvido sempre com atenção, não convencia a ninguém.”. (RUBIAO, 1999: 166).

Como na maioria dos contos de Murilo Rubião, não há um fechamento, mas a ideia de inconclusão, ao contrário da tragédia grega, por isso, não podemos esperar encontrar em seus contos o desfecho que culmina com a morte do herói. Assim, o conto acaba com os operários e os voluntários que apareceram em plena atividade. O “páthos” de João Gaspar caracteriza-se por sua impossibilidade de convencer os operários da inutilidade daquele edifício e de sua construção.

“Aglaiá” é um dos contos mais intrigantes de Murilo Rubião. Por esta razão, escolhemo-lo para análise. Nesse conto, como em todos os outros de Murilo Rubião, o enredo parte de um fato cotidiano, para gerar uma situação absurda. Aqui, o que deveria simbolizar a

fertilidade acaba por representar o seu contrário. Assim, o ato de dar à luz torna-se, ao contrário de uma dádiva divina, um castigo para Colebra e Aglaia.

Um dos primeiros aspectos do conto é que ele começa em forma de retrospectiva, de uma retomada da memória. Nesse sentido, ele deveria servir como uma possibilidade de reflexão da personagem sobre os erros cometidos. Contudo, não é o que acontece ao longo da narrativa:

- Sempre comemoro o dia em que minha mulher me envia a mesada.
Os dedos incertos, teve dificuldade em abrir o envelope. Ao rompe-lo, espalharam-se pelo chão fotografias de recém-nascidos. Recolheu no meio delas o cheque:
- São meus filhos. Os da última safra. – E apontava para as fotos. (RUBIAO, 1999: 187)

A paternidade acabou tornando-se um castigo e um fardo que Colebra fora obrigado a carregar, mais do que um castigo, era seu destino, sua “moira”:

Tão logo ela abandonou o aposento, os meninos começaram a entrar pela porta semicerrada. Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram a cama e foram-se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forcejava para escapar à letargia alcoólica e desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbracejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperem-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por fezes e urina, que desciam pelo seu rosto, vomitou. (RUBIAO, 1999: 188)

Para Colebra e Aglaia, o que importava era aproveitar as coisas boas do casamento, os prazeres da união conjugal. Assim, contrariando o princípio básico dessa união, recusaram-se a ter filhos, pois não desejavam os problemas e responsabilidades que vinham com isso:

Colebra concordou:
- A sua desconfiança é justa, pois sabe que, no momento, nem emprego tenho. Em contrapartida, só me casarei mediante o compromisso de não termos filhos.
A exigência era fácil de ser atendida, porque a noiva tinha idêntico pensamento. Repugnava-lhe uma prole – pequena ou numerosa. (RUBIAO, 1999: 188)
A ambos só interessava o prazer carnal.
... Aglaia, porém, tinha pressa de ir para a cama:
- Posso despir-me aqui?
Um insólito pudor instigou-o a apontar o banheiro do apartamento. Em seguida voltou atrás:
- Onde quiser...
Colebra esqueceu a momentânea reação de recato. Envolveu a jovem mulher nos braços e, ao acomodá-la no leito, Aglaia se desnudou: do busto despontaram os seios duros. Subiu as mãos pelas coxas dela e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo.
Tudo era festa e ruído da vida deles... Pela madrugada, insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiram o ritual orgíaco até a explosão final do sexo... (RUBIAO, 1999: 189)

Existe, contudo, a reviravolta no conto. Aqui, o caráter da personagem representa o agente de uma escolha através da qual ocorre essa reviravolta. Por isso, a escolha equivocada define o caráter da personagem.

De repente houve uma ruptura violenta: cessaram as regras de Aglaia. Tentaram se enganar, acreditando que a suspensão menstrual seria temporária e retornaram aos programas noturnos, interrompidos durante a semana. Para ela, entretanto, o champanha perdera o antigo sabor, a penumbra a deprimir, sua apreensão contaminava o marido. Implorantes, abatidos, procuraram o ginecologista, que procedeu ao exame da paciente e concluiu por uma possível gravidez. (RUBIAO, 1999: 189)

Aglaia e Colebra demonstram sua total cegueira (“até”) para toda e qualquer consequência advinda de sua decisão. Mesmo com a advertência do médico, demonstraram acharem-se superiores e mais fortes que o próprio destino.

- Se ocorre o pior, qual o prazo que terei para abortar?
 - Entre dois a três meses... Mas a senhora não vai cometer essa tolice. Sem contar os riscos que sua saúde correrá, está sujeita a ganhar alguns anos de prisão.
 A advertência do médico não os demoveu da intenção de impedir, de qualquer modo, o nascimento da criança. Esperaram somente a época oportuna para procurar a pessoa que se encarregaria da tarefa. (RUBIAO, 1999: 190)

Nesse momento, ultrapassam a medida que é dada a cada um e ousam ir contra o próprio desígnio divino – a “moira” -, tirando a criança que estava no ventre de Aglaia. Ousaram desafiar seu próprio destino e conseguiram, com isso, adentrar o território da “Nêmesis”, daquela que representa a justiça distributiva, aquela que pune a injustiça praticada pelo herói trágico. Ela simboliza, na tragédia, a justiça divina que se volta contra todos aqueles que teimam em ultrapassar o “métron”, com o descomedimento.

Como todo desequilíbrio põe em perigo a estabilidade do cosmos e a própria ordem do mundo, o papel da “némesis” é de restabelecer o equilíbrio, quando a justiça deixa de ser equânime, em consequência da “hýbris”, de um “excesso”, de uma “insolência” praticada.

Útero perfurado – fora o diagnóstico do médico.
 Nos três dias posteriores à hospitalização, enfraquecida pelas sucessivas hemorragias, Aglaia teve seu quadro clínico agravado por uma septicemia.
 Colebra se desesperou: tinham de salvá-la, senão ele retrocederia na escala social, os amigos desapareceriam à notícia de que voltara a ser um pobretão. (E a estúpida não usara corretamente a pílula).
 O dinheiro era sua idéia fixa... (RUBIÃO, 1999: 191)

A passagem acima confirma que, para uma falta grave, sempre há uma consequência, uma punição e que nada fica impune aos olhos divinos. Assim, mais do que a esterilidade acabam tendo como punição a fertilidade absurda. Nesse sentido, ambos são punidos com o que mais temiam, os filhos. Por mais que tentem lutar contra, o castigo divino é muito mais forte.

De nada valerem as precauções e de novo Aglaia engravidou. Indignada, saiu atrás do médico, que estranhou o fato: não compreendia, porém os tratados confirmavam a existência de percentagem pequena de falhas na utilização da pílula. Insistiu que continuasse a usa-la e mudasse a marca do anticoncepcional. Surpreendentemente ela sofreu outra gravidez. Desconcertado, o ginecologista recomendou o uso de um dispositivo intra-uterino, que também não produziu o efeito previsto. (RUBIÃO, 1999: 192)

Os filhos continuavam nascendo, por mais que tentassem, de todas as formas, evitar a gravidez. Até mesmo a ausência do contato físico, necessário para a fecundação, se mostrou inútil. O castigo por sua falta, por sua “hamartía”, se mostrou incontornável. Não havia nada que pudessem fazer para evitar que as crianças continuassem nascendo. O seu maior medo tornou-se seu pior pesadelo.

Experimentaram evitar os contatos sexuais. Nem com essa decisão Aglaia deixou de engravidar. E o marido não podia suspeitar dela porque as crianças só pareciam com ele: os mesmos cabelos louros, as sardas, os olhos esverdeados, a pele clara, enquanto a mãe era morena. Na desesperança deixaram-se esterilizar e o resultado os decepcionou. Em prazo mais curto do que o normal nasceram trigêmeos. Desencadeara-se o processo e de súbito o nascimento dos filhos não obedecia ao período convencional, a gestação encurtava-se velozmente. Nasceram com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais. (RUBIÃO, 1999: 192)

Os partos tornaram-se cada vez mais frequentes e imprevisíveis. Não havia mais o que fazer, estavam condenados a gerar vidas. Aqui, observamos outra característica muito presente em Murilo Rubião, a ideia de eterno recomeço, de infinito, de proporções sem fim, a eterna desmedida do homem.

Com o tempo tiveram de contratar uma parteira permanente e fazer acréscimos na casa, pequena para conter a família. Desde que uma das crianças nascera dentro de um táxi, evitavam sair à rua... (193) Os amigos pediam-lhes calma, os médicos insistiam que todo um processo de fecundação fora violentamente alterado e a medicina não podia explicar o inexplicável. Insensíveis aos conselhos e advertências, viam no sexo a maldição, a origem do caos. (RUBIAI, 1999: 193)

Por mais que Aglaia tentasse se mostrar forte, a dor e o medo tornaram-se inevitáveis. O “pathós” representa tudo aquilo que se sente, pois o trágico está ligado ao despertar de emoções. Não se confunde com a catarse, que é a purgação.

Quando nasceram as primeiras filhas de olhos de vidro, Colebra ficou confuso e uma dúvida, que nunca lhe ocorrera, perturbou-o, apressando sua decisão de aceitar o desquite sugerido pela esposa...
Do seu quarto ouviu gritos. Correu de volta à sala e encontrou Aglaia soluçando:
- Não me abandone, não me deixe sozinha a parir essas coisas que nem ao menos se parecem comigo! Por favor, não me abandone!

O marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira. (RUBIÃO, 1999: 194)

Nesse conto, não temos a suspensão do fato, mas a ideia de continuidade, já que o conto é narrado de trás pra frente, retomando a ideia de infinito e de eterno recomeço. Assim, não há um fim, mas a continuidade, o que é uma constante em Murilo Rubião.

O trágico representa um conflito humano, individual, subjetivo, entre o sofrimento físico e a vontade moral. Nela, o homem é um cidadão de dois mundos, o da razão (mundo suprassensível) e o da sensibilidade (mundo sensível). Assim, verificamos, nela, o conflito entre a sensibilidade e a razão, impulso e vontade, inclinação física, sensível e dever moral representação do sublime. Da mesma forma, no fantástico o homem também oscila entre dois mundos, o possível (racional) e o absurdo (irracional).

Em Schiller temos que o belo representa um sentimento de liberdade que provém da harmonia entre a razão e a sensibilidade, entre a lei da razão e os impulsos sensíveis. Os impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão. É exatamente isso que observamos nos personagens de Murilo Rubião. Eles parecem perder o domínio sobre a razão e seus atos, deixando que os atos irracionais (absurdos) prevaleçam. Essa é a lógica do absurdo em Murilo Rubião.

Dessa forma, observamos no autor, também, a presença de uma realidade que é produto do confronto entre a razão e a desrazão. Esse confronto é o que cria o universo insólito e absurdo. Por isso, o discurso fantástico caracteriza-se, principalmente, pela antinomia real e irreal. No universo fantástico um mundo real é possível, porém, ele é duramente subvertido e arruinado pela lógica do absurdo.

Na tragédia grega, há uma lógica, um elo entre todos os fatores que a possibilitam. Nesse sentido, a ação desastrosa acaba por abrir uma fissura, e essa fissura irá gerar todos os acontecimentos subsequentes, gerando o que chamamos de percurso trágico. Assim, nada pode ser atribuído à vontade, pois não existe ação que corresponda ao seu efeito. O ato é o que determina a tragédia. É o momento em que o indivíduo se desprende dele mesmo para se prender a uma ordem maior – a família, a Cidade.

O trágico e o fantástico são objetos tão perfeitos, que levam ao sublime. Para o leitor do fantástico o sublime habita na beleza de se misturar elementos reais com a irrealidade e

dele resultar a total naturalidade dos fatos e das ações dos personagens. O resultado não é a imperfeição, ao contrário, é a perfeição da união de elementos contraditórios que levam ao prazer da leitura.

3.3. Do cansaço e do sufocamento

Conforme dissemos anteriormente, o fantástico contemporâneo se apresenta em meio a um espaço conhecido, um desses espaços conhecidos, tanto em Amílcar quanto em Murilo Rubião, é o espaço da pequena cidade. Para nossa análise, selecionamos os contos “A cidade” e “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião; e “Exílio” e “O crocodilo”, de Amílcar.

No conto “O Exílio”, de Amílcar, temos uma narrativa em primeira pessoa, em que a personagem narra sua inquietação diante da impossibilidade de manter sua loja, visto que a mesma não tem fregueses. Diante da dificuldade de manter uma loja que não dá lucro, ele resolve ir embora da cidade. Nesse conto a cidade se tornou uma imposição para a personagem, que ao tentar sair dela se depara com a dificuldade de conseguir sucesso em seu objetivo. A personagem tenta atravessá-la inutilmente, pois, por mais que o trem se movimente, a cidade não acaba, apontando para o infinito. Com isso ela constata que além da cidade o que existe ainda é a cidade.

Acho que foi pensando nessas bolhas de luz estourando e se desfazendo em fagulhas que adormeci. Acordei logo em seguida, e na minha janela ainda cruzava a cidade. O trem custava a se desvencilhar daquela paisagem pálida de ruas e casas e luzes vazias. Dormi e acordei de novo, várias vezes, e o trem ainda atravessava a cidade. Só naquele momento pude perceber a extensão da cidade que eu deixava. Sempre vazia, sempre escura, com suas luzes ralas se evaporando na esteira do trem, mas sempre à minha janela. A cidade não acabava. (BARBOSA, 2002: 25)

Os contos de Amílcar apresentam, por meio do absurdo ficcional, a fatalidade da vida moderna, a angústia e a solidão. Neles, uma vez rompidos os limites do possível, estamos no terreno do fantástico. A linguagem também é utilizada para revelar uma insatisfação humana, assumindo um caráter revelador e crítico. Nesse conto, especificamente, encontramos um homem que se mostra totalmente passivo e conformado com tudo.

Nunca houve grande freqüência à loja, o que eu encaro como uma coisa normal. As pessoas podem muito bem viver a normalidade de suas vidas sem precisar vir à loja. Até é bem possível que hoje essa freqüência seja a mesma de quando a abri, e no fundo seja eu que, tentando achar desculpas para fechá-la, venha a falar dessa questão agora. (BARBOSA, 2002: 19)

Já no conto “A Cidade”, de Murilo Rubião, nos deparamos com Cariba, que viaja para uma cidade que acaba se tornando sua prisão. Temos, mais uma vez, a subversão do real por meio de um evento insólito, pois Cariba é preso pelo simples fato de ser o único na cidade que faz perguntas, mas não há provas ou depoimentos convincentes disso. A curiosidade dele é o que acaba o condenando a uma prisão injusta e sem expectativas de libertação. Nesses contos, tanto a cidade de Murilo Rubião quanto a de Amílcar representam uma prisão. No caso do conto de Amílcar, a prisão é a loja, de onde a personagem nunca sai; no caso de Murilo Rubião, é a própria prisão, instituição.

Outro aspecto é que a cidade de Murilo Rubião pode ser entendida como aquela que permanece e aprisiona enquanto a de Amílcar como aquela que não acaba (“O Exílio”).

Destinava-se a uma cidade maior, mas o trem permaneceu na antepenúltima estação. (RUBIÃO, 1999: 57).

E, na visão embaçada pela minha respiração contra o vidro, lá estava ela, lá estava a cidade ainda, as fachadas secas das casas, as luzes frias da rua, passando, passando. (BARBOSA, 2002: 25)

Temos, também, presente nos dois contos, a função contraditória do trem, que, em ambos, se configura como um veículo que não conduz a lugar algum. Em um, o trem “permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação”¹², em outro, simplesmente não conseguia sair da cidade: “O trem custava a se desvencilhar daquela paisagem pálida de ruas e casas e luzes vazias.”¹³.

Aparece, ainda, no conto de Amílcar, a sensação de sufocamento por parte da personagem.

Claro que o calor que faz nesta cidade também ajuda a aumentar a sensação de sufocamento. Deixa a gente meio atado. Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos aqui dentro. (BARBOSA, 2002: 19-20)

Em Murilo Rubião também observamos uma atmosfera de sufocamento. Contudo, o autor vai além e representa a própria prisão da personagem.

Quando ela se despede – o corpo tenso, o suor porejando na testa – Cariba sente o imenso poder daquela prisão.

¹² RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1999, p. 57.

¹³ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 25.

Caminha, dentro da noite, de um lado para outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo sua ronda noturna, a examinar se as celas estão em ordem, corre para as grades internas, impedido por uma débil esperança... (RUBIAO, 1999: 63)

Os dois contos terminam inconclusos, um remetendo à ideia de eterno retorno, de uma cidade que está no homem, mais do que o homem na própria cidade. No outro, a ideia de infinito, de uma prisão que não dá indícios de liberdade. Ao final, ambas as personagens se conformam e não questionam seus destinos.

Na segunda abordagem, temos os contos “O Crocodilo”, de Amílcar Bettega, e “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. As personagens de ambos fogem dos outros e, sobretudo, de si mesmos. Teleco utiliza para isso a metamorfose como elemento de fuga; já o crocodilo de Amílcar, o faz através de sua anulação quando se torna parte do homem. No conto “O crocodilo”, o animal começou a se acomodar de acordo com as atitudes do sujeito. Ficava ao lado dele, dava sua pata para cumprimentá-lo. Quando se deu conta, o crocodilo já estava nele.

Aqui, a personagem principal passa a se colocar sob suspeita de uma possível loucura. Temos, então, a questão da apreensão assustadora de um evento que coloca toda sua realidade psíquica em suspensão, caracterizando uma vivência de estranheza em relação ao evento insólito. Em um determinado momento, o homem se depara com um momento perturbador: o crocodilo sorriu para ele.

Olhei e lá estava ele, me olhando também, com seus olhos saltados e tristes. Ele me sorriu de novo, mas aí não respondi. Agora estou louco, pensei, não preciso mais desse crocodilo aqui, e comecei a me incomodar com a presença dele em cima do meu colchão. (BARBOSA, 2002: 52)

Em “Teleco, o coelhinho”, a personagem também tenta se adequar, se acomodar a uma realidade que não é a sua. Assim, o processo de metamorfose desencadeado no conto, além da busca de identidade, é impulsionado pelo desejo de agradar aos outros.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo

que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIAO, 1999: 144-5)

No caso do crocodilo, o mesmo acontece, pois ele também busca uma identidade e agradar ao outro, refrescar o calor sentido pela personagem.

Quando acordei, ele já estava em mim. E talvez tenha sido por isso que dormi tanto. Porque não senti calor, porque senti até certo conforto no meu sono, porque me senti bem, me senti calmo, como havia muito não me sentia. O crocodilo estava colado em mim, e a delícia e o frescor que eu experimentara vinham do contato da pele amarelo-pálido da sua barriga com as minhas costas. Havia o som da sua respiração, um ruído seco e asmático que roçava meu ouvido, mas aquilo era quase nada comparado ao prazer que me dava sua pele em contato com minhas costas. (BARBOSA, 2002: 55)

Esse calor também pode ser entendido como um sufocamento, a busca de algo – elemento presente, também, nos contos anteriores. Nesse caso, o que ele busca é refrescar-se na parede ou com o crocodilo. A questão do sufocamento também está muito presente nos contos de Murilo Rubião, pois seus personagens estão buscando, o tempo todo, fugir de algo que os sufoca.

Observamos, ainda, em “Teleco, o coelhinho”, a própria rejeição de sua realidade animalesca, pois o que ele desejava era ser homem.

- De hoje em diante serei apenas homem.
- Homem? – indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada. (RUBIAO, 1999: 147)

Aqui, temos uma característica muito forte do fantástico contemporâneo, o retorno ao humano através da humanização das personagens. É exatamente isso que acontece nos dois contos mencionados. Em “Teleco, o Coelhinho”, o tema da metamorfose remete à problemática existencial: o sentido da vida.

Em “O crocodilo”, os indícios de sensibilidade do crocodilo nos permitem perceber essa humanização. A partir da presença de um coelhinho, que busca sua humanidade, temos a subversão do real harmônico. A partir da presença de um crocodilo, e de sua ligação íntima com o homem, temos a mesma coisa – a busca e a desarmonia. Ambos subvertem a realidade a partir de uma situação banal, que conduz ao absurdo. Temos, também, em ambos, a naturalização do real, quando ocorre a inserção de um elemento fantástico em um mundo natural, que manifesta a busca por um sentimento que explique a própria existência.

Existe, ainda, uma questão bem forte em “Teleco, o coelhinho”, pois geralmente, o nascimento de uma criança significa a intensidade da vida, a promessa de um novo tempo nesse conto, contudo, o contrário disso acontece. No final, encontramos uma dupla

transformação, que envolve simultaneamente a degradação física e espiritual. Percebemos, aqui, a denúncia do absurdo da existência perante a destruição do que se tem de mais valioso, a individualidade.

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (RUBIAO, 1999: 152)

Ao não atingir o fim almejado, ou seja, o próprio homem, Teleco deixa de existir. Seu mais profundo desejo acaba por destruí-lo. No caso de “O crocodilo”, não temos a morte, mas o apagamento da figura do crocodilo, que passa a viver em função do homem. Ambos passam a representar um único ser. Contudo, nessa união, quem perde a identidade é o crocodilo, que passa a ser a parte submissa ao homem.

No mundo “em reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe, mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco. (SARTRE, 2005: 141)

Mais uma vez, percebemos, nos dos dois autores, a denúncia do absurdo da existência perante a destruição do que se tem de mais valoroso – a individualidade.

3.4. Da passagem do tempo

Outro ponto interessante é a questão temporal, outra marca muito forte na narrativa fantástica, que acaba por influenciar também nas reações das personagens. Para nossa análise escolhemos o conto “A Armadilha”, de Murilo Rubião que começa sem determinar o tempo e o local em que se passará a narrativa, bem como uma justificativa para que a personagem se encontre naquele local. Alexandre Saldanha, personagem principal, vai a um prédio aparentemente abandonado à procura de algo que a princípio não é revelado.

Alexandre Saldanha Ribeiro. Desprezou o elevador e seguiu pela escada, apesar da volumosa mala que carregava e do número de andares a serem vencidos. Dez. (RUBIAO, 1999: 153)

A escolha pela escada ao invés do elevador para chegar ao décimo andar de um prédio já demonstra certa fuga à expectativa de qualquer leitor. Além disso, o leitor é apresentado aos acontecimentos através do ponto de vista de quem está de fora da narrativa. Nesse sentido,

foge ao que identificamos em outros contos do autor, quando há a presença do narrador autodiegético – aquele que participa da história.

Corroborando, ainda, a principal característica do conto fantástico, não há nenhuma explicação para os eventos vivenciados pela personagem. Todas as suas atitudes iniciais parecem ser guiadas, única e exclusivamente, pelo destino.

Parou diante do último escritório e perdeu algum tempo lendo uma frase, escrita a lápis, na parede. [...] Não se impressionou. Estava muito seguro de si para dar importância ao barulho que antecederia a sua entrada numa saleta escura. [...] Ia colocar a mala no chão, mas um terror súbito imobilizou-o: sentado diante de uma mesa empoeirada, um homem de cabelos grisalhos, semblante sereno, apontava-lhe um revólver. Conservando a arma na direção do intruso, ordenou-lhe que se afastasse. (RUBIÃO, 1999: 153-4)

De repente Alexandre Saldanha se depara com alguém a sua espera. A aparição dessa outra personagem é tão justificada quanto à própria ida de Alexandre, evidenciando cada vez mais a impossibilidade de se explicar toda essa louca história que se passa com ele. Outro fato curioso é a total indiferença de Alexandre Saldanha para o fato de ter uma arma apontada para ele.

No conto não há explicação do motivo do encontro entre esses dois personagens.

- Estava à sua espera – disse, com uma voz macia.
[...] – Impossível! Nunca você poderia calcular que eu chegaria hoje, se acabo de desembarcar e ninguém está informado da minha presença na cidade! Você é um farsante, mau farsante. Certamente aplicou sua velha técnica e pôs espias no meu encalço. De outro modo seria difícil descobrir, pois vivo viajando, mudando de nome. (RUBIAO, 1999: 154-5)

Embora não haja explicações para o momento em que eles se encontram, percebemos que os dois homens não são estranhos um ao outro, pois, em algum momento, suas vidas se cruzaram.

- Antes que me dirija outras perguntas – e sei que tem muitas a fazer-me – quero saber o que aconteceu com Ema.
[...]
- Abandonou-me – deixou escapar constringido pela vergonha. E numa tentativa inútil de demonstrar um resto de altivez, acrescentou:
- Disso você não sabia!
Um leve clarão passou pelo olhar do homem idoso:
- Calculava, porém desejava ter certeza. (Rubião, 1999: 155)

Outra questão é que Alexandre Saldanha, apesar de perceber que se encontra diante de eventos aparentemente inexplicáveis, e embora considere, inicialmente, impossível tal evento, acaba por aceitar o fato de o velho estar sentado há dois anos na mesma posição, esperando

que ele viesse. Não há, em nenhum momento, elementos que denotem, também, que eles estão sob suspeita, ou mesmo sendo vítimas de alucinação ou algo parecido.

[...] – Nada adivinhei. Apenas esperava a sua vinda. Há dois anos, desta cadeira, na mesma posição em que me encontro, aguardava-o certo de que você viria. (RUBIÃO, 1999: 155)
Começava a escurecer. Um silêncio pesado separava-os e ambos volveram para certas reminiscências que, mesmo contra a vontade deles, sempre os ligariam. (RUBIÃO, 1999: 156)

Embora Alexandre pense em reagir diante da situação em que se encontra, percebe sua total incapacidade de fazer algo contra o que lhe está reservado.

O velho guardou a arma. [...]
- Seu caduco, não tem medo que eu aproveite a ocasião para matá-lo. Quero ver sua coragem, agora, sem o revólver.
- Não, além de desarmado, você não veio aqui para matar-me.
- O que está esperando então?! – gritou Alexandre. – Mate-me logo!
- Não posso.
- Não pode ou não quer?
- Estou impedido de fazê-lo. Para evitar essa tentação, após tão longa espera, descarreguei toda a carga da arma no teto da sala.
Alexandre olhou para cima e viu o forro crivado de balas. Ficou confuso. Aos poucos, refazendo-se da surpresa, abandonou-se ao desespero. Correu para uma das janelas e tentou atirar-se através dela. Não a atravessou. Bateu com a cabeça numa fina malha metálica e caiu desmaiado no chão. (RUBIÃO, 1999: 156)

O que é muito forte no conto é a total impossibilidade de se explicar o evento sobrenatural. A narrativa está cheia de vazios, ausência de informações importantes que talvez nos possibilitassem entender como eles chegaram até ali.

Ao levantar-se, viu que o velho acabara de fechar a porta e, por baixo dela, iria jogar a chave. Lançou-se na direção, disposto a impedi-lo. Era tarde. O outro já concluíra seu intento e divertia-se com o pânico que se apossara do adversário.
- eu esperava que você tentaria o suicídio e tomei precaução de colocar telas de aço nas janelas.
A fúria de Alexandre chegara ao auge:
- Arrombarei a porta. Jamais me prenderão aqui!
- Inútil. Se tivesse reparado nela, saberia que também é de aço. Troquei a antiga por esta.
- Gritarei, berrarei!
- Não lhe acudirão. Ninguém mais vem a este prédio. Despedi os empregados, despejei os inquilinos.
E concluiu, a voz baixa, como se falasse apenas para si mesmo:
- Aqui ficaremos: um ano, dez, cem ou mil anos. (RUBIAO, 1999: 156-7)

Outra observação importante é que o universo em que se passa a narrativa é o nosso universo real, sem seres sobrenaturais. O que temos é, apenas, a ocorrência de um evento que, aparentemente, não tem nenhuma explicação possível, permanecendo na ambiguidade.

3.5. Do duplo como recurso

O tema do duplo é comum e recorrente, sendo um dos mais antigos temas explorados pela literatura. Desde os primórdios de nossa literatura, a ideia da duplicidade aparece – da Antiguidade ao Romantismo –, mas apareceu com destaque no século XIX, com E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Dostoievski. Encontramos o tema na literatura dramática, em textos cômicos e trágicos, bem como na narrativa de todas as épocas. Sua presença pode ser representada através do uso de espelhos, do retrato, do desdobramento dos personagens, da presença de sócias, irmãos gêmeos, da duplicidade de personalidade, do ser e sua sombra. Em muitos sentidos está ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções e a representação da fragmentação da personalidade e do desmembramento do corpo. O motivo do sonho também pode ser uma fonte de exploração do duplo.

As primeiras abordagens do duplo levavam em conta o tema da morte, através do desejo do indivíduo em permanecer vivo. A questão da duplicidade, perpassando os tempos, se mostrou diferente em cada momento, de acordo com o momento histórico em que se encontrava.

Na Antiguidade temos a Bíblia, que conta a história de Esaú e Jacó e a peça Anfítrion, de Plauto. Ambas apresentam, respectivamente, a presença do duplo através de irmãos gêmeos e de sócias. Nesse momento a representação do duplo não se dá com a intenção de discutir a personalidade de cada um desses indivíduos, pois, em ambos, o que há é uma substituição temporal de um pelo outro, em seguida cada um volta a assumir seu verdadeiro papel na narrativa. Ou seja, a semelhança física serve apenas para que um tome o lugar do outro, assim, não há cisão do indivíduo.

Na Antiguidade Clássica, o duplo já é discutido por Platão. Segundo Clement Rosset:

A verdade do platonismo permanece, pois, realmente ligada ao mito da caverna: este real-aqui é o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. E os acontecimentos do mundo são apenas réplicas dos acontecimentos reais: eles constituem os momentos secundários de uma verdade cujo primeiro momento está em outro lugar, no outro mundo... Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a ideia original. (ROSSET, 2008: 61-2)

A partir do século XVII, com a mudança de perspectiva, temos também uma mudança na abordagem e retratação desse duplo, pois passamos a ter essa representação como uma busca da identidade e, no caso do duplo, de um eu melhor. Já no Romantismo temos a

representação do duplo através de um eu fragmentado, em função do idealismo filosófico de então. Passamos a ter a apresentação do duplo através de dois seres que convivem juntos e que disputam entre si, pois só é possível a existência de um. Assim o duplo se torna, aqui, mais fatalista.

Segundo o Dicionário de figuras de mitos literários das Américas (DFMLA):

...o duplo é a projeção do sujeito, que se vê a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos. Esse encontro provoca mal-estar, angústia, nem sempre passíveis de equacionar. Pode surgir, também, como o encontro necessário e benéfico para solucionar a cisão interna e proporcionar o alcance da unidade, tal como sugerem algumas narrativas contemporâneas, o que corresponde, no âmbito da psicologia analítica, ao conceito junguiano de individuação, processo que implica a harmonia dos opostos e o alcance da unidade psíquica. (JUNG, 1984). (MELLO, 2007: 229)

Podemos inferir que o homem, por si só, possui uma natureza dupla, representada pela união de dois elementos diferentes.

Freud também aborda a questão do duplo em seu texto “O Estranho”, nele, o autor aborda o sentimento do estranhamento através da análise de suas causas. O estranho se definiria como uma “categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1987: 277). Assim, o estranho é ao mesmo tempo familiar. Nesse texto Freud também aborda a questão do duplo na literatura. Para ele, no fenômeno do duplo, temos uma relação acentuada por processos mentais idênticos ou que são semelhantes. Esses personagens possuiriam, também, sentimentos e experiências comuns, o que tornaria mais forte a relação de semelhança e identidade.

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens - pelo que chamaríamos de telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui seu eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (FREUD, 1987: 293)

Na literatura fantástica o duplo também se apresenta como um tema recorrente. Segundo Remo Ceserani, em seu livro *O fantástico* (2006), no fantástico o tema do duplo se enriquece pela complexidade com que se apresenta. Temos, nele, o duplo através da “aplicação dos motivos do retrato no espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.” (CESERANI, 83). Nos textos fantásticos do Romantismo temos a ruptura com o sujeito e seu mundo racional e

com sua subjetividade, uma descentralização desse sujeito, através de sua fragmentação. Nesse sentido, a escolha por temas do duplo acabam por contribuir com essa ruptura e com a fragmentação do sujeito.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1975), ressalta as maneiras distintas que caracterizam o tema (ou a imagem) do duplo em alguns autores fantásticos.

Inicialmente, há razões em se falar de uma polissemia da imagem. Tomemos por exemplo o tema (ou a imagem) do duplo, tratado em muitos textos fantásticos; mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que mantém este tema com outros. (TODOROV, 1975: 153)

Para o autor, o duplo pode ter múltiplas significações, alegria, ameaça, “um começo do isolamento, uma separação do mundo”, pode representar, ainda, “o meio de um contato mais estreito com os outros, de uma integração mais total”.

Selma Calansas Rodrigues, em *O Fantástico*, também aborda a questão do duplo na literatura fantástica. Para isso, ela toma como referência a obra de Borges. Segundo ela:

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento e sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu... Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de diversas gerações... Ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas. (RODRIGUES, 1988: 44)

No duplo o que temos é o desmembramento de um eu em dois diferentes ou contrários, podendo ser, ainda, a repetição fiel desse mesmo eu. Esse desdobramento ou repetição possibilita seu encontro consigo mesmo, resultando em um conflito existencial, que levará o indivíduo a sua verdadeira essência ou a um retorno desse eu.

De acordo com Rosset (2008), a restituição desse eu do indivíduo em conflito, sua reconciliação, só seria possível através da aniquilação do duplo.

O conto escolhido para nossa leitura é “O outro”, escrito em 1969, por Jorge Luis Borges, e que faz parte do *Livro de Areia*, nele o autor relata seu encontro com seu eu cinquenta anos mais jovem. O encontro desperta, a princípio, perplexidade e estranhamento

em ambos. O Borges velho, com 70 anos, encontra seu eu mais novo, com 19 anos. Representam o mesmo indivíduo, mas em idades diferentes, aqui, a própria diferença de anos já configura um afastamento, pois não são mais a mesma pessoa. O conto é narrado em 1ª pessoa e se enquadra na categoria de texto fantástico, que é muito constante em sua obra. No próprio conto temos referência a isso: “Não sei quantos livros você vai escrever, mas sei que são muitos. Escreverá poesias que lhe darão um prazer não compartilhado e contos de caráter fantástico” (BORGES, 2009: 10).

É comum, na obra de Borges, a problematização da relação do artista com sua obra, da temática do autor. No conto “O outro”, Borges se inclui como personagens, pois é o Borges velho em contato com o Borges novo. Borges se coloca na posição do outro. Essa temática é outra questão recorrente em sua obra, que aborda constantemente a questão do sonho e da realidade, da alteridade e do estrangeirismo, a questão do duplo, do mesmo e do outro. A inspiração de Borges para esse conto teria vindo do conto de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, narrativa na qual temos o encontro entre dois seres, um deles um espectro. Embora os dois pareçam ser totalmente diferentes, esse outro é muito parecido com o protagonista. Ao longo do conto o que se percebe é que apesar de diferentes são a mesma pessoa, só que aqui se encontram com a mesma idade, diferente do conto de Borges. Seria uma imagem refletida no espelho, uma imagem de si mesmo e do outro. No conto de Borges ocorre algo semelhante em relação a esse eu e a esse outro.

Em relação ao que Freud fala sobre identidade e semelhança, no conto de Borges não temos somente a semelhança, mas a própria identidade de Borges, só que mais jovem. Nesse sentido, poderíamos considerar como seu reflexo em um espelho que reflete sua imagem invertida, refletindo momentos distintos de sua vida, mas em momentos marcantes para o autor.

Segundo Eneida Maria de Souza:

a presença do jovem Borges nesse conto – sintomaticamente com a mesma idade com que tentou suicídio – é motivada pela conjunção das águas temporais do rio Charles com as do Ródano e pela condensação espaço-temporal de Cambridge e Genebra. Cidade de sua juventude, lugar mítico onde nasce para várias línguas e para a literatura, Genebra será também o local escolhido para se morrer. Borges, na condição de escritor e personagem, explora a figura do duplo como expressão literária que remete para a ruína do conceito pleno da identidade e para a relativização da propriedade autoral. (SOUZA, 1999: 117)

Borges transformou-se no grande referencial da escrita do duplo na contemporaneidade. No conto em discussão, temos a separação de um eu que também é outro.

A pergunta que nos fazemos é como a personagem se relaciona com esse outro, quando é um espelho dele? Temos, na relação de alteridade, um confronto entre o que se é e o que se pensa ser, e entre o que se virá a ser.

Podemos ver a relação de Borges e seu eu mais jovem como a de Derrida e seu gato, pois em um temos a impressão de que o gato está a questionar sua animalidade; no outro temos o questionamento direto.

Diante do gato que me olha nu, teria eu vergonha como um animal que não tem sentido de sua nudez? Ou, ao contrário, vergonha como um homem que guarda o sentido da nudez? Quem sou eu então? Quem é este que sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato? (DERRIDA, 2002: 18)

Quem escreve o conto é o Borges velho, com 70 anos, e que já estava praticamente cego. Os fatos narrados ocorrem em um espaço e tempo diferentes para cada um dos Borges, um está em Cambridge em 1969, e o outro está em Genebra em 1918.

– Nesse caso – disse-lhe resolutamente – o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge.
 – Não – respondeu com minha própria voz um pouco distante.
 Depois de certo tempo insistiu:
 – Eu estou aqui em Genebra, num banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça cinza. (BORGES, 2009: 8)

No conto, as duas cidades aparecem mescladas no mesmo espaço. O Borges velho está diante do rio Charles e trás a memória o rio de Heráclito. A alusão é interessante, pois Heráclito defendia a máxima de que não entramos no mesmo rio duas vezes. Borges também brinca com essa máxima quando diz que “o homem de ontem não é o homem de hoje” (BORGES, 2009: 12). Por isso, ainda que pareça ser o mesmo, é outro. Nessa relação do duplo do autor verificamos que ele tenta estabelecer a presença de outro a partir de um eu.

Borges busca o tempo todo brincar com as referências utilizadas ao longo da narrativa. Desde o começo ele faz referência ao fato de ter “a impressão (que segundo os psicólogos corresponde aos estados de cansaço) de já ter vivido aquele momento” (BORGES, 2009: 7). A primeira delas é a música que permite aos dois a identificação inicial. A música faz com que ele puxe assunto com o então desconhecido e lhe permite questionar a possibilidade de estar diante de si mesmo, só que mais jovem.

O outro começara a assoviar. Foi então que ocorreu a primeira das muitas perturbações daquela manhã. O que ele assoviava, ou tentava assoviar (nunca tive muito ouvido), era o estilo crioulo de La tapera, de Elias Regules. O estilo me remeteu a um pátio desaparecido e à memória de Álvaro Melián Lafinur, que morreu há tantos anos. Depois vieram as palavras. Eram as da décima do início. A voz não era a de Álvaro, mas queria imitar a de Álvaro. Reconheci-a com horror. (BORGES, 2009: 7-8)

A música é o ponto de contato entre os dois e trás a memória do Borges velho uma série de lembranças. Nesse momento há, por parte dele, uma tentativa de se aproximar do Borges jovem, contudo, ele se mantém ainda muito desconfiado. Eles tentam se reconhecer um no outro, mas o mais jovem apresenta resistência em crer que possam ser a mesma pessoa. Na tentativa de comprovar que são, o Borges velho resgata antigas lembranças de sua casa em Genebra, de forma a convencer o jovem de que ele está diante de si mesmo, mais velho. Contudo, o jovem reluta crer em tamanha loucura.

Respondi:

– Posso lhe provar que não minto. Vou lhe contar coisas que um desconhecido não pode saber. Em casa há uma bombilha e uma cuiá de prata com um pé de serpentes que nosso bisavô trouxe do Peru. Também há uma bacia de prata, que pendia do arçã. No armário do seu quarto há duas fileiras de livros. Os três volumes d’As mil e uma noites de Lane, com gravuras em aço e notas em corpo menor entre capítulo e capítulo...

– Está certo, Dufour. Isso tudo é suficiente para você?

– Não – respondeu. – Essas provas não provam nada. Se eu estiver sonhando é natural que eu saiba o que sei. Seu catálogo prolixo é completamente inútil. (BORGES, 2009: 9)

Ao contar ao Borges jovem todas essas coisas e ao ser questionado sobre a possibilidade de que seja um sonho e de que esse pudesse durar por muito tempo ele responde que seu sonho já durou setenta anos e que “ao recordar não há pessoa que não se encontre consigo mesma. É o que nos está acontecendo agora, só que somos **dois**.” (BORGES, 2009: 9). Aqui temos a referência direta à duplicidade.

É interessante notar o tipo de relação que se estabelece entre os dois, pois o Borges velho acaba assumindo um carinho paternal sobre si mesmo: “Notei que mal me prestava atenção. O medo elementar do impossível e no entanto verdadeiro assustava-o. Eu que não fui pai, senti por aquele pobre rapaz, mais íntimo que um filho da minha carne, uma onda de amor” (BORGES, 2009: 11). A visão de si mesmo como filho remete a necessidade que todo indivíduo tem de deixar viva sua memória, de perpetuá-la entre as gerações e de continuar presente no mundo após a própria morte.

Tanto o Borges velho quanto o Borges novo se estranham, um parece ser desconhecido ao outro, mas existe algo que os une, a literatura.

Lentamente entoei a famosa linha:

L’hydre-univers tordant son corps écaillé d’astres.

Senti seu estupor quase temeroso. Repeti-o em voz baixa, saboreando cada resplandecente palavra.

– É verdade – balbuciou. – Eu nunca poderei escrever uma linha como essa.

Hugo tinha nos unido. (BORGES, 2009: 13-4)

Levamos em conta, aqui, que o Borges novo está sonhando e que o evento sobrenatural só aconteceu para o Borges velho, que registra o acontecimento através da escrita do conto. É uma tentativa de reviver o momento através da escrita.

“Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges? [...] Nossa conversa tinha durado demais para que fosse sonho.” (BORGES, 2009: 13)

Meditei muito sobre aquele encontro, que não contei a ninguém. Acredito ter descoberto a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer; eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta.

O outro me sonhou, mas não me sonhou rigorosamente. Sonhou, agora o entendo, a impossível data no dólar. (BORGES, 2009: 16)

Ambos evidenciam o confronto entre sonho e realidade. Conforme vimos anteriormente, os sonhos também podem fazer parte da temática do duplo.

O duplo se apresenta como tema muito rico ao fantástico e à literatura em geral, representando a divisão do eu em dois semelhantes ou exatamente iguais. O tema pode ser retratado através do confronto desse eu consigo mesmo ou com alguém que seja um retrato dele. A restituição do eu em conflito seria possível por dois caminhos, o da aniquilação ou o da reconciliação. No conto explorado, a discussão se dá através da antinomia sonho e realidade: um dos personagens estaria sonhando e o outro acordado, na vigília. O texto nos chama a atenção pela temporalidade e pela resistência de ambos em se reconhecerem iguais, um através da recusa direta, o outro através da percepção de que aquele eu não mais o representa, pois seus pensamentos e suas ideias já não são mais aqueles de outrora. Em relação ao duplo, o reencontro com o eu simboliza a reconciliação consigo mesmo.

5 CONCLUSÃO

Conforme percebemos, sempre tivemos situações conflitantes quanto à definição da literatura fantástica. Contudo, o que prevalece é que, no fantástico, os acontecimentos são sempre insólitos e imprevisíveis, trazendo para o leitor eventos que causam sustos e surpresas. É certo que, hoje, o elemento fantástico aparece de diferentes formas, com a convivência pacífica de elementos naturais e sobrenaturais, dissolvendo o insólito na rotina e na banalidade das situações comuns, gerando o efeito fantástico.

Como insólito entendemos tudo o que foge ao comum, ao usual e ao habitual, aquilo que é inusitado e nos causa estranhamento. A pergunta que nos fazemos é: como os eventos insólitos se apresentam na literatura fantástica? O insólito engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários ora como sobrenaturais e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição: o maravilhoso, o fantástico, o sobrenatural, o estranho e o absurdo.

Todos os contos selecionados para nossa análise são exemplos claros do que chamamos de fantástico contemporâneo. Em todos eles observamos a ideia de cansaço e da impossibilidade de mudança. Em Amílcar Bettega isso fica evidente no próprio título do livro *Deixe o quarto como está*. É exatamente essa ideia que permanece em seus contos, a acomodação mediante a situação insólita. Conforme dissemos anteriormente, esses contos representam a ligação entre autores fantásticos de diferentes épocas.

Além disso, vimos que dentre as características marcantes do fantástico contemporâneo, temos o retorno ao humano, que acaba por realizar um processo de naturalização do real através da inserção de um elemento fantástico.

Outra questão levantada por Todorov é a questão do leitor implícito. Dessa forma, outra pergunta que surge é qual é o papel do leitor na literatura fantástica? Como se dá a recepção desses textos? Qual o tipo de leitor que se espera para esse tipo de literatura? Contudo, a discussão sobre o efeito do fantástico no leitor ficará para uma discussão em outro momento, possivelmente em nossa tese de doutorado.

Após as discussões realizadas aqui, esperamos poder contribuir para a propagação das discussões sobre o fantástico, levando, quem sabe, a um novo posicionamento crítico em relação ao gênero. Por isso, como em *Livro de Areia*, esperamos que a discussão sobre o gênero não se esgote, seja infinito, como infinito são os contos e a capacidade imaginativa e criativa dos autores.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo : Brasiliense ;Campinas: Ed. da Unicamp, 1988. p. 65-78.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador, in *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas*, vol. 1, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “Coloquio”. In: BORGES et al. *Literatura Fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1985.
- _____. *O livro de areia*. Porto Alegre, Ed. Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega*. Editora Vozes: Petrópolis, 1991.v.2.
- _____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Rio de Janeiro: M.A.F.C., 1978.
- _____. *Origem da Tragédia*. Petrópolis. Editora Vozes.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. Editora ARX. São Paulo, 2002.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.
- CARNEIRO, Flávio. “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX.” In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Fogos de artifícios: o discurso de Murilo Rubião*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASTRO, E. M. de Melo. (Org.) *Conto fantástico português*. Lisboa: Afrodite, [19--].
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba : Editora UFPR, 2006.

- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. Rio de Janeiro: Ática, 2002.
- GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 243-309.
- MACHADO, Luis Eduardo Wexell. *A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial : Ed. UFRGS, 2007. p. 229-234.
- NIETZSCHE. *Origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1978.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ensaio sobre a ilusão. Tradução e apresentação de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- RUBIÃO, Murilo. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1999.
- SÁ, M. C. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. Coleção Ensaios n° 74. São Paulo: Ática, 1981.

SOUZA, Eneida Maria. Genebra, 14 de Junho de 1986. In: _____. *O Século de Borges*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro. Editora Autêntica, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea*. [s.l.: s.n, 2008. Texto inédito

_____. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 13-26.

ZAGURY, Eliane. “Murilo Rubião: o absurdo convidado ao fantástico”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1975.