Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Humanas
Instituto de Letras

Vanderney Lopes da Gama

Antologias brasileiras da Literatura Fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados

Rio de Janeiro
2010

Vanderney Lopes da Gama

Antologias brasileiras da Literatura Fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados

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. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza
Co-orientador: Prof. Dr. Flavio García de Almeida

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G184 Gama, Vanderney Lopes da.
Antologias brasileiras da literatura fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados / Vanderney Lopes da Gama. – 2010.
136 f.

Orientador: Roberto Acizelo Quelha de Souza
Co-orientador: Flavio Garcia de Almeida
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura fantástica brasileira – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Contos brasileiros – Teses. 4. Literatura – História e crítica – Teoria, etc. – Teses. 5. Literatura – Filosofia – Teses. 6. Tzvetan, Todorov,1939- – Teses. I. Souza, Roberto Acizelo Quelha de. II. Almeida, Flavio Garcia de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-344

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

_____ _____
Assinatura Data

Vanderney Lopes da Gama

Antologias brasileiras da Literatura Fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas:
apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados

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.

Aprovado em 31 de março de 2010

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Flavio García de Almeida
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dra. Patrícia Kátia da Costa Pina
Departamento de Ciências Humanas da UNEB

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

À minha família e amigos, pela compreensão intensa e sincera,
pela solidariedade diante dos obstáculos encontrados e pelo socorro
nos momentos mais difíceis deste percurso.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sem o qual acredito em que nada disso seria possível.

A Roberto Acízelo Quelha de Souza — meu orientador, a presença segura, competente e estimulante.

A Flavio García de Almeida — meu co-orientador, grande mestre e amigo, pelo auxílio nos momentos em que mais necessitei de seus profundos e brilhantes conhecimentos.

Aos diretores e diretoras das instituições em que trabalho, pela confiança, compreensão e apoio nas situações em que apenas um olhar amigo foi o bastante para me reconfortar.

A todos aqueles que, mesmo indiretamente, fizeram parte desse momento especial e de crescimento de minha vida intelectual, particular e profissional.

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

RESUMO

GAMA, Vanderney Lopes da. *Antologias brasileiras da Literatura Fantástica*: *perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados.* 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Embora a quantidade de publicações que trazem à capa a denominação *contos fantásticos* ou, ainda, que tratem do insólito como temática tenha crescido nos últimos anos na literatura brasileira, nota-se que há muito que se definir para que se chegue a uma classificação que evite generalizações simplificadoras. Portanto, esta dissertação pretende discutir e apontar alguns elementos que, de acordo com o arcabouço teórico-metodológico de Tzvetan Todorov e de Filipe Furtado, se configuram como estratégias de construção do discurso literário de narrativas do gênero Fantástico. Para isso, foram trazidos os estudos de Sigmund Freud e de Jean Paul Sartre para problematizar os conceitos e visões que se têm do gênero e, em seguida, selecionaram-se cinco antologias que discorrem sobre a temática do insólito e, após minuciosa e atenta leitura crítico-interpretativa de cada prefácio e/ou introdução, foram confrontadas as ideias, ali expostas, com a que se adotou nesta pesquisa como norte. Em seguida, fez-se a apreciação dos contos de literatura brasileira e ficou constatado que o conteúdo das antologias selecionadas não condiz com a nomenclatura sustentada na capa dos volumes.

Palavras-chave: Fantástico. Tzvetan Todorov. Filipe Furtado. Insólito. Antologias. Gênero.

RESUMEN

Aunque la cantidad de publicaciones que aportan la piel a la designación de cuentos fantásticos , o incluso tratar de inusual como temática ha crecido en los últimos años en la literatura brasileña, se establece una clasificación que evitar generalizaciones de simplificación. Por lo tanto, este documento pretende discutir y señalar algunos elementos que, de conformidad con el marco teórico-metodológico de Tzvetan Todorov y Filipe Furtado, configurar como estrategias de construcción de relatos de discurso literario de género de la fantasía. Para ello, fueron llevados a los estudios de Sigmund Freud y Jean Paul Sartre para cualquier problema puede ser conceptos elevados y visiones que tienen género y, a continuación, seleccionan cinco antologías que abordan el tema de inusual y, después de que completa y cuidadosa lectura crítica-interpretativa cada prefacio o la introducción, fueron enfrentados ideas, expresadas con la que adoptó esta búsqueda como norte. Luego hubo el aprecio de los cuentos de la literatura brasileña, y se encontró que el contenido de las antologías seleccionadas encaja con la nomenclatura sostenida en la portada de volúmenes.

Palabras claves: Fantástico. Tzvetan Todorov. Filipe Furtado. Inusual. Antologías. Género

INTRODUÇÃO

Quando iniciamos esta odisséia, não imaginávamos que nos depararíamos com tantos obstáculos difíceis de transpor. Além das questões pertinentes à estrutura das narrativas, à fundamentação teórica e à diversidade de conceituações acerca do tema, esbarramos em uma questão que, sem sombra de dúvida, nos fez refletir melhor e entender que o discurso literário adéqua-se à realidade circundante.

Se considerarmos que o Fantástico, como gênero, esteve amalgamado ao final do século XVIII e prolongou-se pelo XIX por razões sociais, culturais e religiosas diversas, e que, após esse período, houve um declínio do gênero, resultando, hoje, no (re)surgimento de algum outro que trás as marcas de outrora, readaptadas ao universo secular contemporâneo, não seria errado acreditar que o crítico Brunetière[1] tinha razão quando diz que "um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre" (BRUNETIÈRE, 1890, p. 13). Segundo o que temos notado, o Fantástico teve seu apogeu quando ideologias deíficas e teológicas preponderam e, por isso, escrever sobre seres que infringiam preceitos religiosos era, na verdade, uma forma não de imitação de um universo desconhecido e tenebroso, mas sim de representação do imaginário coletivo, proibido pelas leis atávicas doutrinárias do modo de pensar.

Em contrapartida ao que diz Brunetière, Croce[2], com uma concepção organicista da obra de arte, afirma que:

> Toda verdadeira obra de arte violou um gênero estabelecido, vindo assim a embaralhar as ideias dos críticos, que se viram obrigados a ampliar o gênero, sem poderem impedir que o gênero assim ampliado pareça demasiado estreito em virtude do nascimento de novas obras de arte, seguidas, como é natural, de novos escândalos, novos desajustes e novas ampliações (CROCE, 1962, p. 122)

Como podemos observar nas palavras do autor, percebemos que, para ele, no lugar de pensarmos na morte do gênero, o correto seria considerar uma ampliação deste, já que a produção de verdadeiras obras de arte não assinala o término de um gênero, mas sim o alargamento de suas fronteiras e a possibilidade de inserção de novas obras que obrigam o estudioso da literatura a repensar suas próprias convicções. Observando esse fato e relacionando-o ao Fantástico, notamos que essa ideia crociana acerca da evolução dos gêneros pode ser considerada verdadeira, uma vez que o surgimento de uma infinidade de obras afins propiciou e tem propiciado ao Fantástico a ampliação do universo desse tipo de narrativas que, se não se modelam pelas características enumeradas pelos teóricos mais tradicionais do

[1] BRUNETIÈRE, F. *L'Évolution dês genes dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1928.
[2] CROCE, B. *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.

gênero, podem ser vislumbradas por outras abordagens complementares que só tendem a enriquecê-lo.

Seguindo nessa esteira de conceituações, Luiz Costa Lima apresenta duas reflexões importantes para o conhecimento dos gêneros de forma geral e, por que não dizer, importantes também para uma outra apreciação do Fantástico. Num primeiro momento, diz que "os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança." (LIMA, 1983, p. 251) Mais adiante, arremata a questão, dando sua contribuição aos estudos literários, dizendo que:

> Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas (...) quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes a terem um rendimento diverso". (LIMA, 1983, p. 255)

De acordo com os fragmentos expostos acima, toda a discussão sobre os gêneros literários seria um tanto quanto desnecessária, porque, em linhas gerais, o que se faz hoje em literatura é o desdobrar do que fora feito antes, emoldurado pelos fatores sociais e culturais contemporâneos. Na verdade, se pensarmos com mais propriedade, perceberemos que não há uma obra literária que seja puramente inédita (no sentido literal do termo). Por mais inovador que o escritor pretenda ser, o texto construído por ele é criado direta ou indiretamente a partir das fontes em que ele bebe ou bebeu. Portanto, por esse prisma, não seria demasiado falso considerar as diversas realizações do Fantástico contemporâneo como uma variável ou uma transformação daquele anteriormente delimitado pelos estudiosos do gênero.

Quer seja pela teoria dos gêneros, quer seja pela busca de uma orientação para os estudos do Fantástico, percebemos que muito se tem debatido sobre a questão, mas pouco realmente pode ser aplicado a uma análise pormenorizada do assunto sem que novos questionamentos surjam. Queremos acreditar em que tal ocorrência retrata o próprio caráter do texto literário que, muitas vezes, semelhantemente às ciências exatas e/ou biológicas, evidenciam um elemento sem descartar fatos superpostos em camadas anteriores. O não-fechamento do debate é o que proporciona o enriquecimento e o aprofundamento de ideias realmente pertinentes ao tema que por ora nos interessa: "A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada, pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela." (TODOROV, 2008, p. 27)

No entanto, em meio a toda discussão que essas reflexões possam ter provocado no tocante aos estudos dos gêneros, vamos retomar nosso posicionamento inicial e seguir as

orientações todorovianas sobre o Fantástico. Para finalizarmos a questão, podemos dizer que, para Todorov, “de uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos.” (TODOROV, 2008, p. 32) Por enquanto e como se verá em nossas análises, também estamos assumindo esse posicionamento.

Assim, diante dos comentários até aqui tecidos, podemos afirmar que este trabalho tem o objetivo de realizar uma leitura crítico-interpretativa de antologias brasileiras de contos, supostamente classificados como Fantásticos, focando o posicionamento teórico adotado por prefaciadores ou apresentadores e a seleção e consequente inclusão de textos nacionais no volume. Primeiramente, remeter-nos-emos às postulações de Todorov para buscar uma fundamentação teórica que, no nosso entendimento, melhor buscou delimitar as frágeis fronteiras entre a estrutura da narrativa Fantástica e os gêneros vizinhos a ela. Depois desse empreendimento, de um lado, elencaremos as ideias de outro autor que, de certa forma, contribuiu com a teoria todoroviana – é o caso de Filipe Furtado que, como se verá mais adiante, completa as lacunas deixadas por seu antecessor –; e de outro, os pressupostos de estudiosos que apresentam uma abordagem completamente divergente daquela oferecida anteriormente pelo crítico búlgaro-francês. Nesse segundo grupo, estão incluídos Sigmund Freud e Jean Paul Sartre. O primeiro apresenta-nos uma boa aproximação entre o estudo da psicanálise e o texto literário quando fala sobre o Estranho; e o segundo, considerado o precursor das teorias acerca do Neo-Fantástico contemporâneo, aborda a questão, focalizando, objetivamente, a condição humana como o único elemento capaz de desencadear o Fantástico moderno.

Após realizarmos a apreciação desse arcabouço teórico, faremos a análise dos prefácios e/ou apresentações das antologias que selecionamos, buscando demonstrar, já nesse momento, como os prefaciadores ou apresentadores veem o gênero e, quando possível for, como o distinguem daqueles que o circundam (o Estranho e o Maravilhoso, principalmente). Duas dessas antologias têm o prefácio de José Paulo Paes: *Histórias Fantásticas* (São Paulo: Ática) e *Maravilhas do conto Fantástico* (São Paulo: Cultrix); a terceira, *Obras-primas do conto Fantástico* (São Paulo: Martins), tem introdução, seleção e notas biográficas de Jacob Penteado. *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra), a quarta coletânea, tem seleção e apresentação de Braulio Tavares. Esta é a única que apresenta textos exclusivamente nacionais, muito embora poucos sejam realmente representativos do Fantástico de que vimos falando. A quinta e última antologia escolhida, *Os*

melhores contos fantásticos (Rio de Janeiro: Nova Fronteira), organizada por Flávio Moreira da Costa, tem apresentação de Flávio Carneiro.

Como procuraremos demonstrar mais adiante, muitas dessas antologias são denominadas Fantásticas porque, em algum momento, apresentam narrativas que, na maioria das vezes, se utilizam do elemento sobrenatural. No entanto, a simples temática sobrenatural não habilita um texto a incluir-se nesse ou em qualquer outro gênero:

> Não se pode conceber um gênero que reagrupasse todas as obras onde intervenha o sobrenatural e que, por esta circunstância, devesse acolher tanto Homero quando Shakespeare, Cervantes quanto Goethe. O sobrenatural não caracteriza exatamente as obras, sua extensão é grande demais. (TODOROV, 2008, p. 40)

Continuando, faremos a leitura crítico-interpretativa de contos nacionais, observando atentamente a convergência de seus elementos estruturais com aqueles preconizados por Todorov. Nessa parte do trabalho, além de efetuarmos a leitura dos contos e sugerirmos se devem ou não ser denominados como Fantásticos, de acordo com a abordagem todoroviana, apresentaremos outra sugestão possível de classificação, ou seja, proporemos, sob outro ponto de vista (sartreano ou freudiano), a inserção de uma determinada narrativa no escaninho dos gêneros.

Acreditamos em que, agindo assim, estaremos colaborando com os estudos futuros sobre assunto, pois, dessa forma, apresentamos não só um mapeamento dos contos brasileiros incluídos nas antologias, mas também um levantamento das teorias a que eles possam estar vinculados – fato de que não pudemos desfrutar no decorrer desta Dissertação.

Por fim, apresentaremos as considerações finais, enumerando os resultados encontrados, ratificando algumas ideias referenciadas na parte inicial do trabalho e retificando outras. A essa altura, esperamos nos sentir capazes de comprovar (ou não) aquilo que temos repetido com incansável e veemente firmeza nos eventos acadêmicos de que vimos participando: a maioria das narrativas consideradas Fantásticas na literatura brasileira sequer apresenta os mínimos requisitos – conforme a teoria paradigmática e basilar de Todorov – para que assim possam ser classificadas. Contudo, por outro lado, sabemos que o tema é instigante e inesgotável.

Se, para a teoria todoroviana, muitos contos oscilam entre os gêneros do insólito – categoria narrativa comumente localizável por quase todos os estudiosos da literatura do Fantástico e suas vertentes, desde o Maravilhoso até o Realismo Maravilhoso ou Mágico, passando pelo Estranho, Sobrenatural e Absurdo –, sem, no entanto, desaguarem no Fantástico; para autores contemporâneos, a resistência do gênero às ideias de Todorov é uma prova de que o leque de possibilidades está se abrindo cada vez mais, configurando o que

alguns veem e classificam, na modernidade, de Neo-Fantástico, Fantástico Moderno e, mesmo, Fantástico Contemporâneo.

1. A TRADIÇÃO CRÍTICO-TEÓRICA DO FANTÁSTICO

Neste capítulo abordaremos quatro autores que, de certa forma, deram suas contribuições para os estudos acerca do Fantástico. Embora as ideias lançadas por cada um deles não sigam os mesmos caminhos, acreditamos ser fundamental para os estudos literários citarmos autores que, apesar de possuírem pontos de vista tão antagônicos, contribuíram para o aprofundamento do debate sobre o Fantástico na atualidade.

Antes, porém, de iniciarmos os trabalhos, é necessário dizermos que proposição paradigmática – termo que se verá nos subcapítulos a seguir – está sendo considerada como o arcabouço teórico de estudiosos cujas ideias serviram de modelo para a delimitação do gênero de que trataremos nesta dissertação. Se, por um lado, Tzvetan Todorov e Filipe Furtado apresentam-nos o Fantástico sob um enfoque estruturalista[3], considerando apenas os aspectos narratológicos como seus marcadores; por outro, Sigmund Freud e Jean Paul Sartre apresentam-nos uma teorização do gênero que extrapola o universo do discurso ficcional e que, de certa forma, quase que extingue os tênues limites entre o Fantástico, enquanto gênero literário, e seus vizinhos mais próximos: o Estranho e o Maravilhoso, relacionando-o à filosofia e à psicologia.

Esses autores foram selecionados para compor nossa base teórica por dois motivos que acreditamos cruciais. O primeiro deles é porque tais nomes fazem-nos levantar alguns questionamentos sobre os caminhos dados ao Fantástico na literatura brasileira. O segundo é que, após a leitura dos teóricos e da adoção de Todorov e de Furtado como os representantes daquilo que julgamos mais se aproximar das categorias de textos que se enquadrariam no modelo do gênero, encontramos imensa dificuldade para constatarmos a presença do Fantástico nos contos brasileiros que líamos, simultaneamente, nas antologias selecionadas.

Por essas considerações e de acordo com o que temos acompanhado a respeito do gênero na literatura brasileira, percebemos que muito se tem comentado e discutido sobre o assunto, mas de forma generalizante. Afirmamos isso por pensarmos que o gênero ainda precise ser melhor delineado nas letras nacionais. Sentimos falta de uma teorização que, se não consegue dar conta das diversas situações presentes na estrutura[4] do conto de autores brasileiros, pelo menos não se contradissesse a cada página virada ou a cada conto lido.

---

[3] O que veio a ser chamado de pensamento estruturalista encontrou sua formulação inicial no *Cours de linguistique générale*, obra póstuma do genebrino Ferdinand de Saussure, publicada em 1916 por seus ex-alunos Bally e Sechenhaye, que se encarregaram de dar forma unitária às anotações de três cursos do mestre. (LIMA, 1983, p. 217)

[4] De acordo com o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (COIMBRA: ALMEDINA, 2002), o termo foi utilizado no seu sentido etimológico: uma estrutura era uma construção, numa acepção propriamente arquitetural.

É por pensar dessa forma que decidimos fazer nos subcapítulos que seguem uma abordagem teórica do assunto para tentar direcionar melhor a discussão que se tem levantado sobre o Fantástico brasileiro nos últimos anos.

1.1. Proposição paradigmática do Fantástico de Todorov

Como nosso trabalho terá como fundamentação teórico-metodológica as ideias de Todorov acerca do tema, começaremos nossa abordagem expondo alguns pontos da teoria todoroviana que julgamos capitais para o bom andamento daquilo que se deseja chamar de análise estritamente estrutural do texto literário.

Para Todorov, o objeto da análise estrutural[5] da literatura é a própria literatura, ou seja, fatos ou motivos que estejam fora do corpo do discurso[6] não serviriam para fundamentar a análise estrutural. Pensando assim, não é descabido imaginar que a esquematização da estrutura de uma narrativa pressupõe um trabalho tão aplicado, minucioso e detalhado quanto o científico, pois requer o levantamento de questões e dados precisos sobre elementos próprios da narratologia[7]. Levar o discurso literário para o campo da filosofia, da sociologia ou da psicologia, e buscar somente neles as respostas às indagações pertinentes ao tema, é correr o risco de cair na pura análise interpretativa do texto ficcional, apenas ou sequer tangenciando os estudos de literatura. Antes de imaginar o que levou, por exemplo, Kafka a compor seus personagens e quais os motivos filosóficos, sociológicos ou psicológicos que existem em sua ficção, precisamos perscrutar o discurso literário que ele nos deixou e tentar explicá-lo por ele mesmo para depois, se desejarmos, relacioná-lo a ocorrências externas à narrativa, pois só assim compreender-se-á a relevância do aspecto literário e só. Para Todorov

---

Sofreu posteriormente diversas extensões, havendo, no entanto, duas orientações fundamentais na história da sua evolução: acentuou-se, por um lado, o caráter organicista do conceito, sobretudo no domínio das ciências naturais; por outro lado, estrutura passou a identificar-se com a noção de modelo, nomeadamente no campo da análise matemática.

[5] Segundo Todorov, "A análise estrutural terá sempre um caráter teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural". (TODOROV, 1979, p. 80)

[6] De acordo com Carlos Reis, é o conjunto das mensagens derivadas, em termos institucionais e em termos técnico-enunciativos, de uma formação discursiva superior que é a linguagem literária; o que significa que o discurso literário é enunciado por uma comunidade relativamente alargada, em cujo seio vigoram, em princípio de forma difusa e não coercivamente imposta, regras constitutivas que oscilam e evoluem , indiretamente condicionadas pelas mudanças do contexto histórico, social e ideológico em que essa comunidade se insere. (REIS, 2001, p. 155)

[7] A narratologia é uma área de reflexão teórico-metodológica autônoma, centrada na narrativa como modo de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da teoria semiótica. A narratologia é o estudo da forma e funcionamento da narrativa e procura descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, de um modo geral, da dinâmica de produtividades que preside à enunciação dos textos narrativos. (LOPES & REIS, 2002, p. 285)

"a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma". (TODOROV, 1979, p. 81)

Embora concordemos com a ideia do crítico sobre o assunto, é importante salientar que as áreas do conhecimento humano relacionadas acima são uma boa ferramenta para buscar outras questões que não sejam aquelas de caráter pragmaticamente estrutural. Mesmo sabendo que tais áreas constituem um conhecimento científico da humanidade com aplicações peculiares a cada uma delas, não queremos, agora, lançar mão de uma terminologia que não se enquadra no âmbito primeiro da literatura, pois, acreditamos em que é preciso direcionar nosso trabalho para um posicionamento único e menos controverso, porque, seguindo o pensamento freudiano, "o que constitui o caráter essencial do trabalho científico não é a natureza dos fatos de que trata, mas o rigor do método que preside à constatação desses fatos, e a procura de uma análise síntese tão vasta quanto possível". (FREUD, 1969, p. 23)

A ideia que Todorov deixa transparecer em *As estruturas narrativas* direciona o estudioso do assunto para uma teoria da literatura ou uma teoria da poética. Buscar elementos que não pertencem ao universo da narrativa para analisar o discurso literário significaria levar o texto para o divã, uma vez que a análise externa da obra submetê-la-ia a uma gama de possibilidades distantes do campo literário e, por conseguinte, da estrutura do mesmo. Talvez coubesse aqui uma possível explicação do porquê de o teórico búlgaro-francês ter esbarrado na problemática kafkaniana sem se preocupar em retorná-la mais tarde[8]. Seria possível uma análise puramente estrutural de *Metamorfose*? Talvez sim ou talvez não. A verdade é que, enquanto leitores e estudiosos da questão, somos conhecedores da biografia de Kafka. A sombra do escritor invade as linhas do discurso literário e, inevitavelmente, em uma discussão mais acalorada da questão, poder-se-ia levantar a hipótese de que aquele inseto asqueroso e nojento – a barata que surge no quarto do rapaz – era uma visão distorcida de sua própria imagem. Ora, como esse fato em nada ajudaria à análise da estrutura daquela narrativa, acreditamos que Todorov a tenha abandonado, não por perceber que Kafka fosse um

[8] "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. (...)
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, 2008, p. 179-180)

paradigma ou um problema insolúvel, mas sim por acreditar em que fazer um estudo de uma obra tão contaminada pela psique do autor levá-lo-ia a adentrar em questões que, com certeza, fugiriam de seu objetivo primeiro. Ainda sobre isso, Todorov diz: "quando os marxistas e os psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra". (TODOROV, 1979, p. 80) Esse, com certeza, não era o objetivo de Todorov quando começou a delinear os caminhos para a categorização do gênero Fantástico.

O estruturalista, mesmo que indiretamente, avança na questão kafkaniana quando fala ainda da importância das personagens para a estrutura da narrativa. Segundo o crítico, "Que é uma personagem senão um determinante da ação?" (1979, p. 118). E, ainda, "Que é a ação senão a ilustração da personagem?" (1979, p. 118). Ao levantar tais questionamentos, ele desfaz a ideia de que tudo na narrativa está ou deveria estar sujeito à psicologia das personagens. Isso quer dizer que elas são seres independentes e deflagradores do contínuo da narrativa, e os fatos ali elencados servem para emoldurar a personagem e não para o contrário. A personagem, destituída de qualquer traço de psicologismo, caminhará pelo discurso como parte integrante e relevante deste e terá a função de movimentá-lo e determiná-lo enquanto seu constituinte. Aquele ser envolvido na trama é apenas uma parte intrínseca do discurso. Neste sentido, a narrativa não é um caminho para abrir acesso à personalidade do personagem *x* ou *y* nem tampouco do autor; mas para demonstrar que as ações enumeradas no discurso importam por elas mesmas, e não como indício de traço ou caráter de personagens. Isso significa dizer que a narrativa Fantástica é a-psicológica[9], pois, nesse caso, as ações são intransitivas; elas se bastam: narrador é narrador; personagem é personagem; o leitor é apenas o leitor e o autor é tão somente o autor. Cada um desses elementos desempenha seu único papel de parte integrante e construtora (no caso do autor) do texto literário.

Dando continuidade à teoria todoroviana, sabemos que o conto Fantástico é, por excelência, uma narrativa e, como tal, apresenta características próprias dessa modalidade. Além daquelas mais palpáveis na trama textual de que falaremos mais à frente, o encaixe[10] é

[9] Para a teoria todoroviana existem dois tipos de ações que se manifestam na narrativa. Uma é a transitiva, isto é, a ação encenada na narrativa só se completa na personagem; ela não é considerada por si mesma. Serve para demonstrar um perfil qualquer da personagem envolvida no fato narrado. Isso já não ocorre com a intransitiva, pois, nesse caso, a ação importa por ela mesma e não transcende o universo discursivo. O primeiro caso é perceptível naquilo que Todorov chama de narrativa psicológica; e o segundo, na narrativa a-psicológica.

[10] Segundo Todorov, "o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda da narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa

um dos recursos mais bem explorados na estrutura da narrativa de modo geral e, também, na do conto Fantástico. Responsável por atribuir ao discurso literário teor de verdade, o encaixe de uma nova história ou personagem proporciona ao leitor a sensação de verdade ou não-verdade. Essa duplicidade de sentimentos é um dos geradores da ambiguidade[11] no conto Fantástico, pois é ela que opõe duas possibilidades dentro de uma mesma estrutura: a narrativa antes e depois do surgimento do encaixe da nova história.

Um exemplo bem claro desse processo ocorre no conto "A mão do macaco", de William Wymark Jacobs[12], quando o Sargento Morris, velho amigo da família, chega ao tranquilo lar e começa a narrar experiências vividas. O ponto principal a ser lembrado aqui é que, de acordo com as histórias contadas por ele, toda a narrativa tomará outro rumo, culminando no desfecho trágico, ou não, do conto. O simples surgimento daquela personagem sugere o encaixe de novas ações, pois, segundo Todorov, "toda nova personagem significa uma nova intriga" (1979, p. 123). E é exatamente o que ocorre após o aparecimento do velho amigo. É através do fenômeno do encaixe que a trama textual desenrola-se, caminhando para o ponto mais alto do desequilíbrio na narrativa.

A mesma técnica é observada no conto "A podridão viva", de Amândio Sobral[13], que começa com uma espécie de nota explicativa do que o leitor encontrará nas linhas seguintes. Com um narrador em terceira pessoa que atesta os fatos ocorridos, o fragmento introdutório cria uma atmosfera de verdade em relação à história que será encaixada logo abaixo e, sendo assim, podemos dizer que a história confirmada pelo narrador é a narrativa de uma narrativa, ou seja, o leitor mergulha no universo narrativo antes mesmo de iniciá-lo.

Só para fecharmos a questão do encaixe na estrutura da narrativa Fantástica, citamos, ainda, o conto "Bugio Moqueado", de Monteiro Lobato[14]. Esse texto segue à risca a técnica referida acima. O narrador inicia a história contando que jogava pelota e, como seu jogo estava perdido, sentou-se ao lado de dois velhos que conversavam ali por perto. O encaixe ocorre justamente no momento em que a narrativa é direcionada para o colóquio dos dois anciãos e, a partir daí, toda a história segue como uma sequência de encaixes, pois, a cada episódio narrado pela personagem surge uma nova história que mergulha tanto o jovem como

---

abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente". (TODOROV, 1979, p. 126)

[11] "A ambiguidade não surge aleatoriamente no discurso literário; ela deve ser encarada como propriedade relevante, desde que sua utilização favoreça uma configuração semanticamente plural (mas também internamente coerente) do texto literário... Uma ambiguidade [...] não é satisfatória em si mesma, nem, considerada artifício por si só, algo para ser tentado; ela deve, em cada caso, emergir dos requisitos peculiares de uma situação e ser por eles justificada". (REIS, 2001, p. 127)

[12] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961, p. 211–223.

[13] TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 27-31.

[14] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961, p. 371-376.

também o leitor no universo da dúvida, da hesitação; sentimentos estes que se projetarão nas linhas do texto até o término do mesmo. Nesse conto, Monteiro Lobato consegue direcionar a narrativa para um fim inusitado e duvidoso, que ficou bem mais perceptível devido ao relato confiável de um dos velhos que se encaixou na parte primeira da estrutura do texto.

Antes de passarmos a outras questões, é importante salientar mais uma vez que a técnica do encaixe não é uma primazia do gênero Fantástico, nem é também um traço distintivo único para que este ou aquele texto seja caracterizado como pertencente àquele gênero. Existem outros de que falaremos mais adiante. No entanto, acreditamos em que tal procedimento possibilite a ênfase na hesitação sentida no fim do conto, pois, da mesma forma como o jovem personagem que ouvia a história identifica-se com os dois velhos e atesta a veracidade dos fatos narrados, duvidando da história ouvida, a figura do leitor implícito[15] também se identifica com as três personagens e, juntamente com elas, hesita entre uma explicação e outra. Tal acontecimento, no corpo do discurso, proporciona o aparecimento da ambiguidade que se verifica nos contos Fantásticos de modo geral.

Um dos pontos em que mais insistimos nos trabalhos é a defesa de uma gramática da narrativa e, no nosso caso em particular, da narrativa Fantástica. A questão principal a ser levantada aqui seria: existe realmente uma gramática da narrativa Fantástica? Acreditamos que sim, pois é exatamente essa gramática que nos permite diferençar, por exemplo, o conto Fantástico, do Estranho, do Maravilhoso. É através dos indícios espalhados pela teia textual que chegamos a conclusões sobre o gênero. Para Todorov uma gramática da narrativa pressupõe a existência de uma narrativa ideal.

> a narrativa ideal começa com uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido contrário, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (TODOROV, 1979, p. 138)

No caso da estrutura Fantástica, essa noção de uma narrativa ideal fica mais evidente se levarmos em consideração a relação de subordinação entre um evento sólito[16] e um evento insólito[17]. Como temos observado em alguns contos do gênero, a inserção de um elemento

---

[15] Leitor implícito não é o leitor real, empírico conhecido por nós. Sobre isso Todorov diz que "É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma "função" de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens". (TODOROV, 1979, p. 151)

[16] Do latim *solitus, -a, -um*. I – Particípio passado de *soleo* (costumar, estar acostumado, estar habituado); II – Adjetivo: Habitual, costumeiro. (FARIA, 1992, p. 510)

[17] Do latim *insolitus, -a, -um*. Adjetivo: Sentido próprio: I – Insólito, que não tem o hábito de, desusado, estranho, novo. (FARIA, 1992, p. 284). Ainda segundo Lenira Marques Covizzi, elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação: trata-se do insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito, *in*usitado, *in*formal... (LENIRA, 1978, p. 25-26)

insólito no percurso da narrativa rompe com a noção de equilíbrio experimentada logo no início do texto, instaurando-se o desequilíbrio Fantástico. É claro que sabemos que esta noção de equilíbrio – desequilíbrio – equilíbrio levantada por Todorov também se aplica a toda narrativa de um modo geral. Mas como a narrativa Fantástica prima pela ambiguidade, entendemos que a percepção dessas noções corrobora com o caráter ambíguo da estrutura, uma vez que elas remetem personagem e leitor diretamente para o universo da dúvida, quando estes percebem que o retorno ao equilíbrio primeiro solucionaria todos os questionamentos desenhados no percurso textual. Esse sentimento não é o mesmo, ou pelo menos não ocorre da mesma forma, que em uma narrativa real-naturalista[18], onde a dúvida ou a hesitação não aparecem representadas no próprio texto e as noções referidas acima ocorrem de maneira a contaminar a percepção do leitor de forma mais amena. Poder-se-ia dizer ainda que, levando-se em consideração essas noções, nesse aspecto, o conto Fantástico aproxima-se um pouco da trama da narrativa policial, uma vez que nessas narrativas os acontecimentos motivadores da ação são, na maioria das vezes, de caráter mais inusitado, estranho, assustador ou surpreendente como ocorre também no gênero Fantástico.

Quando falamos anteriormente que o conto Fantástico apresenta marcas que nos permitem diferenciá-lo dos outros gêneros circundantes, estávamos assumindo um posicionamento que vai de encontro a algumas correntes do pensamento literário contemporâneo. Prova mais cabal disso são as antologias que temos apreciado. Nelas, encontramos contos de escritores que fazem parte do cânone[19] brasileiro que, simplesmente, não se enquadram dentro dos padrões que a teoria todoroviana tentou delinear, mas, mesmo assim, tais autores são, insistentemente, incluídos nas publicações do gênero.

Uma marca muito presente na estrutura do conto Fantástico é o emprego exagerado de alguns sinais de pontuação como interrogações, exclamações e reticências que, segundo Todorov e Filipe Furtado, servem para ratificar a hesitação e a ambiguidade na narrativa. No entanto, faz-se necessário dizer que essa ocorrência só solidificará o gênero comentado aqui por nós se, e somente se, simultaneamente a ela, outras ocorrências estiverem presentes: um

[18] Colocando-se, como se disse, nos antípodas do idealismo romântico, o Realismo privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenômenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável, como elemento que deve colher primordial e constante atenção de um observador que se pretende neutro, desapaixonado e tanto quanto possível objetivo. (REIS, 2001, p. 437). (...) Assim, a base realista do Naturalismo verifica-se na orientação antirromântica e anti-idealista que o movimento naturalista cultiva; no seu propósito crítico e reformista; na preocupação em adotar, em relação ao real observado, uma atitude desapaixonada e mesmo objetiva. (...); essencialmente materialista, antimetafísico e experimentalista, o Naturalismo afirma-se também confiante na Ciência, nas suas conquistas e nas suas certezas. (REIS, 2001, p. 447)

[19] Segundo Carlos Reis, no livro *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, "cânone é o elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos de literatura por se acreditar que representam o nosso legado cultural". (REIS, 2001, p. 38)

narrador, preferencialmente, autodiegético ou homodiegético, os modalizadores, a utilização do imperfeito, a identificação entre o leitor implícito, o herói e o fato narrado e, como consequência desses elementos, a ambiguidade e a hesitação vitalizadas e sentidas por uma personagem e pelo leitor. Relacionamos as principais marcas estruturais do gênero Fantástico que, associadas à ocorrência de um fato sobrenatural, incomum — ou insólito —, possivelmente conduzirão a narrativa para aquela categoria. A seguir, vamos comentá-las separadamente.

O narrador autodiegético conta suas próprias experiências como personagem central e o homodiegético narra uma história vivida sem, no entanto, ser o personagem central da história narrada. Esses dois tipos de narrador tendem a ratificar a sensação de confiabilidade tanto dos fatos elencados no discurso ficcional como também do leitor implícito naquilo que lhe é apresentado. Acreditamos, também, em que, através desses dois modelos de narrador, a identificação entre o leitor, a história e quem a conta torna-se mais dinâmica, uma vez que o relato tem um aspecto de verdade, pois goza do privilégio de ter uma espécie de testemunha que endossa os acontecimentos narrados.

Os modalizadores são palavras ou expressões que remetem tanto personagem como o leitor implícito ao universo da dúvida. Quando a personagem verbaliza termos ou expressões como *talvez*, *quem sabe*, *não tenho certeza*, *julguei ter visto*, *cheguei a imaginar* dentre outros, ela transmite ao próprio universo discursivo a dúvida. Portanto, o questionamento não é um simples achismo do leitor real, mas sim, um elemento representado e constituído na narrativa e, sendo assim, faz parte daquela estrutura.

Sobre a modalização, Todorov comenta que ela “consiste, lembremo-nos, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado”. (TODOROV, 1979, p. 153) Percebemos, então, que essas expressões foram introduzidas no texto justamente para mergulhar personagem, leitor e, por extensão, a própria narrativa, no universo da não-certeza. Passagens como “talvez ganhe a próxima partida” (1961, p. 211), “se poderia chamar magia, talvez” (1961, 213), “Alguns acham que é uma história fantástica” (1961, p. 214), “Deve ter sido impressão tua, meu velho” (1961, p. 216) e “Imagino que sim” (1961, p. 217) são alguns poucos exemplos dessa ocorrência no já citado conto “A mão do macaco”, de William Wymark Jacobs, que demonstram que a incerteza e a hesitação estão impressas na narrativa e sentidas, igualmente, pela personagem e pelo leitor, motivo pelo qual esse texto é considerado um dos melhores representantes do gênero Fantástico na literatura do Ocidente.

Sobre essa questão é importante sabermos que “se essas locuções estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos”. (TODOROV, 1979, p. 154)

Outro processo de que fala Todorov é a utilização do imperfeito. Sendo um tempo verbal que indica uma ação inacabada, imperfeita, o uso reiterado dessa estratégia sugere uma suposta noção de continuidade daquela ação, levando o leitor ao questionamento sobre o posicionamento da personagem em relação ao narrador e ao fato narrado. Dessa forma, a ambiguidade é instaurada no seio da narrativa como mecanismo de indeterminação do posicionamento correto do narrador em relação ao momento em que se desenvolve a ação. Sobre esse aspecto Todorov afirma que:

> O imperfeito introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último. (...) além disso, o imperfeito significa que não é o narrador presente que assim pensa, mas a personagem de outrora. (TODOROV, 1979, p. 154)

Na maioria dos contos que apreciamos, encontramos o emprego do imperfeito de maneira bastante incisiva. Mesmo quando o narrador inicia sua fala com outro tempo verbal, no desenrolar ou no término desta há o emprego daquele tempo, resgatando a dúvida levantada em algum ponto da narrativa.

A grande questão a ser estabelecida aqui é que tanto o emprego do imperfeito como o da modalização são estratégias narrativas que se verificam com frequência na estrutura de contos que pertencem ao gênero Fantástico. Todavia, é importante salientar que a utilização de um ou de outro processo não configura necessária e obrigatoriamente a inclusão de qualquer conto no gênero. Sabemos, também, que o imperfeito é o tempo predileto de uma narrativa, mas ele só estará configurado no discurso como estratégia do gênero se, ao ser empregado, proporcionar o sentimento de incerteza e dúvida, levando o leitor a hesitar em algum momento do percurso textual.

Estamos insistindo nessa questão, porque temos lido textos que apresentam alguns elementos elencados pela teoria todoroviana, mas que se desviam do paradigma estrutural do conto Fantástico. É o caso, por exemplo, do conto “Demônios”, de Aluísio de Azevedo[20]. Nele, encontramos o imperfeito e alguns modalizadores, porém o desfecho dado à história desconstrói a hesitação, quando o narrador explica, racionalmente, todos os acontecimentos estranhos vivenciados pela personagem.

[20] PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico.* São Paulo: Cultrix, 1960, p. 57-84.

Sendo assim, a permanência no Fantástico não depende tão somente desses traços distintivos relacionados acima, pois, uma vez que estamos tratando de material literário, não devemos racionalizar os fatos e, portanto, se colocássemos tudo dentro de uma fôrma e esperássemos que somente os textos que apresentassem aqueles traços fossem Fantásticos estaríamos incorrendo na mesma falha daqueles que vamos contestar mais adiante. Com relação a essa questão Todorov diz:

> Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico. (TODOROV, 1979, p. 151)

Todorov está dizendo, indiretamente, que uma das peças fundamentais para a concretização do Fantástico é exatamente a figura do leitor. É dele que virá esse certo modo de ler. Só para instigar um pouco mais a discussão, pensemos no seguinte: se o leitor considerar que o discurso em Kafka é alegórico, estará, decididamente, eliminando-o do Fantástico todoroviano. Portanto, podemos dizer, ainda, que a leitura do conto Fantástico é um processo que deve admitir o mundo das personagens como um mundo real, pois, dessa forma, os acontecimentos sobrenaturais ou estranhos que adentrarem a narrativa serão tão possíveis quanto outro qualquer, e, ao leitor, caberá apenas imaginá-los e hesitar entre uma e outra possibilidade; mas somente hesitar. É dessa forma que finalmente chegamos à definição que Todorov dá ao gênero:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra... (TODOROV, 1979, p. 151-152)

Esses são os principais pontos que diferenciam o Fantástico todoroviano de seus vizinhos mais próximos: o Estranho e o Maravilhoso.

Embora saibamos que, muitas vezes, a esquematização em categorias diferentes deixe um pouco a desejar, quando o assunto é literatura, pensamos que é saudável uma separação entre os dois gêneros apontados no parágrafo anterior, até mesmo para evitar cair nos mesmos equívocos de alguns críticos que veem e encaixam tudo em único bloco generalizante. A tentativa de sistematização do gênero é válida, não como mecanismo de compactação e cristalização do discurso literário, mas sim, como uma forma de apurar melhor as diversas possibilidades de construção do texto e, como consequência, do próprio universo poético.

Em alguns momentos deste trabalho, citamos o Estranho e o Maravilhoso como gêneros vizinhos ao Fantástico. E, por pensar assim, é que acreditamos em que seja necessário adentrá-los um pouco mais para melhor configurarmos as marcas que, segundo Todorov, são palpáveis e perceptíveis em ambos.

Quando a narrativa está repleta de elementos insólitos, que acabam explicados racionalmente no seu decorrer ou término por uma personagem qualquer, dizemos que o gênero presente nela é o Estranho. Muitas vezes é comum encontrarmos certos elementos constituintes do Fantástico no Estranho. Todavia, é importante dizer que a hesitação é desfeita tão logo o narrador ou uma personagem apareça, explicando os fatos ali relatados. É o que ocorre, por exemplo, no já citado conto "Demônios", de Aluísio de Azevedo, que analisaremos mais à frente, quando o narrador , no final da história, diz ao leitor que tudo que fora narrado foi resultado de uma noite de insônia.

Já na narrativa maravilhosa, os elementos sobrenaturais, simplesmente, são aceitos pelo leitor como se estes fizessem parte do mundo natural que ele conhece; a partir de então, aceitam-se novas leis da natureza e, portanto, estamos no gênero Maravilhoso. Como exemplo desse gênero, podemos citar a tênue e suave narrativa de "Um moço muito branco", de Guimarães Rosa[21]; ou ainda, "As ursas", de Moacyr Scliar[22]. São contos em que a aceitação do sobrenatural e do incomum, enfim, do insólito, se faz no decorrer da narrativa: é o moço branco, muito estranho e diferente de todos daquela cidadezinha do interior que surge sem ninguém saber como, e se vai da mesma forma, deixando para trás uma mulher, agora, feliz; ou então, um grupo de crianças que é devorado por uma ursa e passa a viver no estômago dela, construindo uma cidade inteira. São contos em que a hesitação e, como consequência, a ambiguidade não estão presentes, e todos os elementos insólitos são incorporados ao universo narrativo como possíveis; são aceitos.

Como podemos notar, a hesitação é, segundo Todorov, de suma importância para a estrutura da narrativa Fantástica, pois, com ela, a ambiguidade é instaurada no plano do discurso. Cabe-nos agora, então, abordar essa questão mais detalhadamente, tentando demonstrar como tal recurso é otimizado.

O caráter ambíguo da narrativa Fantástica pode se manifestar de maneiras variadas no corpo do discurso. O conto "O espelho", de Gastão Cruls[23], trabalha a possibilidade de o comportamento do marido ser um ato de loucura, quando ele acredita ver, em seu quarto,

---

[21] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 675-680.
[22] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 61-64.
[23] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961, p. 43-52.

homens estranhos refletidos em um espelho comprado de uma cortesã. Seria loucura? Seria apenas ciúme? A verdade é que o conto termina deixando essas questões indefinidas. Um outro conto da literatura brasileira que desenvolve a possibilidade de um elemento qualquer funcionar como gerador do caráter ambíguo da narrativa, é "A podridão viva", de Amândio Sobral[24]. Nele, não sabemos se o aventureiro desbravador da selva africana teve um delírio provocado pelo medo ou se tudo não passou de uma consequência da medicação exagerada que tomou. Se fôssemos enumerar agora os vários contos onde tal procedimento ocorre, estaríamos antecipando alguns pontos de nossas leituras, então, deixemos isso para mais adiante.

O Fantástico depende de algumas condições básicas para existir e, como ficou demonstrado anteriormente, nos parece que a hesitação, comum ao leitor e à personagem diretamente envolvida nas ações, é a que mais salta aos olhos numa perspectiva todoroviana da narrativa. É através dela que a ambiguidade é instaurada no texto, facilitando, assim, uma possível tentativa de diferençar o Fantástico dos gêneros vizinhos mais próximos: o Estranho e o Maravilhoso.

A figura do leitor implícito é peça fundamental para a obtenção e a manutenção da ambiguidade na narrativa, pois, como já o dissemos, é ele quem vivencia a hesitação sentida por uma determinada personagem. No entanto, se no final da história, esse sentimento se desfizer, há a possibilidade de um ou outro gênero ocorrer, uma vez que, agindo assim, poderíamos dizer que o objetivo primeiro do narrador seria levar o leitor ao mundo do estranho, do caótico, do incomum, do insólito sem, no entanto, deixá-lo perdido por lá, dando-lhe a racionalidade e a objetividade dos fatos; ou então, por outro lado, o objetivo primeiro seria levar personagem e leitor para um mundo onde o sobrenatural, o maravilhoso e o inusitado existem sem que nenhuma das entidades da narrativa ponha em xeque tal existência. Dessa forma, os acontecimentos simplesmente são aceitos e incorporados por todos os que têm contato com aquele universo. Se olharmos para a narrativa Maravilhosa por esse viés, não será difícil entender o porquê de tantos contos do gênero estarem filiados ao movimento Romântico, já que, nessas narrativas, o universo mágico e idealizado tem primazia sobre o universo real. Para Todorov, cada um dos gêneros tem marcas próprias:

> Se ele (leitor) decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1979, p. 156)

[24] TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 27-31.

Enfim, pelo que temos visto e pela definição do crítico, parece-nos que a existência do gênero Fantástico está subordinada ao tipo de narrador e à figura do leitor implícito, que direcionarão o texto para uma ou outra possibilidade, resultando na dúvida, na hesitação. Não queremos antecipar ainda nossas ideias, mas Filipe Furtado[25] é um dos que discordam da tese de que todo o gênero esteja sujeito a uma situação tão subjetiva como a questão da hesitação vivenciada pela figura do leitor implícito. Para ele, o que realmente caracteriza a narrativa como representante do gênero é a ambiguidade ali constituída. Sobre essa questão, falaremos com mais profundidade no segundo momento deste capítulo.

Segundo Todorov, o Fantástico possui uma tênue linha imaginária que o separa de outros gêneros do insólito: de um lado, temos o Estranho puro e o Fantástico-estranho; e de outro, o Fantástico-maravilhoso e o Maravilhoso puro. Tentaremos, a seguir, apontar alguns traços importantes dessas diferentes modalidades do Fantástico.

Como no decorrer deste capítulo fizemos referência à definição que Todorov dá ao Estranho e ao Maravilhoso, comecemos então pelo Fantástico-estranho. De acordo com o autor, nele os acontecimentos que parecem sobrenaturais recebem uma explicação racional e a aceitação do sobrenatural por parte do leitor e da personagem é o que direciona a história para um determinado fim. Dessa forma, podemos concluir que esse tipo de narrativa recebe possíveis explicações, mas termina com o elemento sobrenatural superposto à racionalização dos eventos devido à intervenção do modo de ler do leitor:

> Os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional. Se esses acontecimentos conduzem a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é que têm um caráter insólito, estranho. (TODOROV, 1979, p. 156-157)

O Fantástico-maravilhoso é marcado por uma narrativa que se apresenta como Fantástica, mas que termina no sobrenatural. Segundo o autor, essa modalidade é a que mais se assemelha ao Fantástico puro, pois não ocorre uma explicação dos fatos elencados na narrativa, sugerindo, então, a existência do elemento sobrenatural. Como exemplo desse modelo de narrativa, podemos citar o conto “Um moço muito branco”, de João Guimarães Rosa[26]. Nele, após temporal e terremoto, aparece um moço que não falava e não se lembrava de onde viera. A aceitação do rapaz por todos da cidadezinha é rápida e fácil; chegou até a fazer o milagre de trazer alegria ao coração de Viviana, filha de um dos homens mais sérios da cidade e, quando ninguém esperava, o moço some sem deixar vestígios de seus caminhos.

[25] FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

[26] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 675-680.

O desaparecimento do rapaz é visto da mesma forma como o surgimento: há toda uma atmosfera misteriosa que rodeia esse moço. Todos da cidade e o próprio narrador que conta a história aceitam a ideia de que aquele homem não era desse mundo, e sim uma figura divina; mas, na verdade, em nenhum momento da narrativa fica exatamente clara qual é a origem do rapaz. A única situação que poderíamos levantar é a de que ele poderia ser um andarilho desconhecido das redondezas e, por seus traços físicos e cor da tez, fora aceito pelos homens da cidade. No entanto, estamos fazendo conjecturas, pois o conto termina de maneira misteriosa, atribuindo à figura do estranho rapaz uma essência sobrenatural.

Embora tenhamos consciência de que a subdivisão feita por Todorov ajudar-nos-ia numa investigação mais cuidada do gênero, reconhecemos a grande dificuldade que tivemos em manter nossa análise voltada para tais subdivisões e, portanto, optamos pela classificação mais conhecida e pesquisada pelo grande público que é o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso.

Queremos acreditar em que esse pequeno panorama que fizemos nesta parte inicial de nosso trabalho tenha colaborado para o melhor entendimento daquilo que consideraremos como Fantástico nos contos que serão apresentados adiante. No entanto, desde já, sabemos que os estudos do gênero têm ganhado novo fôlego a cada dia, e que nossa palavra não tem sequer a pretensão de ser a última, pois é notório o surgimento de novas ideias que, de certa forma, nos obrigam a abrir um pouco mais o leque de possibilidades em relação ao assunto.

1.2. Proposição paradigmática do Fantástico segundo Filipe Furtado

Filipe Furtado é outro autor de quem falamos anteriormente e que aborda a questão da literatura Fantástica, tentando colaborar com uma análise que ajude a identificação do gênero em narrativas diversas. Mas, como o próprio Furtado adverte:

> Tal análise, porém, não deverá perder de vista que, como acentua Jean Bellemi-Noël, qualquer veleidade de sintetizar em termos definitivos e globais as características de uma classe de textos literários ainda tão pouco explorada teria, por prematura, diminutas probabilidades de sucesso total. (FURTADO, 1980, p. 9)

Como podemos observar, já no início de seu estudo, o autor entende que o assunto é demasiadamente extenso e que, portanto, qualquer desejo de oferecer-lhe a última palavra seria, sem sombra de dúvida, muita pretensão e desconhecimento das contradições e divergências inerentes ao tema.

No capítulo anterior quando discorremos sobre algumas ideias a cerca da teoria de Todorov, dissemos também que Filipe Furtado diverge de seu antecessor no tocante ao

quesito hesitação. Segundo o crítico português, a narrativa Fantástica apresenta outros elementos que configurariam o gênero, excluindo, então, a supremacia da hesitação em detrimento de outras características. Nesta parte da pesquisa, vamos apontar alguns aspectos da teoria de Furtado que julgamos capitais para o andamento de nosso trabalho, já que o objetivo primeiro que temos é, justamente, elencar uma diversidade de conceitos sobre o gênero para depois detectarmos em quais teorias encaixam-se os diversos contos coletados, lidos e analisados.

Na parte introdutória da obra *A construção do fantástico na narrativa*, o autor chama a atenção para o fato de, antes dos anos 50, as obras do gênero serem submetidas a uma avaliação subjetiva, o que acabava por atribuir um caráter quase demiúrgico aos escritores do gênero. A tese defendida por Furtado ajusta-se com a nossa, uma vez que o autor pensa que "o fantástico (como qualquer outro tipo de textos, aliás) se alimenta do alfobre comum que são as categorias literárias, usando processos premeditados e necessariamente discerníveis". (FURTADO, 1980, p. 9)

Outro ponto importante na teoria de Furtado é que ele questiona a excessiva importância dada aos chamados reflexos emocionais que a obra possa vir provocar no destinatário da enunciação. Para ele, essa linha de pensamento direciona o objetivo da análise para a figura do autor e do leitor real, mas não para os elementos oferecidos pela narrativa. Saber se o escritor *x* acredita ou não em histórias de fantasmas é algo irrelevante para uma análise que se queira comprometida com uma visão narratológica e que, portanto, em nada ajudariam na elucidação de questões pertinentes ao gênero.

O autor ainda nos lembra que, no final da década de 50, surge uma crítica mais objetiva que pressupõe um estudo das formas como o gênero é realizado pela própria narrativa, descartando aquela visão subjetiva e pessoal que envolvera seus antecessores. Segundo Furtado, essa nova crítica desenvolveu-se mais na França, o que demonstrou que naquele país houve um avanço nos estudos literários que envolviam a questão do Fantástico. Mas, embora reconhecesse a importância de nomes como P.G. Castex, Max Milner e Jean Bellemin-Noël, Filipe Furtado vê nesses estudiosos uma crítica parafraseante das tendências da análise textual da época, denunciadora de uma debilidade teórica que teve longa duração e acabou contaminando e influenciando alguns estudos contemporâneos do gênero.

Por último, Furtado comenta na introdução de seu livro que ainda nas últimas décadas surgiram correntes literárias que se utilizavam de uma abordagem psicanalítica da obra ficcional. Segundo ele, essa nova abordagem do texto literário trouxe alguns contributos

para o enriquecimento das questões acerca da ficção Fantástica, porque, somadas aos elementos constitutivos da estrutura da narrativa, essas contribuições ajudariam a realização de uma análise completa e mais interessante da obra. Se pensarmos que as ideias freudianas sofreram um verdadeiro *boom* na sociedade pós-guerra, entenderemos o porquê do adjetivo interessante. Ainda que possamos perceber certa aceitação do caminho psicanalítico na teoria de Furtado, é importante ressaltar que o autor continua com sua linha de raciocínio e só percebeu no viés psicanalítico uma possibilidade de corroborar com os estudos do gênero. Sobre essa questão, veja o que o crítico diz:

> Assim, por um lado, evidenciam um interesse predominante, quando não exclusivo, pela caracterização psíquica e pela análise das possíveis perturbações de teor psicopatológico manifestadas pelo autor através da enunciação. Por outro, torna-se notória a sua correspondente desatenção no que toca à problemática propriamente textual, tanto na perspectiva da obra singular como na da sua inserção na estrutura mais vasta do gênero cujos princípios levam à prática. (FURTADO, 1980, p. 13)

É perceptível, nas palavras acima, um posicionamento a favor da busca de elementos necessariamente discerníveis para que se chegue ao Fantástico. Caso contrário, a análise do texto literário ficará sujeita às diversas interpretações impressionistas que em quase nada ajudariam na configuração do gênero.

Depois de questionar esses posicionamentos teóricos que, de acordo com o crítico, em nada ajudariam em uma análise do texto literário, Furtado diz que a crítica do Fantástico atinge a maioridade com a publicação da obra *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov. Ele reconhece que a teoria todoroviana foi a que, em um primeiro momento, melhor direcionou os estudos do gênero para uma categorização daquela narrativa. Embora o estudioso português tenha visto em Todorov uma abordagem satisfatória do gênero, o autor percebe também alguns pontos com os quais não concorda. Primeiro, ele diz que a teoria todoroviana faz um estudo do gênero de forma global, o que implicaria uma análise que, talvez, não desse conta das particularidades que cada texto literário pudesse suscitar. Em segundo lugar, Filipe Furtado não vê com bons olhos uma teoria que se baseia exclusivamente na hesitação representada pelo leitor implícito, que deverá oscilar entre aceitar ou recusar os fenômenos insólitos elencados na narrativa. Apesar das divergências conceituais entre os dois, Furtado ainda finaliza dizendo:

> Por fim, para além de numerosas achegas positivas tanto no plano da teoria crítica em geral como no do fantástico, o trabalho de Todorov delineia ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do gênero, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas. (FURTADO, 1980, p. 14)

Diante dessas considerações e de acordo com nossas leituras, podemos, enfim, constatar que, pelo menos em um ponto, a maioria dos críticos do assunto concorda: toda e

qualquer narrativa Fantástica apresenta-nos fenômenos inexplicáveis ou sobrenaturais. Esses fenômenos surgem em um espaço normal, onde impera um ambiente quotidiano e familiar. É justamente esse surgimento que deflagra a ocorrência da possibilidade de o Fantástico manifestar-se na narrativa: “o Fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”. (CAILLOIS, 1965, p. 161)

Nesse caso, o aparecimento do sobrenatural perturba o equilíbrio das ações até então encenadas e, pensando assim, não há como não perceber uma referência indireta à teoria de Todorov, quando este esboça em sua análise a noção de equilíbrio / desequilíbrio / equilíbrio. Toda a normalidade é posta em xeque diante dos acontecimentos insólitos e, inevitavelmente, o equilíbrio é desconfigurado. Os fenômenos inexplicáveis — ou, então utilizando a nomenclatura dada pelo crítico, os fenômenos meta-empíricos — vão abalar a noção de real que se construiu no decorrer da narrativa e introduzir outra possibilidade de verdade ou verdades.

É importante evidenciar aqui que o fenômeno meta-empírico a que se refere Furtado não é de qualquer natureza. Segundo o autor, esta ocorrência deve confrontar dois pólos antagônicos: o sobrenatural positivo e o sobrenatural negativo. É a velha e famosa oposição maniqueísta do Bem versus o Mal. Normalmente, no Fantástico haverá uma luta entre seres naturais bons e seres extranaturais maus; esse embate deve ser protagonizado pelas forças maléficas, pois, de acordo com o crítico: “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar”. (FURTADO, 1980, p. 22)

Esse caráter negativo das forças sobrenaturais pode, muitas vezes, se alastrar pelo ambiente em que a ação se desenvolve em um objeto presente na narrativa ou em uma personagem insólita que surge na história. Em narrativas Fantásticas brasileiras, podemos perceber esta constatação nos contos “O espelho”, “A podridão viva” e “Bugio Moqueado”, que remetem a figura do leitor implícito para o universo do inexplicável, onde uma força meta-empírica negativa será um dos elementos constitutivos da narrativa, representada em objetos aparentemente insólitos.

Em contrapartida, podemos dizer, então, que o sobrenatural positivo, somente, em nada serviria para a construção da narrativa Fantástica. Nesse ponto, podemos citar, novamente, o conto “Um moço muito branco”, de Guimarães Rosa; naquela história

simpática, que narra a chegada de um bom-homem-incomum – supostamente, visto como um anjo que faz o bem –, encontramos encenado o que Furtado chama de sobrenatural religioso positivo e, dessa forma, não constituiria um exemplo de narrativa do gênero, pois:

> o sobrenatural religioso positivo não pode assumir uma posição dominante no conjunto da temática de qualquer narrativa fantástica, pois a fenomenologia meta-empírica propícia ao gênero deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação... (FURTADO, 1980, p. 25)

É por isso que poderemos afirmar, mais à frente, que o conto referido acima é um exemplo, na verdade, do gênero Maravilhoso, uma vez que encerra uma narrativa onde o sobrenatural positivo tem primazia sobre o negativo e os acontecimentos são aceitos como naturais por todos os personagens da história. Eis, também, mais um motivo para descartarmos, por exemplo, a narrativa apocalíptica como representante do gênero Fantástico. Pensamos assim, porque estamos imaginando aquela narrativa como um conjunto de fenômenos propostos pelas religiões e que fazem parte da realidade extratextual.

Se nos detivermos na questão do elemento meta-empírico, perceberemos que ele é comum ao Fantástico, ao Estranho e ao Maravilhoso. No entanto, o que direciona o texto para uma ou outra possibilidade é a representação da antinomia temática na própria estrutura da narrativa. Estamos, então, segundo Furtado, diante da característica mais peculiar ao Fantástico: a ambiguidade. Ela só existe nele. No Maravilhoso "é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível" (1980, p. 34) e nele "não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar". (1980, p. 35) No Estranho, "as ocorrências extranaturais são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes". (1980, p. 35) Como podemos observar, o caráter ambíguo é próprio da narrativa Fantástica, pois "só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica" (1980, p. 35), necessária para provocar e manter a hesitação referenciada na teoria todoroviana. A manutenção dessa duplicidade até o termo da narrativa é o traço singular do gênero, uma vez que os gêneros circundantes sequer oferecem essa possibilidade:

> É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos, até porque, noutros planos, as divergências entre eles são quase sempre bem menos profundas. (FURTADO, 1980, p. 40)

Entendendo que a ambiguidade não surge de forma aleatória no discurso literário, podemos conjecturar que ela aparece no Fantástico para provocar a duplicidade de sentido na narrativa e, como consequência, alterar a noção de real que o destinatário da enunciação construiu a partir dela, produzindo uma aparência de real. Pensando assim, não nos é difícil

perceber que, na narrativa Fantástica, o aspecto de falsidade do universo ali identificado é parte integrante da representação do elemento meta-empírico. Esse caráter falso é um dos aspectos que direcionam o leitor para a hesitação entre considerar aquele mundo real ou não.

Por esse motivo, acreditamos em que Furtado atribuiu ao verossímil[27] um papel importante no gênero, uma vez que sem essa verdade possível o texto não provocaria no leitor a incerteza sobre os elementos insólitos que constituem uma determinada narrativa ficcional fantástica.

Mais uma vez percebemos que Filipe Furtado faz referência à teoria de Todorov. Quando o crítico discorre sobre a verossimilhança do universo representado na narrativa, de certa forma, está se referindo à ideia que Todorov defende acerca da narrativa intransitiva. Se considerarmos intransitivas as narrativas que não se deslocam para uma realidade exterior (mesmo que tal realidade seja o elemento propulsor daquele discurso literário) notaremos que o mundo real configurado no texto é apenas um mundo possível que deve ter por referente o ambiente ficcional; portanto, verossímil:

> Assim, fingindo clarificar todos os dados apenas com o objetivo de melhor os confundir, a narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o caráter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena. (FURTADO, 1980, p. 53)

Embora tenhamos dito que o Fantástico, assim como grande parte dos textos de temática insólita, apresenta um tipo de narrativa intransitiva, isso não quer dizer que ele não possa referir-se, indiretamente, a ocorrências do universo empírico com o objetivo de ratificar a credibilidade do material narrado. Com relação a esse aspecto, Furtado comenta:

> Para incrementar a sua plausibilidade, a narrativa fantástica também recorre amiúde ao que se pode denominar referências factuais, alusões mais ou menos extensas e profundas a fatos ou fenômenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento. (FURTADO, 1980, p. 56)

Esse aspecto verossímil do discurso Fantástico, segundo o crítico português, "procura estabelecer e consolidar duma forma fraudulenta a aliança da razão com o que ela recusa habitualmente". (1980, p. 64) Caso isso não seja otimizado na narrativa, a verossimilhança poderá ser desgastada pela racionalização plena (ou parcial) dos fatos ali elencados. Esse expediente fica muito claro, por exemplo, no conto "Uma noite sinistra", de

[27] Segundo Carlos Reis, a mencionada independência estética, remetendo para o caráter não utilitário do texto literário, autoriza-o a configurar no seu seio um mundo possível, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. A relação desse mundo possível com o real pauta-se pela categoria da verossimilhança (quer dizer: representa-se o que poderia ter acontecido). O autor cita ainda Gerard Genette sobre o aspecto verossímil do texto literário: "o enunciado de ficção não é verdadeiro nem falso (mas apenas, teria dito Aristóteles, 'possível'), ou é ao mesmo tempo verdadeiro e falso: ele encontra-se além ou aquém do verdadeiro e do falso, e o paradoxal contrato de irresponsabilidade recíproca que ele estabelece com o seu receptor é um perfeito emblema da famosa independência estética". (REIS, 2001, p. 172)

Afonso Arinos[28], quando, em um determinado momento da história, o narrador faz alusão ao estado de alucinação em que se encontra o personagem Manuel Alves, oferecendo ao leitor a explicação racional para o comportamento dele.

Outro aspecto importante na teoria de Furtado está na entidade textual denominada, por ele, narratário[29]. Essa entidade de papel (ou leitor implícito para Todorov) é uma das responsáveis pela manutenção da narrativa no gênero, pois é ela a receptora primeira e fictícia do relato literário. É juntamente com esse leitor implícito que o leitor real observará as situações propostas no discurso, duvidando em aceitá-las ou não.

No entanto, ele chama a atenção para o fato de o narratário não ser essencial para a permanência do texto no gênero. Segundo ele, o traço distintivo fundamental é a ambiguidade entre os fenômenos empíricos / meta-empíricos encenados na narrativa. Ele ainda diz que considerar o narratário, como faz Todorov, um dos elementos principais do gênero equivale a dar prioridade ao acessório (narratário) sobre o essencial (ambiguidade). Neste ponto, discordamos um pouco dele, pois Todorov não diz que somente a figura do leitor implícito é suficiente para a manifestação do gênero. Ele diz, sim, que "o gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa, e, em parte, por seus temas". (1979, p. 152) Portanto, o narratário, a ambiguidade, o espaço, as personagens, todos são elementos que contribuem com maior ou menor intensidade na manutenção do gênero.

Em sua teoria sobre, Furtado diz que a identificação entre o destinatário da enunciação com a personagem que melhor represente o caráter ambíguo da narrativa também contribui para a consolidação do gênero. Vemos aqui um equívoco na fundamentação do autor. Ora, ao citar a hesitação e o leitor implícito de Todorov, ele diz ser um "evidente ilogismo considerar um fator tão subjetivo como característica básica de qualquer gênero". (1980, p. 78) No entanto, quando Furtado menciona a identificação entre leitor real e personagem, ele também está se utilizando de um fator subjetivo.

De acordo com o crítico, as personagens das narrativas Fantásticas são sempre derrotadas pelas forças meta-empíricas. Daí advém o caráter subalterno delas perante as forças sobrenaturais negativas e uma narrativa dimensionada por uma estrutura actancial.

Com relação ao caráter subalterno das personagens, acreditamos em que isso não seja uma regra do gênero; há, sim, um predomínio desse aspecto, o que não inviabiliza a

[28] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961, p. 147-157.
[29] Termo e conceito correlato do termo e conceito de narrador, o narratário constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia. (...); o narratário é uma entidade fictícia, um "ser de papel". (REIS, 2002, p. 267)

ocorrência de exceções, como acontece, por exemplo, no conto "A podridão viva", de Amândio Sobral e em outros que lemos para montagem do *corpus*. A questão da estrutura actancial é um pouco mais problemática, pois aceitá-la na narrativa Fantástica é admitir a inserção desta no escaninho das narrativas transitivas, uma vez que, segundo Carlos Reis, "é através do investimento semântico dos actantes que a narrativa adquire espessura temático-ideológica e sociocultural".[30] (REIS, 2002, p. 19) Dessa forma, a análise do discurso literário extrapolaria o nível do ficcional e desaguaria em outro universo que não o literário. Carlos Reis ainda comenta que "a estabilidade das configurações actanciais é um fator que garante a previsibilidade da própria ação narrativa, no ato da recepção do texto". (2002, p. 19) Ao garantir a previsibilidade da ação na narrativa, esse tipo de estrutura citada por Filipe Furtado desconfiguraria a ambiguidade representada no universo do discurso literário.

De acordo com Furtado, os tipos de narradores mais frequentes no Fantástico são o autodiegético (segundo ele, esse modelo raramente aparece) e o homodiegético (o mais comum para ele). Nesse ponto, a teoria dele entra em choque com a todoroviana. Todorov também reconhece os dois tipos de narradores; no entanto, para ele, o Fantástico é caracterizado, preferencialmente, pelo narrador autodiegético: "Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente "eu": é um fato empírico que se pode verificar facilmente" (TODOROV, 2008, p. 90) e "o narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir". (2008, p. 91)

Furtado acredita em que o autodiegético, por estar envolvido diretamente nos episódios narrados, não dispõe de um relato exato, descompromissado e não influenciado pela sua participação na construção da narrativa. Contudo, é importante ressaltar que, por outro lado, é justamente esse tipo de narrador que dá maior credibilidade à história, pois ele a conta não como mero expectador da ação, mas sim como elemento constituinte da mesma, pois participou diretamente dela. A partir daí, o leitor tende a hesitar entre a aceitação ou não de um relato verdadeiro.

Outro aspecto interessante na teoria do autor é a influência que o espaço exerce sobre as personagens e na própria narrativa. De antemão, podemos dizer que o espaço encenado no gênero é um lugar híbrido. Normalmente, a narrativa inicia em um ambiente normal e termina

[30] Do ponto de vista operatório, este modelo possui eficácia porque permite descrever a organização sintática de qualquer texto narrativo construído com base numa relação transitiva ou teleológica entre sujeito e objeto. No entanto, as potencialidades operatórias da análise actancial só podem ser cabalmente apreendida se se tiver em conta a ativação discursiva das categorias imanente. Citando O Primo Basílio, o autor finaliza dizendo: que nesta obra verifica-se que o investimento semântico do actante Destinados – educação romântica e ociosidade – é uma peça fundamental na construção da temática do romance e, indiretamente, reflete a fase naturalista do autor, marcada pela importância concedida às influências do meio e aos condicionamentos educacionais. (REIS, 2002, p. 19)

em um espaço perturbado ou alterado ou, ainda, transformado negativamente pelas forças sobrenaturais negativas.

Se levarmos em consideração somente essa questão sobre o espaço na narrativa, não será demasiado afirmar que tanto o Fantástico como o Estranho podem articular o mesmo tipo de ambientação. No entanto, no primeiro, ela tende a "sublinhar a ambiguidade da ação e reforçar a verossimilhança". (1980, p. 120) Portanto, o espaço serve como elemento muitas vezes deflagrador da contradição entre real/irreal em que se queira envolver a ocorrência meta-empírica. No segundo, a funcionalidade do espaço na narrativa não está a serviço da manutenção da ambiguidade. Ele pode até aparecer transformado ou caótico, mas, no decorrer da história, haverá uma explicação lógica ou racional para tal feito. Sobre isso Furtado comenta: "torna-se óbvio que um ambiente demasiado anormal ou delirante, por não contrastar convenientemente com a manifestação sobrenatural, impede o desenvolvimento da ambiguidade e tende a anular a verossimilhança da intriga." (FURTADO, 1980, p. 125)

Esse cenário demasiado anormal ou delirante a que o autor faz referência pode ser comprovado, por exemplo, no conto "Demônios", de Aluízio Azevedo. Nele, percebemos que toda a ação desenrola-se em um ambiente estranho desde o início da narrativa, conferindo ao conto uma configuração diferente da que se espera do gênero Fantástico, no qual se opera uma ruptura tanto das ações como de outros elementos.

Essa questão é de suma importância, pois interfere até mesmo na noção de equilíbrio representada na narrativa. É através da alteração entre um e outro que se amenizam ou se enfatizam as ocorrências insólitas. Se esse hibridismo não existir, a narrativa estará submersa em um universo desconfigurado, caótico e alucinado; portanto, estranho. Finalizando essa questão, o crítico ainda afirma que:

> Esse emprego alternado de cenários permite reequilibrar a construção fantástica sempre que se torne necessário corrigir o caráter demasiado insólito ou demasiado quotidiano que acontecimentos ou personagens podem assumir, conferindo credibilidade à ação e mantendo sempre o grau conveniente de indecisão nas eventuais leituras a que o texto seja submetido. (FURTADO, 1980, p. 125-126)

Neste capítulo apresentamos algumas ideias defendidas por Filipe Furtado sobre a narrativa Fantástica. É verdade que o assunto ainda requer um maior detalhamento das características relevantes ao gênero. No entanto, pensamos que estamos colaborando na possível configuração de uma teoria que, futuramente, poderá auxiliar na delimitação desse tipo de estrutura nas letras brasileiras.

Apesar de Filipe Furtado discordar em alguns poucos momentos da teoria todoroviana – que, segundo ele, serviria como paradigma dos estudos sobre esta literatura –

percebemos, também, que sua teoria em alguns momentos remete-nos direta ou indiretamente às palavras de Todorov, comprovando nossa tese de que a obra escrita pelo crítico português serve para completar e ampliar algumas ideias acerca do gênero Fantástico.

Nos subcapítulos seguintes, daremos continuidade ao assunto, utilizando como referência autores que fogem bastante daquilo que tanto Furtado como Todorov procuraram caracterizar como uma estrutura que se encaixasse nos moldes do gênero. Como veremos mais à frente, autores como Sigmund Freud e Jean Paul Sartre apresentam uma fundamentação teórica que em nada se aproxima daquela deixada pelos dois estudiosos comentados até aqui. Acreditamos em que, ao trazer à discussão esses dois autores, teremos maior facilidade para fazer a análise de alguns textos incluídos nas antologias de contos Fantásticos brasileiros, já que muitas dessas narrativas afastam-se das teorias propostas por Todorov e Furtado e se aproximam mais destes dois últimos.

1.3. Proposição paradigmática de Sigmund Freud

Este subcapítulo terá como ponto de partida as ideias abordadas por Sigmund Freud quando este discorre sobre a temática do Estranho. A aplicação da teoria freudiana será evidenciada quando realizarmos uma tentativa de análise de alguns contos da literatura brasileira, seguindo os preceitos oferecidos pelo psicanalista. Falamos em tentativa de análise, porque, por mais que desejemos uma apreciação completa dos contos elencados por nós, sabemos que nossa tarefa não esgotará todas as diversas possibilidades de textos tão ricos quanto aqueles que temos encontrado em nossa pesquisa. Sempre algo deixará de ser dito.

Embora tenhamos como objetivo primeiro uma abordagem daquilo que Freud teria dito sobre o Estranho, queremos ressaltar também que, em um momento apropriado, relacionaremos os argumentos dessa teoria à literatura pertencente ao gênero Fantástico. Para esse empreendimento, como já se sabe, utilizaremos uma abordagem que prioriza a visão narratológica do discurso literário e, por conseguinte, seremos, inevitavelmente, levados a trazer à análise as ideias defendidas e difundidas por Tzvetan Todorov e, também, Filipe Furtado que, como vimos anteriormente, apresentam uma visão completamente diferente daquela esboçada pelo psicanalista em questão.

Antes de iniciarmos nossos apontamentos, é importante explicarmos o motivo de termos selecionado um artigo que discorra sobre o Estranho – com uma visão psicanalítica do

mesmo – em uma dissertação que tem como temática principal as diversas realizações do Fantástico na literatura brasileira com uma base estruturalista.

Uma possível explicação para tal escolha é o fato de o autor apresentar algumas situações que, mesmo de forma indireta, deixam transparecer a noção que o psicanalista tinha do discurso poético. Embora em nenhum momento do artigo ele se refira ao Fantástico como gênero, notamos alguns aspectos que nos interessaram justamente pelo fato de percebermos nas palavras do pai da psicanálise uma, talvez, plausível justificativa para a inclusão de certos contos brasileiros nas antologias de histórias Fantásticas.

A primeira questão que nos assola quando da leitura do início do artigo de Freud é que o termo estranho por si só carrega uma variada gama de possíveis interpretações. Não vamos aqui enveredar pelas explicações etimológicas do termo, mas sim pela provável relação entre as diversas possibilidades de realização desta temática. No entanto, o que nos parece comum é o fato de esse tema estar relacionado a tudo que seja assustador, amedrontador, insólito, incomum, etc. Sobre tal aspecto, Freud diz que o Estranho:

> Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (FREUD, 1976, p. 275-276)

Como podemos observar, essa definição, um tanto quanto simples para a questão, seria o que qualquer pessoa poderia aventar sobre o tema. No entanto, para o psicanalista, o problema da definição do termo vai além do senso comum. Na verdade, em seu estudo, ele demonstra que o caráter assustador do Estranho ocorre não pela estranheza de uma dada ocorrência, mas sim pela familiaridade desta. Segundo ele, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. (FREUD, 1976, p. 277) É claro que pensando assim, a delimitação do termo segue os parâmetros da psicanálise e não os da literatura.

De certa forma, se pensarmos por esse prisma, notaremos alguma semelhança entre o existencialismo sartreano – que considera o homem como o único ser realmente Fantástico – e a psicanálise freudiana, pois para os dois autores o homem aparece como a temática central dos acontecimentos. No primeiro caso, o filósofo dá relevância aos estados de espírito que assolam o ser moderno; e, no segundo, Freud demonstra que a sensação de estranheza pode estar relacionada ou a fatores próprios da infância: a castração, a repressão, os medos próprios daquele período; ou, então, a questões que estejam ligadas às crenças de nossos primitivos ancestrais.

Essa teoria vai de encontro à noção que o senso comum tem do que é estranho. Para Freud, o estranho não é o desconhecido, mas sim algo que por ser / fazer parte de um universo adormecido do homem – portanto, conhecido e familiar – pode vir a se manifestar em um determinado momento de sua vida. Para tanto, basta que esse homem entre em contato com algo incomum que desperte nele alguma sensação de medo, terror, horror ou pavor. Quando empregamos o verbo despertar, queremos demonstrar que, de certa forma, esse 'algo' de que falamos anteriormente, fizera parte do conjunto de sentimentos do homem, mas que por algum motivo ou razão qualquer foi reprimido e está adormecido. Sobre esse fato Freud comenta:

> Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. (FREUD, 1976, p. 300)

O que Freud diz ser Estranho pode estar relacionado a alguma ocorrência do passado que por uma razão qualquer retorna modificado, subvertido ou não. Daí advém o caráter familiar, pois, tendo feito parte da existência do ser em algum momento de sua vida (ou de seus antepassados), ele apenas retorna ao seu estado de origem, não como uma situação nova, mas sim, como um despertar.

Pelo que entendemos dessa postura acerca do estranho freudiano, o conjunto de categorias de coisas estranhas a que se refere o psicanalista é uma manifestação de temores relacionados aos complexos de castração, na maioria das vezes, referentes ao período da infância do homem. É pensando assim e conduzindo suas ideias para esse fim, que Freud cita como exemplo singular, para demonstração de tais complexos, a narrativa de "O Homem de Areia", de E. T. A. Hoffmann, na qual faz alusão direta ao medo que a personagem, enquanto criança, sente de perder a visão:

> Ademais, eu não recomendaria a qualquer oponente da concepção psicanalítica que escolhesse particularmente essa história do Homem de Areia, para apoiar o argumento de que a ansiedade em relação aos olhos nada tem a ver com o complexo de castração. Por que razão, então, colocou Hoffmann essa ansiedade em relação tão íntima com a morte do pai? E por que o Homem de Areia aparece sempre como um perturbador do amor? (FREUD, 1976, p. 289 - 290)

Quando falamos anteriormente sobre uma possível convergência das teorias de Sartre e Freud, estávamos levando em consideração também a questão do duplo:

> O tema do 'duplo' foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o duplo tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte, como afirma Rank; e,

> provavelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. (FREUD, 1976, p. 293)

Na teoria sartreana, também encontramos referência a essa ocorrência do duplo no discurso ficcional, quando o filósofo afirma que "o fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma". (SARTRE, 2005, p. 137) Para ele, o duplo é uma das formas que um escritor tem de manifestar a condição humana.

No entanto, para Freud a divisão duplicada do ser humano em alma e corpo faz parte dos temores que nossos antepassados desenvolveram em relação à morte, sempre envolvida em uma atmosfera de mistério e medo; e, também, uma forma de amenizar as tensões provocadas pelos questionamentos sobre a eternidade da existência humana. É por esse motivo que, segundo o psicanalista, muitas religiões criaram a alma como um subterfúgio que daria ao homem a possibilidade de ser eterno. Ora, esses pensamentos remetem-nos a outro ponto importante na teoria freudiana, que é, justamente, o medo de coisas ou pensamentos adormecidos em nós:

> Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, superamos esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho... (FREUD, 1976, p. 308)

Pelo fragmento acima, poderíamos explicar alguns pavores que assolam a psique humana. Os fantasmas, monstros, mortos-vivos e outras entidades sobrenaturais são elementos que estiveram presentes no universo da criança ou de nossos primitivos antepassados e, por isso, o menor acontecimento estranho pode evocar qualquer uma dessas figuras numa mente que não tenha se livrado de certas crenças ou superado alguns temores.

Pelo que temos abordado até o presente momento, podemos dizer que o importante é percebermos que o tratamento dado ao assunto, em um primeiro momento, segue os caminhos da psicanálise e não serviria, por completo, para a realização de uma abordagem do discurso poético, levando-se em consideração, é claro, apenas os aspectos literários do discurso ficcional. Somente nas últimas páginas do artigo é que o autor faz uma singela referência à questão do Estranho enquanto realização estética, isto é, na literatura. E é sobre essa ótica que observaremos o assunto de agora em diante.

Quando discorremos sobre a teoria todoroviana, dissemos que um dos pré-requisitos mais comuns à narrativa Fantástica é a hesitação em que leitor e personagem são submersos

do início ao fim da história, mantendo-se a permanência da ambiguidade do elemento insólito como uma das estratégias de construção do discurso do gênero. Todavia, parece-nos que Freud, simplesmente, rejeita a ideia de que a dúvida possa ser de fato um elemento deflagrador da impressão de estranheza, como podemos observar nas palavras abaixo:

> É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação.(...) Não se trata aqui, portanto, de uma questão de incerteza intelectual: sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade... A teoria da incerteza intelectual é, assim, incapaz de explicar aquela impressão. (FREUD, 1976, p. 288-289)

Ora, pensando dessa forma, podemos inferir que o psicanalista não compartilha com a tese de Todorov acerca do Fantástico, pois, para ele, a impressão de estranhamento é causada por situações relacionadas, unicamente, à castração, à compulsão à repetição e à onipotência de pensamento, porque "quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o duplo ser uma criação que data de um estádio mental muito primitivo, há muito superado". (FREUD, 1976, p. 295) Quem vivencia a sensação de estranheza não é o homem (leitor) hoje configurado, mas sim seus diversos estratos (representados pelas diversas gerações), compactados no ser e composto por camadas seculares. Veja que, até quando o autor cita a figura do escritor, não faz uma dissociação entre psicologia e literatura. Isso quereria dizer que o Estranho estaria diretamente relacionado ao tipo de leitor real que entra em contato com o universo representado na narrativa.

Segundo o autor, o sentimento de incerteza é irrelevante para a manutenção da impressão de estranheza: real / irreal, verdade / não-verdade, etc. No entanto, ele deixa claro que o leitor "deve se curvar à decisão do escritor e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo em que este se colocar em suas mãos". (FREUD, 1976, p. 288) Se por um lado, o médico descarta o fator hesitação; por outro, ele ratifica uma ideia tão celebrada tanto por Todorov como por Filipe Furtado, que é a identificação entre o leitor e o discurso ficcional.

Embora tenhamos levantado a questão da hesitação, um velho e repetido problema aparece-nos: o leitor implícito. Freud não deixa claro se o leitor a que ele está se referindo é real ou um ser de papel. Quando fala dessa figura, dá-lhe um tratamento que não nos permite perceber nenhuma classificação diferenciada daquela oferecida por outros estudiosos mais contemporâneos, isto é, para ele o leitor é empírico, real, de carne e osso. Por mais esse motivo, podemos conjecturar que o estudioso aborda a temática do Estranho utilizando-se de uma visão que não vai além da psicanalítica.

Os elementos narratológicos que compõe a estrutura da narrativa não são chamados à discussão e todo foco do autor está direcionado para a psicologia. Mas, psicologia de quem? Do autor? Do leitor? De uma personagem? Ou da própria história? O problema é que, ao utilizar a abordagem que adotou, Freud, simplesmente, anulou qualquer relevância que alguns elementos poderiam ter em uma análise da estrutura do texto, pois, para ele, tudo está, magistralmente, configurado para despertar fantasmas adormecidos.

Outro ponto que nos chamou a atenção foi a maneira como o psicólogo apresentou o estudo do Estranho relacionado à literatura. A questão torna-se confusa quando ele, pretensamente, deseja encontrar o gênero Estranho, na verdade, naquilo que pertenceria ao Maravilhoso[31]:

> Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio. E o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha; pois, como aprendemos, esse sentimento não pode despertar, a não ser que haja um conflito de julgamento quanto a saber que coisas que foram 'superadas' e são consideradas incríveis não possam, afinal de contas, ser possíveis. (FREUD, 1976, p. 310-311)

Veja que, quando o autor escreve que o sistema animista de crenças é francamente adotado, ele está, na verdade, fazendo uma referência indireta àquilo que costumamos classificar como literatura Maravilhosa. Nesta, o leitor apenas cria novas leis para a realidade e as aceita; daí advém a nomenclatura oferecida por Todorov quando diz que o Maravilhoso é, na verdade, o sobrenatural aceito:

> No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2008, p. 59-60)

Sabemos que uma história de fadas ou de duendes está repleta de acontecimentos insólitos que, no mínimo, podem provocar a impressão de estranheza no leitor. No entanto, segundo Todorov, o que caracteriza o Maravilhoso, nesses casos, é a naturalidade desses acontecimentos – que não deixam de ser estranhos – na narrativa e como eles são incorporados ao universo do leitor.

Em um outro momento, Freud comenta:

> Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Também nesse caso evitamos qualquer vestígio do estranho. (FREUD, 1976, p. 311)

[31] Maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. (CHIAMPI, 1980, p. 48)

Mais uma vez o autor dá-nos uma interpretação que nos levará a um caminho já conhecido. Quando adaptamos nosso julgamento e confirmamos aquela outra realidade que nos foi apresentada no texto, estamos, mais uma vez, submersos no Maravilhoso. Embora saibamos que o foco do psicanalista não envolve a literariedade dos eventos na narrativa, é importante realçarmos a ideia de que ele não trata o Estranho como gênero. Em todo momento encontramos expressões do tipo *efeitos estranhos*, *influência estranha*, *estranheza*, *sentimentos estranhos*; mas, nunca, o gênero estranho. Esse fato, portanto, ratifica e corrobora a ideia que colocamos logo no início desta análise.

Por último, o autor, ao falar do comportamento do escritor, deixa transparecer uma certa aproximação entre os resultados encontrados por ele e os apontados por Todorov com relação ao Fantástico. No exemplo a seguir, percebemos que o psicanalista, ao negar o caráter estranho de determinado texto literário, remete-nos, indiretamente, à teoria todoroviana acerca do gênero Fantástico:

> No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar a nossa recalcitrância e, ao mesmo tempo, melhorar as suas chances de êxito. Pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. (FREUD, 1976, p. 312)

Observamos que o autor está fazendo um prenúncio do que Todorov constatou anos depois. Termos como *recalcitrância*, *manter-nos às escuras*, *natureza exata das pressuposições*, *evitar qualquer informação definida* e *até o fim* remetem-nos à hesitação sentida pelo leitor diante daquele tipo de narrativa.

Como tentamos demonstrar neste capítulo, um mesmo texto literário pode ser avaliado seguindo caminhos diversos. Contudo, o que deve ser ressaltado, na primeira parte desta análise, é a comprovação daquilo que Freud procurou chamar de Estranho: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. (FREUD, 1976, p. 277)

Para ele, a temática pode estar relacionada a algum medo reprimido na infância, ao medo relativo à castração (também referente à infância) ou, quem sabe, a um sentimento que iria além do momento atual e remontaria aos ‘primitivos ancestrais’ do homem. A questão, talvez, principal que se coloca com referência a essa teoria é que o Estranho, considerado o ponto de vista freudiano, portanto, apenas psicanalítico, tem raízes profundas no espaço familiar.

Por fim, embora tenhamos consciência de que Sigmund Freud e Todorov possuam opiniões completamente divergentes sobre o assunto, entendemos também que a beleza dos

estudos literários está exatamente nesse ponto. Ao mesmo tempo em que podemos nos debruçar sobre um texto para buscar informações relativas à metodologia psicanalítica da abordagem literária, conseguimos, também, detectar alguns elementos que conduzem o texto para aquilo que, como Todorov, procuramos chamar de gênero Fantástico.

1.4. Proposição paradigmática do Fantástico de Jean Paul Sartre

Todorov e Filipe Furtado abordaram o Fantástico oferecendo-nos uma visão estrutural da narrativa do gênero em sua realização tradicional. No entanto, o autor de que nos ocuparemos nas páginas deste subcapítulo trata o assunto com uma abordagem contemporânea e existencialista.

Apesar disso, é importante destacar, neste início de trabalho, que resolvemos citar a teoria de Jean Paul Sartre por dois motivos básicos: o primeiro é porque acreditamos em que, na elaboração teórica do autor, encontramos respaldo para a análise de certos contos brasileiros que se pretendem Fantásticos, mas que, na maioria das vezes, desviam-se daquela terminologia oferecida pelos estruturalistas comentados nos dois subcapítulos iniciais e se enquadram melhor no arcabouço teórico do filósofo; e por último, porque entendemos que toda discussão sobre o assunto é válida e, portanto, se essa teoria não nos serve para o direcionamento de nosso trabalho, pelo menos servirá para nos auxiliar no delineamento daquilo que entendemos como Fantástico brasileiro, levando em consideração somente os aspectos oferecidos pelo texto literário e sua estrutura.

No artigo “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, Sartre[32] direciona sua interpretação do Fantástico para uma localização espaço-temporal contemporânea e faz uma abordagem existencialista da ocorrência do gênero. Pelo que pudemos observar nesse artigo, todo aspecto relacionado à construção do discurso literário em si é deixado de lado pelo filósofo. Para ele, o único objeto realmente fantástico é o homem; não qualquer espécie de homem, mas aquele que está completamente entregue e integrado ao mundo que o circunda e se encontra despojado de quaisquer sentimentos que obscureçam sua visão da realidade cotidiana, que terá reverberações profundas na alma desse ser moderno:

> Por uma curiosa contrapartida, o novo humanismo precipita essa evolução: Blanchot, na esteira de Kafka, não mais se preocupa em contar os feitiços da matéria; os monstros em carne viva de Dalí certamente lhe parecem um estereótipo, assim como os castelos assombrados pareciam um estereótipo a Dalí. Para ele já não há senão um único objeto fantástico: o homem. (SARTRE, 2005, p. 138)

[32] SARTRE, Jean Paul, Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I: críticas literárias*: São Paulo, Cosacnaify, 2005.

De acordo com Sartre, “o fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma”. (SARTRE, 2005, p. 137) Tal caracterização do objetivo do discurso ficcional pode mergulhar a obra literária em um universo repleto de achismos, pois, dessa forma, a interpretação do texto estaria condicionada ao conhecimento que o receptor *A* ou *B* tem da vida do escritor e do espaço autobiográfico[33] construído por ele, uma vez que a história narrada nas páginas do livro deveria ter relação direta com aquele que a escreve. Mais à frente iremos explicar melhor essa questão levantada pelo crítico.

Tendo em vista essa acepção sobre o gênero, não seria difícil entendermos o porquê de o filósofo considerar Kafka — em especial o Kafka de Metamorfose — o verdadeiro precursor da literatura Fantástica moderna, uma vez que, na obra acima citada, a personagem Gregor Samsa é um belo exemplo deste “homem ao avesso”, ofuscado e oprimido tanto no seio familiar quanto no social. E, é claro, se lermos a biografia kafkaniana, lá, encontraremos situações na vida desse grande escritor judeu que o aproximavam daquela personagem asquerosa e repulsiva – que, assim como o autor, tem o quarto como seu lugar seguro – desenhada nas páginas do discurso ficcional. Sobre esse aspecto Sartre diz: “Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso.” (SARTRE, 2005, p. 137)

Caso consideremos a afirmação de Sartre de que o único objeto Fantástico contemporâneo é o homem, poderemos, então, concluir que a temática principal da narrativa Fantástica para o filósofo é justamente o retorno ao humano. Se nos séculos anteriores as histórias do gênero estavam repletas de monstros, fantasmas, bruxas, duendes ou fadas, na atualidade a encenação é outra. Agora, os elementos que povoam tais histórias são um reflexo da psique do homem moderno, oprimido por diversos fatores que o levam a externar sua alma e a refletir sobre sua própria imagem: o corpo. Por isso, o filósofo afirma que o Fantástico, assim como os outros gêneros, passou por um processo de domesticação e renunciou a toda uma exploração de universos transcendentes para ter como foco primeiro a condição humana. A esse respeito o autor comenta:

> Não é nem 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. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo

[33] Segundo Philippe Lejeune, o espaço autobiográfico é composto por um conjunto de obras de um mesmo autor.

> inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. (SARTRE, 2005, p. 136)

Observamos, no fragmento acima, a ocorrência de alguns pontos que julgamos importantes. O primeiro deles, é que, pela situação acima esboçada, Sartre confirma sua tese de que "a essência do fantástico é oferecer a imagem invertida da união da alma e do corpo" (2005, p. 139); imagem esta que assume um caráter mítico[34]. Essa visão a respeito do gênero retira o discurso literário do universo ficcional e o projeta no escaninho dos estudos psicanalíticos e/ou filosóficos, onde a literariedade do material narrado deixa de ser o fator relevante do estudo literário, uma vez que seu objetivo maior "se limita a exprimir o mundo humano". (2005, p. 139)

O segundo e não menos conflitante ponto é que o autor exclui, completamente, a figura de um leitor implícito[35]. Quando fala de um eu, parece que ele está referindo-se a um leitor real, de carne e osso e, portanto, deslocado do espaço narrativo e externo ao discurso literário: "O leitor escapa. Ele está de fora, de fora com o próprio autor; contempla esses sonhos como contemplaria uma máquina bem montada, e só perde o pé em raros momentos". (SARTRE, 2005, p. 149)

Ainda com relação àquele primeiro fragmento de texto, fica-nos a impressão de que o autor não estabelece a menor distinção entre o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso. Em nenhum momento, percebemos uma possível fronteira entre os três gêneros na visão dele. A única situação realmente concreta sobre o texto em questão é que o fator alegórico é comum ao Fantástico existencialista sartreano, pois, utilizando-se desse expediente, constatamos que as construções metafóricas que compõem o universo da narrativa são, na verdade, a ocorrência de um meio para alcançar um determinado fim, que seria a imersão do ser concreto no seu próprio eu e a emersão de um eu abstrato, pois, para o filósofo, o Fantástico serviria tão somente para proporcionar uma observação sem igual da condição humana:

> Só que para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentes, resignar-se a transcrever a condição humana. (...) Nada de 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

[34] O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria. (BARTHES, 1989, p. 131 – 132)

[35] É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor em particular, real, mas uma "função" de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2008, p. 37)

> maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005, p. 138-139)

E ainda:

> Vê-se o procedimento: já que a atividade humana, vista de fora, parece invertida, Kafka e Blanchot, para nos fazer ver de fora nossa condição sem recorrer aos anjos, retrataram um mundo ao avesso. Mundo contraditório, onde o espírito se torna matéria, já que os valores aparecem como fatos, onde a matéria é corroída pelo espírito, já que tudo é fim e meio ao mesmo tempo, onde, sem deixar de estar dentro, vejo-me de fora. (SARTRE, 2005, p. 146)

Segundo essa teoria, o homem-cavalo (ou o cavalo-homem) é o caminho utilizado por um dado escritor para atingir um fim qualquer que ponha em evidência o mundo em reverso do ser humano. Podemos dizer ainda que "para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem". (2005, p. 139) Ao criar o cavalo falante, o escritor estaria olhando o mundo do homem em anverso por uma perspectiva em reverso, pois, segundo Sartre, essa proposital desordem na aparência natural das coisas é uma forma de demonstrar a verdadeira revolta dos meios contra os fins, própria da narrativa Fantástica, uma vez que o universo representado naquela mensagem (meio) é caracterizado por um conteúdo (fim) absurdo e incomum:

> No mundo "em anverso", uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. 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, p. 141)

É exatamente nesse aspecto que Sartre diz que a produção literária de Kafka – e também a de Maurice Blanchot – desponta como representativa do Fantástico contemporâneo, pois, ao dar a vida a Gregor, ele utiliza sua ficção = meio (portanto, o real) para falar do mundo interior de um ser, mas que seja cotidiano e cognoscível = fim (portanto, a realidade). Em outras palavras, os fatos elencados na narrativa estão relacionados não à lei da verossimilhança interna do discurso literário, mas sim à verossimilhança externa que, por sua vez, está condicionada ao produtor do discurso ficcional.

Nesse novo humanismo contemporâneo, percebemos que a análise literária pode enveredar por um caminho um tanto quanto complexo, pois, se assim for, estaremos limitados a relacionar o texto ficcional à biografia do autor que, escrevendo sua obra, estaria, alegoricamente, produzindo uma autobiografia psicológica como meio de catarse de seus mais insuspeitáveis males ou tormentos da alma. Esse tipo de estudo é importante e válido, mas a análise do discurso literário não precisa e nem pode estar presa ao universo ou a vida de seu criador somente, até mesmo porque esse fato propiciaria uma enxurrada de interpretações

emotivas e impressionistas que não contribuiriam em quase nada na configuração do gênero estudado por nós.

Por outro lado, limitar a temática do Fantástico à perturbadora figura do homem contemporâneo é, sem sombra de dúvida, podar o instinto criativo do escritor e direcionar, irredutivelmente, qualquer narrativa produzida hoje para um cenário atual, uma vez que o filósofo descarta a possibilidade de fantasmas, de bruxas, de monstros, de castelos e de qualquer outro ser sobrenatural aparecerem em contos fantásticos que façam parte da ficção contemporânea.

E, finalizando essa questão, dizer que o homem moderno é assolado por diversas crises[36] e que por isso a literatura produzida na atualidade pode apresentar como referência esse mundo em reverso de que fala Sartre é até aceitável e compreensível; mas, por outro lado, buscar somente o homem nas linhas de um discurso ficcional e os problemas que o assolam na modernidade é, no mínimo, uma falácia que remete o estudo literário ao simples psicologismo e faz do crítico um analista de plantão.

Quando o filósofo cita o exemplo de uma história em que a personagem chega a um restaurante e pede ao garçom um café com creme e, depois de vários impasses, recebe em sua mesa um tinteiro, deixa claro que o leitor não pode dar nenhuma explicação racional, pois somente agindo dessa forma estaria mantido o Fantástico.

Refletindo sobre essa situação oferecida por Sartre, percebemos que o autor, de certa forma, faz referência ao Fantástico todoroviano, quando admite a ideia de que deve haver uma aceitação do universo representado na narrativa e nenhuma explicação racional deve ser oferecida aos fatos elencados, mantendo-se a dúvida até o fim desta. Tanto Sartre quanto Todorov (e Filipe Furtado) acreditam em que haja uma identificação do leitor diante do material narrado e, também, do herói, para que o gênero seja mantido até o termo da narrativa. No entanto, o que não está exatamente explícito é a que tipo de leitor Sartre está se referindo: seria o leitor implícito ou o de carne e osso? Observemos o que o filósofo diz sobre essa entidade:

> Se o leitor puder pensar, ao ler contos desse tipo, que se trata de uma farsa dos garçons ou de alguma psicose coletiva, teremos perdido a partida. Mas se soubermos dar-lhe a impressão de que falamos de um mundo onde essas manifestações insólitas figuram a título de condutas normais, então ele se achará de golpe mergulhado no seio do fantástico. (SARTRE, 2005, p. 140)

[36] Nesse quadro, a presença da palavra crise era inevitável. E um mundo em crise é um mundo não sólito, tanto no plano sociológico-psicológico, quanto no da expressão artística. Ocorre uma fecundação recíproca entre o mundo em crise e sua linguagem, estourando em ambos o nexo casual: "A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall Mcluhan chama 'a civilização do mosaico eletrônico', uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração..." (COVIZZI, 1978, p. 26).

Insistimos nessa situação porque acreditamos em que a condição de leitor implícito liberta a obra de uma possível visão impressionista. Enquanto crítico, dizermos que o conto *x* ou *y* é interessante e que, como leitor, identificamo-nos com determinado personagem, é, antes de mais nada, uma postura um tanto quanto simplória e amadora, pois, não é dessa identificação de que fala Todorov. E, por outro lado, os seres representados na narrativa são de papel; foram criados da/na imaginação do escritor e, portanto, identificar-se com eles, enquanto pessoas, é o mesmo que não perceber os limites entre ficção e realidade.

Confirmando ainda essa ideia, o autor ratifica sua tese quando diz que "ninguém pode entrar no mundo fantástico se não se torna fantástico". (SARTRE, 2005, p. 143) Se entendermos a expressão acima como fazendo referência à figura do leitor implícito que se identifica com o herói da narrativa, então ficará fácil percebermos que ele estabelece uma relação entre sua teoria e a de seus antecessores, pois, segundo aqueles teóricos, um dos elementos constitutivos do gênero é justamente a identificação entre o destinatário e uma personagem (de preferência o herói): "O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados". (TODOROV, 2008, p. 37) Filipe Furtado completa a questão dizendo:

> uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. (FURTADO, 1980, p. 85)

Como podemos observar, as teorias convergem para uma mesma situação. No entanto, o que mais uma vez nos chamou a atenção sobre esse ponto foi a caracterização que cada estudioso dá ao leitor. Este, para Sartre, é o leitor comum, real (pessoa de carne e osso) e, em contrapartida, para os dois autores comentados anteriormente, esse leitor ou é implícito (Todorov) ou é o destinatário primeiro da enunciação, o narratário[37] (Furtado). Essa diferenciação entre o leitor real e o seu oposto não é levantada pelo filósofo, o que nos leva a crer que, em sua teoria sobre o Fantástico, inexiste tal figura:

> Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico: eis o que vai nos ajudar a entender o desígnio de nossos autores.
> Não posso então julgar este mundo, pois meus juízos fazem parte dele. Se o concebo como uma obra de arte ou como uma relojoaria complicada, é por meio de noções humanas; e se o

[37] Termo e conceito correlato do termo e conceito de narrador, o narratário constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia. Tal como na díade autor/narrador, também a definição do narratário exige a distinção inequívoca relativamente ao leitor real da narrativa, e também quanto ao leitor ideal e ao leitor virtual; o narratário é uma entidade fictícia, um ser de papel com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ser de papel, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita. (REIS, 2002, p. 267)

> declaro, ao contrário, absurdo, é igualmente por meio de conceitos humanos. (SARTRE, 2005, p. 145)

No fragmento acima, observamos mais uma vez que a questão não se resolveu. O leitor real participa da história enquanto expectador dos acontecimentos e, dependendo do seu grau de envolvimento com o texto literário, um compulsivo interpretador das pistas deixadas no texto. Ele não é um ser Fantástico; é um leitor empírico. Por outro lado, aquela entidade chamada por Todorov de leitor implícito, que está amalgamada às linhas do discurso, perceberá a representação do universo Fantástico na narrativa e ali terá contato com a hesitação (própria ao gênero), representada no corpo do discurso ficcional. Sendo assim, a dúvida e a incerteza não são sentimentos ligados ao eu que está lendo a história, de fora, sentado no confortável sofá de sua casa; elas são, na verdade, parte integrante da história, assim como o passa a ser para o leitor.

Enfim, de acordo com o que pudemos observar na teoria oferecida por Sartre, acreditamos ter ficado claro o fato de o autor considerar o Fantástico como um gênero contemporâneo que se realiza utilizando-se de uma temática que prioriza o homem moderno e seus estados de espírito. Percebemos, também, que alguns elementos importantes da estrutura do gênero são simplesmente ignorados pelo filósofo, que faz alusão somente à dualidade corpo e alma humana, deixando de lado questões como a ambiguidade, a hesitação, o leitor implícito (ou narratário), os elementos modalizadores, o emprego reiterado do imperfeito e de certos sinais de pontuação, a importância do espaço como estratégia de narrativa etc.

Embora tenhamos dito, anteriormente, que ele, indiretamente, aceita a manutenção da dúvida para a obtenção do Fantástico (assim como Todorov), notamos que a finalidade desse recurso, em sua visão, é completamente diferente da dos seus antecessores. Para estes, o questionamento funciona como uma estratégia de construção da narrativa, despojada, portanto, de qualquer valor extrínseco ao texto; para aquele, é apenas mais uma forma de “nos fazer sentir cruelmente o desamparo do homem no seio do humano”. (SARTRE, 2005, p. 138) Daí advém o caráter alegórico defendido pelo filósofo tanto na narrativa de Blanchot como na de Kafka, fato com o qual ainda não concordamos.

Até mesmo quando o autor cita o espaço em que a narrativa é encenada, ele diz que tudo ali “representa um espaço de matéria subjugada; seu conjunto é submetido a uma ordem manifesta e a significação dessa ordenação é um fim – um fim que sou eu mesmo”. (2005, p. 139) Isso quer dizer que o espaço narrativo é considerado por ele como uma manifestação de ordem espiritual que põe às claras o interior do homem, assolado por questões existencialistas e esse ambiente é uma projeção de seu mundo interior.

Como dissemos no início deste capítulo, a teoria de Sartre sobre o Fantástico certamente nos servirá para entendermos sob qual aspecto teórico-metodológico alguns críticos e prefaciadores classificam determinados contos de nossa literatura. Embora não compartilhemos dessa visão tão somente existencialista, acreditamos em que o caminho para chegarmos a uma possível delimitação do Fantástico esteja sendo traçado. Todavia, só precisamos ter cuidado com as generalizações excessivas.

2. AS ANTOLOGIAS BRASILEIRAS DA LITERATURA FANTÁSTICA

Observando todo o trajeto percorrido pela literatura brasileira desde o final do século XVIII e início do XIX, podemos dizer que os escritores nacionais, em sua maioria, tinham uma predileção pela literatura documental[38], pelo fato em si, deixando de fora das rodas literárias a ficção que versasse sobre temas não muito comuns à época. Acreditamos em que essa preferência pela documentalidade de nossos escritores tenha obstruído a produção quantitativa e qualitativa de narrativas realmente Fantásticas no Brasil.

Nossa escolha foi feita a partir da quantidade de textos brasileiros incorporados às antologias. Talvez, esse motivo seja um dos responsáveis pela dificultosa tarefa que tivemos para selecionarmos o material com o qual iríamos trabalhar. Primeiramente, só encontramos uma antologia de contos exclusivamente nacionais, considerados Fantásticos: *Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros*. Esta, cuja seleção e apresentação foram feitas por Braulio Tavares, é uma bela tentativa de buscar reunir contos de épocas diferentes sob a ótica da incorporação do elemento insólito às narrativas. As outras quatro antologias não são de contos exclusivamente brasileiros. Na verdade, nelas, as narrativas nacionais aparecem sempre referenciadas no prefácio de maneira breve, sucinta e pouco elucidativa.

Como dissemos no Capítulo 2 de nossa pesquisa, a leitura dos teóricos e dos contos, simultaneamente, nos fez perceber que os textos relacionados nas antologias não correspondiam à classificação escolhida como norteadora desta dissertação. Foi então que começamos a estudar com mais afinco os prefácios e as introduções dessas coletâneas, porque ali encontrávamos a suposta explicação para a inclusão de contos que nada tinham a ver com o gênero Fantástico de que fala Todorov.

Para nossa surpresa, comparando as ideias do crítico búlgaro-francês com as explicações dos prefaciadores e com a narrativa dos contos em si, percebemos que muitas histórias foram classificadas como Fantásticas sem o serem e, a partir de então, iniciamos um trabalho meticuloso de mapeamento do que melhor se encaixa nos moldes da teoria todoroviana.

---

[38] Segundo Antônio Cândido, "isto contribuiu para incutir a acentuar a vocação aplicada dos nossos escritores, por vezes, verdadeiros delegados da realidade junto à literatura. Se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação. Não espanta que os autores brasileiros tenham pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte; e, ao contrário, muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta". (CANDIDO, 1981, p. 27)

Ficamos meio ressabiados de adentrar nesse mérito da questão, pois, afinal de contas, estamos tecendo comentários que vão de encontro ao que estudiosos do porte de José Paulo Paes, Jacob Penteado, Braulio Tavares e Flavio Moreira da Costa consideraram.

Dos quatro, os únicos que parecem realmente trabalhar com o tipo de narrativa inserida no contexto de nossa pesquisa são o Flávio Moreira da Costa e o Braulio Tavares que, inclusive, possui publicações no âmbito da literatura insólita. José Paulo Paes e Jacob Penteado são dois estudiosos da literatura brasileira e conhecidíssimos do meio acadêmico de modo geral. Embora possuam vários títulos publicados, são antologistas que nada produziram (pelo menos não que saibamos) para a ficção por ora estudada aqui.

Já Flávio Moreira da Costa, além de ser renomado antologista, é um escritor em plena atividade intelectual e que, há mais tempo, perambula pelos sombrios e tenebrosos cantos da fantasia e do mistério. Sua obra, traduzida para vários países, ganha pela qualidade e novidade dos contos ali relacionados. A coletânea dele, intitulada *Os melhores contos fantásticos,* é prefaciada por Flávio Carneiro, outro grande nome de nossa literatura, conhecido pelo meio acadêmico e que, assim como Flávio Moreira, está no auge de suas atividades tanto intelectuais como de Professor de literatura brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

2.1. *Histórias fantásticas*

Antologia: Histórias fantásticas (Série: Para gostar de ler – volume 21)
Autor / organizador / prefaciador: José Paulo Paes
Local da edição: São Paulo
Editora: Ática
Ano: 1996

Neste prefácio, J. P. Paes inicia fazendo uma definição dicionaresca daquilo que seria o Fantástico:

> essa palavra designa tudo quanto será fantasioso, fantasmagórico, mero produto da imaginação. Em suma, o oposto do real. Real, por sua vez, não é apenas aquilo cuja existência pode ser comprovada pelos nossos sentidos, mas sobretudo aquilo que ninguém põe em dúvida seja verdadeiro. (PAES, 1996, p. 5)

O problema que vemos nessa definição não está basicamente na ideia que o autor faz do gênero, mas sim na explicação dada à palavra real. O que nos chamou a atenção para esse fato foi a maneira um tanto quanto racional e lógica utilizada por Paes para definir o real. Ora, se levarmos tal conceituação ao pé da letra, estaremos deixando de fora noções filosóficas e

até religiosas que não são sustentadas e nem previstas pela definição apresentada pelo escritor.

A noção de real e irreal é bastante subjetiva e complexa, pois sofre alterações de acordo com a concepção de cada indivíduo e de cada época. A noção do que é verdadeiro ou falso extrapola o universo cognoscível. Afirmar que o real é sobretudo aquilo que ninguém põe em dúvida seja verdadeiro é, no mínimo, relativizar o assunto e tornar parte da realidade o que deveria estar apenas nas páginas da ficção. Para entendermos um pouco melhor o que queremos dizer, pensemos no seguinte: a ideia de Deus no discurso ficcional. Para os personagens que creem nele, Ele é verdadeiro e real. No entanto, para aqueles que não creem, Deus será fruto da imaginação e da fantasia; é irreal; assim como o são os duendes, os monstros, os fantasmas etc.

A questão aqui é, acima de tudo, literária e, quando falamos em literatura, o simples fato de o ser já implicaria na rejeição de uma ideia de real da maneira como foi proposta por Paes, pois "não há literatura sem fuga ao real". (CANDIDO, 1981, p. 27) Na verdade, não nos fica evidente se o autor está se referindo ao universo narrativo ou à vida cotidiana tal qual a conhecemos: "Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador." (CÂNDIDO, 1981, p. 34)

Uma coisa é usar o discurso literário como plataforma de pouso; e outra, completamente diferente, é estar submerso nele enquanto leitor. No primeiro caso, corremos o risco de confundir o que é ficção com o que não é; e, no segundo, temos plena consciência do que está diante de nós: "O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso, contesta o próprio conceito de real. (...) O próprio do discurso literário é ir além da linguagem" (TODOROV, 1979, p. 165) Estamos, então, falando em real ou em uma pretensa aparência do real? Ou, melhor, estamos falando de real ou de realidade?

Acreditamos em que a noção de real e irreal levantada por J. P. Paes ficaria melhor configurada se ele chamasse a atenção para o fato de estar se referindo ao que Todorov denominou de função de leitor implícito que, como já vimos anteriormente, é um dos elementos que compõem a narrativa Fantástica; é ele quem tem o primeiro contato direto com a história, percebendo as mesmas dúvidas e inquietações de determinada personagem no discurso literário. Dessa forma, a questão opositiva real / irreal far-se-ia na própria narrativa:

> É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou tal leitor particular e real, mas uma função de leitor implícita no texto (da mesma forma está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens. (TODOROV, 1979, p. 151)

Lendo com atenção este prefácio, entendemos o porquê de o autor incluir obras brasileiras como “Demônios” e “Bertram”, de Álvares de Azevedo[39], no *roll* dos contos fantásticos. O prefacista discursa sobre o gênero, atribuindo à questão do jogo entre o real e irreal apenas o motivo de uma história ser assim classificada. Não percebemos em suas palavras a distinção – não sabemos se proposital ou não – entre o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso; assim como não percebemos, também, referências às estratégias que o escritor utiliza para gerar a sensação de incerteza tão comum ao Fantástico. O autor nos dá a entender que tudo é uma coisa só. Esse pensamento é ratificado quando diz que:

> Quando uma narrativa explora a oposição entre o real e o fantástico, diz-se que é uma narrativa fantástica. (...). Nos contos de fadas, esse contraste nem parece existir: é como se o maravilhoso fizesse parte do real. Daí ele não surpreender o leitor, já bem acostumado aos poderes miraculosos das varinhas de condão. (PAES, 1996, p. 5)

Na verdade, tanto o gênero Estranho e o Maravilhoso como o Fantástico exploram a oposição entre o que é real e o que é irreal. No entanto, de acordo com Todorov, o que direciona este ou aquele conto para qualquer uma das direções é, justamente, a maneira como essa oposição é conduzida no discurso ficcional. No primeiro caso, tal fenômeno é desfeito no decorrer ou no término da narrativa; no segundo, as personagens incorporam os elementos insólitos, aceitando-os como se fizessem parte do universo ali representado; e no terceiro, mantém-se até o término da narrativa a hesitação. Portanto, acreditamos em que o contraste real / irreal não é uma característica estritamente Fantástica. Ela é, na verdade, da literatura de um modo geral.

No final do prefácio, Paes cita uma das características mais marcantes da narrativa Fantástica: a hesitação, a dúvida. Mas, mais à frente, quando comenta “Os comensais”, de Murilo Rubião, indica uma tomada de posição (... não é coisa deste mundo, mas do outro) e sugere ao leitor que responda à hesitação. Pensando e agindo assim, tanto ele quanto os leitores mais desavisados sairão do Fantástico e entrarão no Estranho, que possui uma estrutura bem próxima da narrativa Fantástica. Relembremos o que Todorov diz a esse respeito:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra. (TODOROV, 1979, p. 151-152)

[39] PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico.* São Paulo: Cultrix, 1960, p. 177-191.

A questão principal que talvez Paes não tenha levantado é que a hesitação não é um mero capricho de um leitor qualquer. Esse leitor é um ser de papel e a hesitação sentida por ele também é vivenciada por uma das personagens, constituindo-se, então, um dos elementos da própria história narrada. Caso contrário, qualquer história que faça o leitor real duvidar dos fatos ali elencados poderá ser considerada Fantástica.

2.2. *Maravilhas do conto fantástico*

Antologia: Maravilhas do conto fantástico
Autor / introdução / seleção: José Paulo Paes
Organização: Fernando Correia da Silva
Local da edição: São Paulo
Editora: Cultrix
Ano: 1970

José P. Paes inicia esta introdução fazendo um levantamento histórico dos primeiros escritores que cultivaram a literatura gótica, apontando, em seguida, o Fantástico como uma espécie de herdeiro daquela literatura. Notamos que, neste prefácio, o autor adotou um tom mais acadêmico e procurou demonstrar conhecimento de causa, buscando, nos primórdios da literatura e da sociologia, a confirmação de suas palavras na argumentação de B. Ifor Evans no tocante ao êxito desse tipo de narrativa:

> uma sensibilidade muito disseminada no século dezoito, particularmente entre os ricaços das classes ociosas, cuja desilusão do crescente comercialismo e racionalismo então dominantes encontrava alívio na contemplação solitária das relíquias da arte medieval, encontráveis nas ruínas de abadias e castelos situados nas suas propriedades hereditárias. (PAES, 1970, p. 09)

Mais à frente, J. P. Paes cita novamente a questão do real, para isso, utilizando as palavras de Bradbury:

> O fantástico e o real devem estar de tal maneira entretecidos no argumento, que se torne praticamente impossível isolar um do outro. (...) um contador de histórias fantásticas não pode aspirar a outra coisa que não seja induzir no leitor a sensação da irrealidade da realidade. (PAES, 1970, p. 12)

Acreditamos em que mais uma vez esbarramos na questão do real. De qual concepção de real estamos falando? Do leitor? Que leitor é este: implícito ou ser natural? Como esse leitor vê a narrativa? Devemos buscar a realidade no discurso literário? Afinal, ele quer dizer real ou realidade? Sensação de irrealidade da realidade, o que seria isso? Esses são questionamentos que poderíamos levantar se tomarmos a terminologia de Paes tal qual ele a

esboçou. Acreditamos em que o grande ponto da questão é que estamos tratando de literatura e não de lições de vida ou qualquer coisa desse tipo![40]

No entanto, o que está claramente manifestado nas palavras do prefacista é o fato de ele não citar sequer uma característica formal que possa incluir os textos selecionados em sua antologia no *roll* dos contos Fantásticos. Muitos contos que não são Fantásticos oscilam entre o que é real e o não-real, entre o que é verdade e não-verdade; e, no entanto, nem todos pertencem ao gênero. Ora, esse fato leva-nos a pensar que o que configura realmente o Fantástico não é somente aquilo que o autor tem observado nos dois prefácios até aqui comentados, mas sim um conjunto de elementos narratológicos, disponibilizados no corpo do texto, que levam o leitor implícito a vivenciar a ambiguidade dos fatos ali elencados, juntamente com uma determinada personagem, criando-se, então, o sentimento de hesitação como uma das estratégias do discurso.

Ainda com relação ao que foi dito anteriormente, vejamos, novamente, o que Todorov diz a respeito da literatura Fantástica: "Para se manter, o fantástico implica (...) um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico". (TODOROV, 1979, p. 151) Se o leitor entende que determinada história é uma representação alegórica de um acontecimento ou fato real, não poderá jamais, segundo Todorov, dizer que se trata de uma estrutura Fantástica, pois no plano alegórico as palavras devem ser tomadas em outro sentido e isso não ocorre no gênero aqui abordado. Nesse caso, não é o sentido que se deve levar em consideração, mas sim o uso que se faz das palavras na narrativa para provocar a hesitação do e no leitor.

No antepenúltimo parágrafo do prefácio, o autor separa sua antologia em dois grupos. O primeiro, segundo ele, por apresentar textos impregnados de um Fantástico puro, é relacionado à novela gótica; o segundo enumera os seguidores de Bradbury que dão maior verossimilhança ao Fantástico, entretecendo-o numa trama de pormenores realísticos. Interessante, mas alguns pontos ficaram no ar.

O primeiro e mais grave deles é que, nos dois prefácios de J. P. Paes, em nenhum momento o escritor faz referência a uma gramática da narrativa Fantástica ou à estrutura do texto ou, ainda, à noção de equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio, mencionada pela teoria

[40] Referindo-se ao quase mundo imaginário que a escrita configura, Ricoeur conduz-nos a um fundamental aspecto constitutivo do texto literário: a sua condição ficcional que pode ser relacionada, mesmo do ponto de vista etimológico, com o conceito de fingimento. Se em latim *fingire* significa *plasmar, formar*, então o fingimento artístico que origina textos literários ficcionais designa uma modelação estético-verbal e não implica necessariamente uma outra acepção em que o fingimento pode ser entendido: a acepção depreciativa de hipocrisia ou falsidade. (REIS, 2001, p. 170)

todoroviana. Ele cita Todorov no tocante à dúvida. E só. Portanto, parece-nos que falta algo mais em sua introdução.

O segundo ponto encontra-se no penúltimo parágrafo do prefácio de *Maravilhas do conto fantástico*. Lá, Paes destaca um aspecto que nos chamou a atenção com relação ao conto "O Último Julgamento", de Kaestler, dizendo que este tem muito de parábola:

> O Último Julgamento, de Koestles, tem muito de parábola – o tema, profundamente koestleriano, do cruzado sem cruz, num mundo onde o fanatismo corrompeu todas as doutrinas até a desumanização – mas de parábola tão sabiamente contada que seu moralismo não chega a enfarar. (PAES, 1970, p. 14)

Ora, a parábola, com sua linguagem alegórica, procura transmitir certo ensinamento moral. Sendo assim, há um erro ou de classificação ou de teorização. De classificação, porque, dessa forma, "O Último Julgamento", seguindo as teorias expostas até então por Paes, não deveria ser considerado um conto do gênero, pois no próprio prefácio ele cita Bradbury, que diz: "Se procurar inculcar-lhe, ao mesmo tempo, qualquer mensagem moralizadora, estará desvirtuando um gênero cujo maior encanto reside, antes, na capacidade de divertir que na de ensinar". (1970, p. 12) De teorização, porque percebemos que há uma incongruência teórica. Ao mesmo tempo em que ele cita Todorov como exemplo, quando se refere à hesitação, ele se contradiz no que diz respeito ao fator alegórico da narrativa. Ora, segundo Todorov, a narrativa Fantástica jamais será alegórica: "ele (o fantástico) não deve ser nem poético nem alegórico. (TODOROV, 1979, p. 151)

Por fim, o terceiro ponto que nos chamou a atenção neste prefácio do autor é a situação dos contos brasileiros. Na separação em dois grupos ou pólos feita por ele – o primeiro, segundo ele, seria composto por contos que apresentam um Fantástico puro, e o segundo, por autores que cuidaram emprestar maior verossimilhança ao Fantástico – não há a presença de nenhum escritor de nossas letras. Na verdade, nossos autores aparecem no último parágrafo do prefácio como se não fizessem ou não pudessem fazer parte de um dos grupos citados anteriormente.

Embora desejássemos saber em qual dos dois grupos o prefacista encaixaria os contos brasileiros, acreditamos, por hora, que o melhor que ele poderia ter feito foi, realmente, o que fez, deixou-os de fora. Pensamos assim, porque os contos selecionados pelo autor nessa segunda antologia não se enquadram nem na teoria todoroviana e, o mais grave, nem no que o próprio autor procurou descrever como gênero Fantástico. Como veremos no momento propício deste trabalho, as narrativas de Aluízio Azevedo, Álvares de Azevedo e Carlos Drummond de Andrade, apresentam traços que não nos permitem classificá-las como Fantásticas. Embora o sobrenatural, o incomum, a fantasia e o insólito estejam presentes

nesses contos, a maneira como o discurso literário foi conduzido fez com que tais histórias se desviassem para uma outra direção: normalmente o Estranho ou o Maravilhoso.

2.3. *Obras primas do conto fantástico*

Antologia: Obras primas do conto fantástico
Autor / introdução / seleção: Jacob Penteado
Local da edição: São Paulo
Editora: Martins
Ano: 1961

A nossa próxima antologia, introduzida por Jacob Penteado, apresenta uma seleção de cinco contos Fantásticos da literatura brasileira, considerados pelo autor como pertencentes ao gênero.

Ainda nos espelhando nos conceitos todorovianos sobre a narrativa Fantástica, encontramos algumas questões que nos chamaram a atenção neste prefácio. Logo no início de sua introdução, J. Penteado faz uma referência ao escritor Pierre Castex, quando diz que o Fantástico é a "forma original assumida pelo Maravilhoso". (1961, p. 3) Segundo a teoria do crítico Francês, "este (*o fantástico*) é a forma que assume o maravilhoso, quando a imaginação, ao invés de transformar em mito um pensamento lógico, evoca fantasmas encontrados no decorrer de suas solitárias peregrinações". (1961, p. 3).

Entendemos, então, que de acordo com tal visão, o Fantástico é uma das formas do Maravilhoso em determinadas situações evocadas não pela narrativa, mas sim quando a imaginação (não sabemos se do leitor ou do escritor) dá vida a seres sobrenaturais ou fantasmagóricos. Todorovianamente pensando, essa concepção está em desacordo com o que temos visto até o presente momento, pois, para o crítico, o Maravilhoso é uma coisa e o Fantástico outra. O primeiro ocorre quando o leitor decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno é aceito; e o segundo, dentre outros fatores narratológicos, quando há uma hesitação do leitor em dar uma explicação racional ou não aos fatos elencados na narrativa. No entanto, esse sentimento deverá ser vivenciado também por uma personagem, pois assim a dúvida aparecerá como estratégia de composição do discurso ficcional.

Aproveitando, ainda, a oportunidade, cabe-nos ressaltar que, no Maravilhoso de Todorov, há o predomínio de um caráter divino e teológico (o sobrenatural aceito) e, no Estranho, a explicação lógica, científica e racional para os acontecimentos relatados (o sobrenatural explicado). O Fantástico está no entremeio daqueles gêneros, pois, nele, não há

possibilidades de forças positivas saírem vitoriosas[41] das batalhadas travadas no seio da narrativa (o que destituiria o caráter divino ou teológico do mesmo); assim, como também, não é necessário que o leitor tente explicar os acontecimentos. Percebemos, então, que o Fantástico dar-se-á pela impossibilidade de o leitor escolher entre a aceitação de novas leis naturais ou uma explicação racional para os fatos narrados.

No entanto, por outro lado, parece-nos que a definição apresentada por J. Penteado, na verdade, estaria mais adequada àquilo que Todorov chamou de Fantástico–maravilhoso[42]. Para ele, essas narrativas apresentam-se como Fantásticas e terminam no sobrenatural. Segundo o próprio teórico, esse vizinho do Fantástico puro possui uma linha muito tênue de separação e, por isso, o limite entre os dois será efetivado pelos indícios que se vão construindo na e pela narrativa.

Dando continuidade ao nosso trabalho, detectamos outra questão. J. Penteado diz que "o fantástico é gerado pelo sonho, pela superstição, pelo medo, pelo remorso, pela superexcitação nervosa ou mental pelo álcool e por todos os estados mórbidos" (1961, p. 03). Precisamos pensar melhor sobre isso. Mais uma vez esbarramos em um problema: quando o prefacista diz que o Fantástico é gerado pelos elementos que ele descreve, está se referindo ao escritor ou a uma personagem? A afirmação do autor não ficou muito clara neste ponto. Certamente, há contistas que se utilizaram e se utilizam de tais meios e nem por isso conseguem surpreender o leitor mais avisado com uma bela e atraente história do gênero. Da maneira como J. Penteado coloca a questão, parece-nos que o Fantástico está preso a um estereótipo, a um modelo único e, ao mesmo tempo, vago, pois, qualquer narrativa que apresentar os ingredientes elencados pelo prefacista, poderá ser classificada como tal. Sem sombra de dúvida, não diríamos dessa forma. Queremos acreditar em que o Fantástico é gerado pela habilidade que o escritor desenvolve ao produzir seu texto, impregnando-o de elementos que levarão o leitor a duvidar e a hesitar juntamente com determinada personagem no decorrer da história. É nesse instante que o Fantástico será gerado.

Depois, Penteado assinala também que o gênero se alimenta de ilusões, de terrores, de delírios. Com relação a essa afirmação já falamos em outros momentos de nossa pesquisa a

[41] Por isso, o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças meta-empíricas, quer quando se integra na normalidade quotidiana, quer quando se trata do portador da própria subversão do real. Em qualquer caso, o tipo de derrota difere pouco: um será aniquilado ou metamorfoseado pelo sobrenatural negativo; o outro, exterminado por efeito do sobrenatural positivo. Deste modo, 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. (FURTADO, 1980, p. 86-87)

[42] Passemos agora ao outro lado da linha mediana que chamamos de fantástica. Estamos no fantástico-maravilhoso, por outras palavras, na classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural. São essas as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural. (TODOROV, 1979, p. 159)

tese defendida por Todorov: “O gênero fantástico é pois definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa e, em parte, por seus temas”. (TODOROV, 1979, p. 142) Voltamos àquela situação mencionada no parágrafo anterior: as ilusões, os terrores e os delírios só constituirão o gênero se estiverem organizados de maneira tal na narrativa que venham a provocar o sentimento de ambiguidade que se perpetua mesmo quando fechamos o livro. Não é o que acontece, por exemplo, em “Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos, conto selecionado pelo autor que seria um belo exemplo do gênero Estranho.

A seguir, o prefacista diz que o Fantástico sofreu influência direta e indireta do progresso científico e religioso no decorrer dos séculos. Ele cita ainda a doutrina de Allan Kardec como um misto de ciência e religião em países mais desenvolvidos e que teria influenciado grandes escritores do gênero na literatura mundial e nacional. Prova disso, foi a adesão de escritores como Coelho Neto, Monteiro Lobato e Cornélio Pires à doutrina de Allan Kardec. Contudo, embora concordemos com a ideia de que a evolução da ciência e da religião tenha colaborado com o surgimento de uma narrativa Fantástica tematicamente diversificada daquela praticada outrora, não conseguimos perceber ainda a delimitação clara entre o Maravilhoso, o Estranho e o Fantástico na introdução assinada por J. Penteado. Da mesma forma como no prefácio de J. P. Paes, a impressão que temos é que não há diferenças entre o Fantástico e seus vizinhos mais próximos.

O prefácio do autor apresenta dados bastante interessantes sobre uma possível historiografia do gênero, buscando fontes que vão desde a Idade Média até o homem moderno. Segundo o autor, o homem medieval via, nas histórias sobrenaturais, uma plausível explicação para fenômenos ainda inexplicáveis, muitas vezes atribuídos ao diabo, figura com a qual se gastavam páginas e páginas para bolar armadilhas, no intuito de capturar as almas humanas. Talvez o avanço científico e tecnológico tenha, aos poucos, enfraquecido o senhor das trevas e, hoje, o escritor precise criar novas e insólitas personagens e maneiras de proporcionar a catarse[43] do leitor contemporâneo:

> O homem moderno, quiçá procurando encontrar uma evasão espiritual para os problemas cotidianos e insolúveis que o torturam, farto já da leitura do noticiário comum, em que os seres humanos dão vasas à sua desmedida ambição e egoísmo, entredevorando-se numa luta fratricida e sem tréguas, volta-se, ansioso e esperançoso, para o clima de mistério, para o irreal, para a fantasia, o que explica o grande número de escritores e publicações dessa natureza, surgidos ultimamente. (PENTEADO, 1961, p. 7)

Por último, da mesma forma como assinalamos quando comentamos os prefácios de J. P. Paes, também percebemos que, em Penteado, ocorre a falta de uma referência direta à

[43] Purificação, sublimação de um sentimento, de um estado de espírito. Acentua uma tensão até ao seu esgotamento. Pode também aparecer com o sentido de tornar plenas as possibilidades adormecidas. (PIRES, 1989, p. 296)

estrutura da narrativa Fantástica. Os comentários apresentados pelo autor não ultrapassam o teor interpretativo e, até emotivo, às vezes; deixando-nos a impressão de que todo texto que aborde questões sobrenaturais ou apresente histórias terroríficas ou fantasmagóricas pode ser considerado Fantástico na literatura brasileira. Dos cinco contos de nossas letras, selecionados por ele para comporem esta coletânea, apenas dois podem ser classificados como Fantásticos, levando em consideração, é claro, a postulação teórico-metodológica oferecida por Todorov. As outras três histórias, consideradas como integrantes do gênero, apresentam características que se aplicam tanto às teorias de Sartre como à de Freud. Mas esse estudo será realizado mais à frente, quando começarmos a relacionar os contos selecionados com as teorias apresentadas na primeira parte deste trabalho.

2.4. *Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros*

Antologia: Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros
Autor / apresentação / seleção: Braulio Tavares
Local da edição: Rio de Janeiro
Editora: Casa da Palavra
Ano: 2003

Antes de iniciarmos os trabalhos, registramos aqui que, das antologias estudadas nesta pesquisa, até o presente momento, essa é a que mais se estendeu numa tentativa de oferecer ao leitor uma explicação mais convincente acerca do Fantástico brasileiro. Esse sentimento foi nutrido tanto pela quantidade como pela qualidade dos textos reunidos na antologia. No entanto, dois pontos chamaram nossa atenção quando da leitura da introdução. O primeiro é que encontramos certa dificuldade para encaixar todos os autores ali elencados dentro dos parâmetros todorovianos; e o segundo – quase uma consequência do primeiro – é que, mais uma vez, não percebemos uma separação entre o Fantástico e seus vizinhos mais próximos; fato que, talvez, justifique o motivo de não termos identificado muitos contos do gênero dentre os selecionados pelo autor nessa coletânea.

Se, por um lado, o prefacista seguiu os caminhos já percorridos pelos dois outros autores comentados anteriormente, quando não diferenciou o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso; por outro, ele fez uma distinção capital para nós: “Em vez de “literaturas” talvez seja mais útil ficarmos pensando em narrativas”. (TAVARES, 2003, p. 7) Essa questão foi importante, pois a visão que temos procurado manter acerca dos textos Fantásticos é baseada em uma fundamentação narratológica e, quando o autor chama nossa atenção para esse fato,

pensamos de imediato que a abordagem dele seguiria um caminho parecido com o nosso. Por isso essa diferenciação pareceu-nos crucial para entendermos melhor aonde queremos chegar.

No entanto, logo em seguida, B. Tavares comenta: "o fantástico é tudo que não é, tudo que está onde não estamos, tudo que não existe assim, tudo que está fora de nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido)". (TAVARES, 2003, p. 8)

Percebemos uma postura um tanto quanto filosófica na definição acima. É perfeitamente perceptível certa generalização que não dá conta da questão principal que é, acima de tudo, literária. Acreditamos em que ele tenha tentado explicar o fato literário, utilizando-se de conceituações que ajudariam em uma análise que não tivesse como foco primeiro uma abordagem estrutural da obra, mas sim o filosófico ou psicanalítico.

Se adentrarmos por essa abordagem do gênero, perceberemos que mais uma vez temos uma pretensa definição que nos deixa a ver navios. Pensando por esse prisma, tudo e nada podem ser Fantásticos: desde o acontecimento mais inacreditável – como as histórias de ficção científica sobre seres extraterrestres – até um fato corriqueiro do quotidiano – como um assalto à mão armada que deixa dez vítimas fatais – podem pertencer ao gênero. Considerando essas hipóteses, não há como não perceber que o aspecto fantástico de uma obra de ficção está na literatura em geral como característica intrínseca e não como delimitadora de um gênero em particular.

O grande problema que percebemos nessas definições é que elas geram novos questionamentos que, de acordo com a explicação dada pelo definidor, levam-nos a situações que fogem um pouco do campo literário e deságuam em questões da sociologia, da filosofia e até da psicologia e acabam por não resolver a questão central. Não queremos dizer com isso que essas áreas do conhecimento humano não sejam importantes para os estudos literários na atualidade, até mesmo porque se considerarmos a obra como uma realização em aberto[44], percebê-la-emos em um contínuo processo de movimento. No entanto, como já é sabido, temos a preocupação primeira de buscar elementos que configurem o gênero Fantástico enquanto realização do discurso narrativo e, além disso:

> Como no universo einsteiniano, na obra em movimento o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações. A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos

[44] Segundo Umberto Eco, abertura não significa absolutamente indefinição da comunicação, infinitas possibilidades da forma, liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados fruitivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (ECO, 1968, p. 43)

> inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (ECO, 1968, p. 62)

É por esse motivo que buscamos primeiro responder às nossas dúvidas com relação à configuração do gênero Fantástico, para, depois, em outro momento e num outro trabalho, pensarmos noutras possibilidades de abordagem do tipo de narrativa a que nos propusemos analisar nesta pesquisa. E, para fecharmos essa questão, como podemos perceber nas palavras do crítico Umberto Eco, a obra literária, por ser aberta, movimenta-se na medida em que é desfolhada por diferentes fruidores daquele discurso; contudo, isso não quer dizer que ela seja escancarada e passível de todo tipo de interpretação (fruição).

Voltando à questão que por hora nos interessa, percebemos que Braulio Tavarez aceita uma possível presença do gênero na arte contemporânea. Confirmando essa ideia, ele diz que o "fantástico tem sido enriquecido, expandido e sofisticado por linguagens recentes, como o cinema, as histórias em quadrinhos ou *graphic novels*, os *role playing games* etc.". (2003, p. 7)

Sabemos que, atualmente, há estudiosos que veem, assim como o autor em questão, a possibilidade de a narrativa Fantástica estar presente nas diversas manifestações artísticas da sociedade atual. No entanto, relembrando um pouco as coisas, segundo Todorov, o Fantástico foi um gênero que esteve limitado aos séculos XVIII e XIX e essa visão impossibilitaria a aceitação de uma modernidade do gênero. Sobre esse aspecto Todorov diz que:

> se o sobrenatural e o gênero que lhe corresponde, o maravilhoso, existem desde sempre e continuam a proliferar hoje, o fantástico teve uma vida relativamente breve. Apareceu de maneira sistemática no fim do século XVIII, com Cazzote; um século mais tarde, encontramos nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. Podemos encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas só excepcionalmente essa hesitação será representada. Existe uma razão para esta curta vida? Ou ainda: por que a literatura fantástica não existe mais? (TODOROV, 1979, p. 164)

Não seria descabido dizer que o homem de hoje não lembra em nada aquele de outrora e, devido às diversas crises[45] sociais, existenciais e de valores por que vem passando a humanidade, há uma certa banalização daquilo que chamaríamos de insólito[46], e essa exagerada banalização do incomum, do inesperado, do incômodo, do infame, do impossível,

[45] Termo usado por Lenira Marques Covizzi no livro O Insólito em Guimarães Rosa e Borges.

[46] O insólito, categoria operacional aqui empregada, engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico, o Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso e o Absurdo.

Conforme Houaiss (2001), o termo "insólito" vem do latim *insolìtus, -a, -um*, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e em português significa, por exemplo, o que não é habitual; é infrequente, raro, incomum, anormal; o que se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição. Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, não usuais, incomuns, anormais, que contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, que surpreendem ou decepcionam o senso comum, ou ainda, surpreendem ou decepcionam as expectativas quotidianas. É lícito, portanto, opor o insólito ao natural e ao ordinário, termos comuns na teoria dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso, Absurdo, gêneros que já habitam a tradição crítico-teórica. (GARCÍA, 2007, p. 1-2)

do incrível, do inusitado, do informal[47] está também registrada na literatura moderna, forçando-nos a pensar um pouco melhor sobre a questão.

Nada impediria um autor contemporâneo de escrever uma belíssima história que nos remetesse ao universo Fantástico, mas, ao fazê-lo, ele lançaria mão das estratégias narrativas propostas por Todorov que talvez, hoje, não fossem o bastante para revitalizar o gênero. Além disso, outra questão é levantada pelo próprio crítico: "o leitor e o herói devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é real ou não". (TODOROV, 1979, p. 14) Aí está um ponto importante para uma possível explicação para a vida tão curta do gênero. O que foi Fantástico na literatura[48] nos séculos passados, hoje não exerce tanta influência sobre a imaginação do leitor contemporâneo. O homem e a sociedade mudaram e, diante dessas transformações, cabe-nos perguntar se essa literatura que se tem produzido atualmente faria parte daquele modelo Fantástico tão presente na ficção do século XIX e que, por isso, encontra-se metamorfoseado? Ou haveria um novo gênero capaz de englobar as diversas manifestações insólitas de que trata a literatura moderna?

É justamente neste ponto que surge uma nova questão que mergulha os estudos literários em um emaranhado de postulações saudáveis: seria o Insólito um novo macro gênero que abarcaria o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso? Ou cada um desses elementos, na verdade, ainda é um gênero específico e vivo na atualidade, porém adaptados à vida moderna?

Mais à frente, Braulio cita a figura do brasileiro mítico e aponta *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como um modelo de literatura Fantástica brasileira que introduz, em nossas letras, histórias sobre esse ser mitológico.

Ora, não entendemos *Macunaíma* como uma narrativa do gênero. Por um lado, porque o objetivo de Mário foi montar uma imagem bem humorada e nacionalista da origem do povo brasileiro, revestindo o pseudo-herói de todas as características que, segundo ele, representam melhor o homem daqui e suas raízes. Qual seria a ambiguidade representada em *Macunaíma*? Também, não identificamos a intenção do escritor em provocar a hesitação no leitor sobre as origens do Brasil: o próprio prefacista reconhece essa ausência.

Por esse motivo, podemos perceber que Braulio Tavares reduz todas narrativas que apresentam elementos sobrenaturais, confrontos com criaturas fantásticas ou acesso a outros

[47] COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, p. 25-26.

[48] O próprio do discurso literário é ir além da linguagem (senão ele não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio. Mas, se assim é, essa variedade da literatura que se funda sobre divisões linguísticas como a do real e do irreal não seria literatura. (TODOROV, 1979, p. 164)

mundos, além do nosso, à categoria do gênero Fantástico. Queremos acreditar em que a obra de Mário de Andrade, por apresentar características muito semelhantes às do Fantástico, esteja, na verdade, acomodada na seção das narrativas pertencentes ao Maravilhoso:

> É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, *razão de frequentes confusões da crítica literária*, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc. (CHIAMPI, 1980, p. 52-53)

Lendo com atenção o comentário acima, começamos a entender melhor porque muitos críticos e estudiosos do assunto veem o Fantástico e o Maravilhoso como uma única coisa. No entanto, se continuarmos a observar o que Irlemar Chiampi diz a respeito do assunto, perceberemos que, para ela, assim como para Todorov, os dois gêneros são bastante distintos. Segunda a autora,

> a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). (...). O medo é entendido aqui em acepção intratextual, ou seja, como um *efeito discursivo* (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural). (CHIAMPI, 1980, p. 53)

Em contrapartida, no Maravilhoso, o elemento insólito incorpora-se ao real:

> Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas possibilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo mágico destituídos de mistério, não duvidoso quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de decifrамento do leitor. (CHIAMPI, 1980, p. 59)

E, ainda reforçando nosso argumento, a estrutura de *Macunaíma* não se aproxima daquilo que normalmente se chama Fantástico. A narrativa de Mário de Andrade não segue um dos preceitos fundamentais do gênero todoroviano: ela não é um relato curto, breve. Tanto para Todorov como para Filipe Furtado a narrativa Fantástica deve ser, preferencialmente, um relato curto, pois, nesse tipo de texto, torna-se mais fácil manter-se a ambiguidade e a hesitação:

> a observância de normas, a manutenção dum quantum que, a ser ultrapassado, poderia arriscar por completo a ambiguidade que se pretende manter. Começa, portanto, a esboçar-se com clareza uma verificação que será certamente confirmada e reforçada ao longo deste estudo: longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. (FURTADO, 1980, p. 51)

Portanto, o fato de haver uma enumeração de elementos e acontecimentos insólitos na narrativa não configura, necessariamente, a presença do gênero nesta, motivo pelo qual não

conseguimos concordar com a classificação oferecida por Braulio Tavares sobre o romance de Mário de Andrade.

Lendo com atenção a introdução dele, ficou-nos a impressão de que a narrativa Fantástica é tão contemporânea quanto a Aspirina. A maioria dos exemplos citados pelo autor faz parte de nossa literatura moderna. O prefacista faz um levantamento de temas, subtemas e subgêneros próprios do gênero, mas não aprofunda, por exemplo, a discussão sobre a estrutura dos textos e nem ensaia uma análise dos contos apresentados em sua antologia, diferenciando o que seria Estranho, Fantástico ou Maravilhoso. Enfim, apesar de ter sido mais alongado e detalhado em sua introdução, ficou-nos a sensação de que algo se perdeu no ar e a nomenclatura *contos fantásticos brasileiros* não se aplica corretamente à maioria dos textos ali relacionados.

2.5. *Os melhores contos fantásticos*

Antologia: Os melhores contos fantásticos
Autor / organização / seleção: Flávio Moreira da Costa
Apresentação: Flávio Carneiro
Local da edição: Rio de Janeiro
Editora: Nova Fronteira
Ano: 2006

Flávio Carneiro inicia sua apresentação, citando Borges, no que diz respeito à modernidade da ideia de que a literatura é realista, buscando respaldo na Idade Média para comprovar as considerações do escritor argentino, que também entende o comprometimento do escritor com fatos ligados à realidade cotidiana como algo novo. Pensando sobre essa questão, poderíamos aventar uma possibilidade para o Fantástico não ter sido tão bem difundido e estudado na literatura brasileira. Talvez, essa postura documental configurada em nossas letras tenha contribuído para uma literatura que se preocupasse, demasiadamente, com o que é cotidiano e renegasse a um segundo plano o gênero Fantástico:

> não é segredo para quem possui intimidade razoável com o desenrolar histórico da literatura brasileira a tendência que nela predomina para a observação e documentalidade, elementos obviamente inibidores das liberdades imaginativas assumidas pela literatura fantástica. (GABRIELLI, 2002, p. 25)

Na verdade, ainda estamos presos ao pensamento de que literatura agradável é aquela que faz o leitor refletir sobre a sua própria realidade ou sobre aquela que o circunda. Esse comportamento é legítimo, todavia não deve ser o único. E é justamente nesse ponto que percebemos a grande sacada de Flávio Carneiro, reproduzida na própria obra de Borges: “Há

inclusive aqueles que acreditam – e o próprio Borges seria um deles – que, em última instância, toda literatura é fantástica". (COSTA, 2006, p. 9) Ora, se aceitarmos tal ideia, desfaremos muitas complicações que se tem criado quando o assunto é a literatura Fantástica, pois, dessa forma, o simples fato de um texto ser literário já o enquadraria no âmbito do que é fantástico. É claro que, pensando assim, não estaríamos considerando o gênero, mas sim o aspecto que a literatura assume de fantasia e, portanto, de discurso ficcional.

No parágrafo seguinte, Flávio cita Todorov, Irène Bessière, Eric Rabkin e Emir Rodriguez Monegal, dentre outros, como os principais estudiosos do Fantástico e chega à conclusão de que, embora as abordagens sejam distintas entre os teóricos apontados, o gênero ainda carece de uma classificação categórica, haja vista a diversidade de teorias sobre o assunto que não dá conta de toda complexidade presente no gênero.

O próprio autor compreende que os estudos de Todorov são os mais evocados quando se discute o tema. No entanto, chama nossa atenção para o fato de a teoria todoroviana nos alertar da "impossibilidade da conceituação absoluta de uma ficção que vem atravessando os séculos e tomando as mais variadas formas". (COSTA, 2006, p. 9) Essa é uma postura com a qual concordamos e com certeza compartilhamos esse pensamento, pois temos encontrado muita dificuldade para mapearmos os caminhos trilhados pelo Fantástico brasileiro.

Logo a seguir, o prefacista faz uma referência a um fragmento do Apocalipse, considerado pelo organizador da antologia como um exemplo de literatura do gênero. Não vamos entrar no mérito da questão do Fantástico religioso, mas não concordamos que a narrativa Apocalíptica seja um exemplo de literatura Fantástica. Pensamos assim, não por uma ideologia cristã, mas sim pelo viés da literatura que temos tentado discutir nesta dissertação.

Quando o autor citou os teóricos que se ocuparam em desvendar os mistérios da narrativa Fantástica, certamente poderia ter mencionado o crítico Filipe Furtado. Esse nome é importante, pois, como já falamos em outro momento, ele preencheu alguns espaços deixados por Todorov e, no que diz respeito à narrativa bíblica, o estudioso dá-nos uma pista do porquê de não podermos considerá-la como tal:

> a narrativa só se inscreverá no fantástico quando a figura ou fenômeno incumbido desta função provierem do plano do sobrenatural negativo. (...)
> Com efeito, o Sujeito do fantástico é negativo, enquanto o actante com idênticas funções no maravilhoso (em particular, num grande percentagem de contos populares, de contos de fadas ou de narrativas do tipo "heroic fantasy") tem quase sempre realização num herói de sinal iniludivelmente positivo à luz dos valores comuns. Por outro lado, a relação que se estabelece no fantástico entre o Destinatário e o Sujeito é diametralmente oposta à que lhe corresponde no maravilhoso. No primeiro, o Destinatário é alvo dos desígnios maléficos do Sujeito que lhe

> tornarão nefastos, enquanto no maravilhoso se passa o contrário, recolhendo quase sempre benefícios com o desenlace da ação. (FURTADO, 1980, p. 96-97)

Como podemos observar nas palavras acima, a narrativa apocalíptica não seria Fantástica, primeiramente, por não possuir os elementos que, segundo Todorov, são comuns a esse tipo de narrativa; e, em segundo lugar, por não apresentar o que Furtado chamou de sobrenatural negativo, que constituiria uma visão maniqueísta na própria narrativa: o bem *x* o mal; e a peleja entre esses dois pólos antinômicos seria quase que na totalidade das vezes vencida pelo mal, pelo sombrio, pelo assustador etc.

Na verdade, no discurso bíblico, mais propriamente no Apocalipse, a figura ou fenômeno desencadeador dos acontecimentos é de origem divina; é o próprio Deus que castigaria a humanidade por não ter reconhecido o messias e por não ter se arrependido dos pecados cometidos. Sendo assim, o caráter negativo do Sujeito Fantástico estaria desconfigurado, pois, dessa forma, até onde se sabe, Deus não é negativo e, segundo uma pretensa crença religiosa, estaria cobrando o que lhe é de direito.

E, para finalizarmos essa questão, é importante ressaltarmos que a narrativa apocalíptica é totalmente alegórica: as trombetas, os anjos, as pragas (ou pestes), dentre outros, são alegorias constituídas de valor apelativo e simbólico, que têm por objetivo levar o homem à reflexão, ao arrependimento e, consequentemente, à sua redenção (ou não) para o juízo final. Eis aí mais um bom motivo que nos faz desconsiderar o Apocalipse como um exemplo do gênero: o caráter alegórico. Sem levar em consideração também que a ambiguidade e a hesitação simplesmente não existem ali. Por tudo isso, não nos seria descabido dizer que a narrativa Apocalíptica estaria mais de acordo com o Maravilhoso do que com o Fantástico.

Prosseguindo em sua apresentação, Flávio Carneiro faz referência à questão do duplo e da relativização das fronteiras entre sanidade e loucura[49] como temas mais recorrentes do Fantástico. Como já falamos em capítulo anterior, tanto o duplo quanto a relação entre sanidade / loucura são temas que se adéquam perfeitamente à teoria psicanalítica Freudiana, o que, de certa forma, caracterizaria um determinado conto como um exemplo do Estranho de que fala o psicólogo. No entanto, dependendo da maneira como a narrativa é conduzida e de que estratégias o escritor utiliza para jogar com os elementos duplicados no discurso ficcional, o conto poderá ou não se configurar como Fantástico. A simples representação do elemento duplicado não delinearia o gênero na narrativa. Não há, por exemplo, a possibilidade de uma

[49] Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade. (FOUCAULT, 2008, p. 14)

leitura do conto "O Horla", de Guy de Maupassant[50], sem nos lembrarmos das palavras de Freud acerca do Estranho; mas, por outro lado, o que definitivamente caracterizaria a obra como Fantástica é a habilidade como Maupassant conduz leitor e personagem para a ambiguidade e a hesitação até a última linha do conto.

Mais à frente, o prefacista chama a atenção para o fato de Flávio M. da Costa ter acertado ao selecionar um conto da literatura infantil como representante do Fantástico. Embora pensemos também que o organizador desta antologia tenha realmente sido feliz em sua escolha – o conto em questão é "O foguete notável", de Oscar Wilde –, acreditamos em que a literatura infantil nem sempre segue os padrões da estrutura dos contos Fantásticos e, na maioria das vezes, ela está repleta de alegorias que obrigam a criança ou adolescente a buscar a famosa moral da história, que, de certa forma, direciona o texto para o gênero Maravilhoso.

Se nos lembrarmos aqui de algumas histórias de Monteiro Lobato, por exemplo, perceberemos que seus contos de literatura infantil, na verdade, convergem para o Maravilhoso; num universo onde tudo é aceito e incorporado ao mundo natural. Ora, talvez, esse também possa ser um dos motivos por que o referido autor não entrou nessa antologia e, das que pesquisamos, somente o encontramos em uma e com uma belíssima história que nada tem de literatura infantil.

Não sabemos se essa é uma tendência moderna de nossos estudiosos, mas o Fantástico brasileiro fica sempre renegado às últimas linhas das introduções nas antologias. Com exceção de Bráulio Tavares (até mesmo porque, no caso dele, a antologia é feita somente de contos brasileiros), todos os outros prefacistas ou apresentadores fazem comentários muito curtos e rápidos sobre o Fantástico no Brasil e na parte final do texto. No entanto, isso não nos impede de encontrar, mesmo em poucas linhas, autores e obras que, após uma leitura atenta, instiguem-nos a contrapor nossas ideias sobre o assunto.

O autor faz referência a Álvares de Azevedo ("Noite na taverna"), situando-o como parte da tradição do conto Fantástico brasileiro, seguido por Machado, Aluísio e Murilo Rubião. A questão é ampla e controversa. Embora não discordemos da qualidade desses e de outros autores nacionais, não conseguimos ainda detectar elementos que nos permitissem enquadrar os contos desses escritores no escaninho do gênero Fantástico. Contudo, é importante salientar que mesmo a narrativa machadiana pareceu-nos, no sentido positivo da palavra, um plágio do famosíssimo "Avatar", de Teófilo Gautier, que deve ter sido publicado por volta de 1830 ou 1845.

[50] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos.*Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 239-262.

Quando fizermos nossas análises mais adiante, tentaremos demonstrar em que aspectos nossa visão não nos permite conceber “Um moço muito branco” (Guimarães Rosa), “O ovo com solenidade” (Duílio Gomes), “Teleco, o coelhinho” (Murilo Rubião) entre outros, como representantes do gênero Fantástico brasileiro. Por ora, acreditamos em que, como o próprio Flávio Carneiro reconheceu no início de sua apresentação, o Fantástico enquanto gênero demonstra “absoluta rebeldia a uma classificação categórica” (2006, p. 9) e percebemos isso quando nos deparamos com antologias organizadas e introduzidas por estudiosos do assunto, mas que, apesar de tudo, esbarram na complexidade e na diversidade próprias dessa literatura.

Chegamos assim, ao final de mais uma antologia sem conseguirmos catalogar uma quantidade substancial de contos do gênero. Esse fato remete-nos à sala de aula, quando o Professor Doutor Flavio García advertia-nos de que quando iniciássemos os trabalhos, encontraríamos poucos – na verdade, pouquíssimos – contos brasileiros que se enquadrassem nos moldes da narrativa Fantástica todoroviana.

No entanto, o que temos percebido com bastante frequência em nossa pesquisa é uma certa relativização do assunto e de forma generalizadora. Os organizadores perceberam a importância do nome Fantástico no cenário literário contemporâneo e se utilizam dele com bastante frequência, mas de forma aleatória e oportunista, às vezes.

De acordo com o que temos visto e constatado, parece que toda e qualquer história que enumere ações fantasiosas, maravilhosas, assustadoras, estranhas, incomuns, insólitas, irreais etc deve ser considerada como Fantástica. Pega-se o material e se coloca num livro intitulado Antologia, Contos ou Obras primas, seguido do adjetivo Fantástico, sem ao menos dizer segundo qual autor ou teoria este ou aquele conto poderia assim ser denominado. Todavia, quando nos debruçamos sobre os textos e sobre os teóricos mais tradicionais do assunto, constatamos que a maior parte deles não deveria ser assim classificada.

A questão que se impõe aqui é saber se a literatura contemporânea está presenciando o surgimento – por extrema necessidade – de um gênero que daria conta de toda essa disparidade relativa ao assunto. Dessa forma, o Insólito (enquanto gênero) seria a categoria que melhor amalgamaria as diversas realizações literárias que convergem para esse tipo de narrativa: o sobrenatural, o incomum, o estranho, o maravilhoso e, por que não, o fantástico?

No entanto, um outro ponto importante deveria ser levado em conta. Se por um lado, temos plena consciência de que o nome Fantástico tem uma boa entrada e aceitação entre os leitores de hoje; por outro lado, fica-nos o questionamento que, certamente, vai além do fator

literário: um livro intitulado *Antologia de contos insólitos* ou *Os melhores contos insólitos* teria um peso mercadológico[51] tão grande ou pelo menos idêntico ao que tem seu antecessor?

> É inegável também que o termo fantástico já carrega em si toda uma gama de possibilidades de que, de repente, o estranho ou o maravilhoso não disponham com tanta clareza. Ao apresentar uma antologia com o referido nome escrito na capa do volume, o autor, de certa forma, está se utilizando do reconhecimento que o mesmo adquiriu no cenário literário e também mercadológico. (GAMA, 2009, p. 1026)

[51] Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subordinável (porque manipulável) arbítrio: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o "valor" da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. (SANTIAGO, 2002, p. 28)

3. ANÁLISES DOS CONTOS

Neste capítulo, realizamos o estudo do material selecionado. Como poderemos observar pelas análises a seguir, a maioria dos contos, tradicionalmente classificados como Fantástico em nossa literatura, simplesmente sequer ostentam as mínimas condições para tal denominação. Aqui, acreditamos em que a necessidade de um mapeamento mais sistemático do gênero na literatura brasileira far-se-á mais evidente, pois, como se pôde observar, ainda há muita confusão teórica e generalizações simplórias que em nada ajudaram na configuração de um Fantástico genuinamente brasileiro.

Apesar de termos consciência de que nossa literatura somente há pouco tempo começou a se desvincular da arte documental e incorporou o discurso da fantasia, do sobrenatural e do insólito, não significa que, em nome dessa suposta vanguarda fantástica, devemos fechar os olhos para os traços que marcam as diferentes categorias de narrativas que abordam tal temática.

Nosso repertório de textos varia as épocas e as escolas literárias. Selecionamos, por exemplo, um conto de Álvares de Azevedo, representativo do nosso Romantismo, ao lado do qual figuram belas histórias que resgatam autores do Realismo brasileiro – como Machado de Assis e Aluísio Azevedo – que são reconhecidos não por esse modelo de literatura, mas sim por obras singulares no cânone literário nacional que em nada lembram as narrativas de que tratamos nesta pesquisa.

No entanto, apesar de toda diversidade tanto de contos quanto de classificação, uma coisa ficou-nos bem presente nessa seleção: a quantidade de autores que faz parte do *roll* do chamado Modernismo brasileiro é, insuperavelmente, maior do que a de qualquer outro momento de nossa literatura; podemos afirmar que 90% dos contos lidos são de autores que perpassam a primeira fase moderna, chegando, inclusive, a pós-modernidade. Talvez, seja esse fato uma prova de que a vida agitada, veloz e ácida, institucionalizada pela contemporaneidade tenha construído tanto nos leitores como nos escritores uma necessidade urgente de se desligar da realidade e buscar uma arte que, antes de qualquer coisa, conduzisse o homem moderno ao mundo da fantasia e, lá, o colocasse em contato com outra forma de prazer, que não as já conhecidas.

3.1. Adelpho Monjardim – "O Satanás de Iglawaburg"[52]

Este belíssimo e surpreendente conto narra a história de Ernest Beir, um jovem recém formado pela Universidade Alemã, de Praga, que recebe um convite desesperado de um amigo distante (Nicoláo Papavaiesky), que há muito não via, para ir à sua casa, urgentemente, pois o caso era de vida ou morte. Nicoláo, de nobre linhagem da Morávia, residia em um castelo antiquíssimo com um tio, único parente de que Ernest ouvira falar nos tempos da faculdade. O castelo ficava localizado em um lugar chamado Iglawaburg, às margens do Iglawa, e cercado por formosas colinas da Morávia. Ao chegar à casa do amigo, Ernest ouviu uma história sobre um quadro que todos acreditavam ter sido pintado pelo diabo, uma vez que não tinha assinatura do autor e alguns pensavam trazer má sorte a quem o possuísse. O apavorante utensílio, segundo a crença dos que ali viviam, não podia ser destruído, a não ser que o castelo fosse arruinado juntamente com ele. Diante da história e do clima de suspense e terror que se vão construindo pela narrativa, chegamos ao término da mesma presenciando o incêndio no castelo, a destruição do quadro sinistro e o relato de Ernest que afirma que o amigo havia sido internato em um hospício depois do fatídico acontecimento.

Ficamos entusiasmados com esse conto, porque, afinal, em meio a tantos contos, encontramos um em que, mesmo não sendo representante do Fantástico desejado por nós, podemos perceber alguns elementos que nos fizeram sair do lugar comum. Afirmamos isso pelo fato de o conto ter sido de tal forma conduzido que em nada deixa a desejar, se comparado a outros contos do gênero Estranho que obtiveram maior destaque na literatura de forma geral.

Se pensarmos na forma como termina o conto, e somente nisso, certamente encontraríamos razões para acreditar em que ali havia um elemento sobrenatural que, aparentemente, não se explicou no decorrer da narrativa. No entanto, apesar de, em alguns momentos, hesitarmos e questionarmos sobre a insólita história contada pelo amigo Nicoláo a respeito do quadro, de sua autoria e da maldição que o acompanha, encontramos espalhadas, pelo corpo do discurso, pistas que direcionam nossa leitura para uma possível explicação do comportamento exaltado da personagem.

---

[52] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 85-90.

O desfecho do conto ratifica a ideia de que Nicoláo não possuía seu juízo em bom estado e podemos confirmar essa hipótese, observando os indícios deixados na narrativa. Primeiro, na parte inicial do conto, fica-nos sugerido que o jovem, talvez, possuísse casos de loucura na família, uma vez que o mesmo nunca se referia a ela, como se quisesse esconder algo: “jamais ouvi-o referir-se a sua família; (...). Um desgosto qualquer, um segredo terrível, talvez o compelisse a isso”. (2003, p. 85) Ainda na parte introdutória da história, o narrador nos adverte que o comportamento de Nicoláo já era estranho desde os tempos de criança: “Por vezes, em meio de animada palestra, silenciava bruscamente e como hipnotizado, olhos fixos no espaço, ficava largo tempo”. (2003, p. 85). Percebemos que o rapaz apresenta um comportamento estranho e diferente dos meninos de sua época que, na verdade, vai delineando-se como um presságio da loucura que o assolará no término do conto.

Além disso, o velho amigo parecia se impressionar muito com as lendas de seus antepassados, como se acreditar nelas fosse revivê-las: “Com a agitação exaltada ouvi o meu amigo contar a história dos Papavaiesky” (2003, p. 86). Essa atitude cria-nos a sensação de que as lendas contadas não eram – para uma mente já perturbada – apenas lendas, como também não o eram o surgimento da tela e a morte do tio que a encontrou nas ruínas do castelo.

“O meu infeliz amigo avizinhava-se da loucura. (...). Com um vago gesto despediu-se de mim, subindo para os seus aposentos”. (2003, p. 88). Neste fragmento de texto, percebemos que, pela primeira vez, o narrador faz referência direta à loucura do amigo, fato que lança a narrativa numa possível racionalização dos acontecimentos vindouros. Outro fato que comprovaria o quadro de insanidade de Nicoláo é a constatação feita por Ernest sobre a pintura: “Diante da realidade era bem apagada a descrição feita por Nicoláo. O Satanás que ali estava era o verdadeiro rei do Averno” (2003, p. 89), mostrando que a percepção maligna da tela era algo que partia da mente perturbada do amigo e não pelo caráter sobrenatural da mesma.

Há ainda o desaparecimento do velho serviçal (Radeck), que não se deixa muito explicado na narrativa. No entanto, se pensarmos que ele já era um homem muito velho e nos lembrarmos de toda descrição feita do espaço em que a história se desenvolve (inclusive o abismo na parte de trás da casa e o rio agitado daquela noite), não seria descabido considerarmos que o desaparecimento do escravo não se deve a figura aparentemente sobrenatural da pintura, mas sim a um infortúnio de um homem idoso que, ao se descuidar na tentativa de destruir a imagem, cai no rio e ali morre.

Por fim, a cena final dá-nos uma perfeita ideia da insanidade que acometera aquele homem: “Nicoláo soltou estridente gargalhada. E agarrando o lampião de querosene, arremessou-o, com violência, sobre a odiada figura”. (2003, p. 90). Essa passagem – chegando ao término do clímax da história – corrobora com a suspeita que se desenhou pela narrativa de que Nicoláo, possivelmente, assim como seus familiares de outrora, era ou estava louco. Portanto, podemos dizer que os fatos que ocorreram naquele lugar foram fruto de uma mente perturbada pela loucura e não pelos poderes sobrenaturais da figura gravada na tela.

Por essa análise, acreditamos em que o referido conto permite que façamos uma relação entre ele e as características marcantes do gênero Estranho, pois, além de apresentar personagens ambíguas, um cenário que remonta às verdadeiras histórias de terror, com seus castelos góticos e tudo o mais, visualizamos, nas estrelinhas do conto, o sobrenatural explicado, isto é, há uma racionalização dos eventos, supostamente, sobrenaturais elencados na narrativa.

3.2. Afonso Arinos – “Uma noite sinistra”[53]

O próximo conto (“Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos) inicia com a personagem principal, Manuel Alves, retirando-se para seus aposentos após o jantar. Morava o arrieiro em uma tapera isolada e sozinho. Chegando ao pátio, fez uma fogueira e foi vasculhar o lugar para ver se encontrava algo estranho (algum animal selvagem nas redondezas). Como era noite, ele teve dificuldades para caminhar e enxergar com perfeição os objetos e as coisas dentro das dependências do lugar. E, da mesma forma como Manuel vai adentrando aquele ambiente sombrio, o leitor começa a perceber, em cada cômodo do lugar, a estranha sensação de que algo muito ruim pode vir a acontecer. Essa sensação é fruto de uma narrativa escura; em vão tentamos acender luzes para ver o que nosso personagem tateia com as mãos na escuridão enlouquecedora daquela fazenda. Ficamos assim, entregues à condição de aceitação da verdade, ora transmitida pelo arrieiro ora pela voz de um narrador heterodiegético que é um dos responsáveis pela atmosfera sinistra que invade a noite e a narrativa.

É pela voz desse narrador, que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão, que conheceremos os motivos que levaram Manuel Alves a se comportar como um louco em determinados momentos do texto. O conto também está, surpreendentemente, envolvido em uma atmosfera de suspense: a cada porta aberta, a cada

[53] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico.* São Paulo: Martins, 1961, p. 147-157.

novo cômodo vasculhado, a cada nova imagem e a cada tentativa de reacender o rolo de cera, paira no ar a expectativa de algo incomum, estranho ou sobrenatural e, é claro, emoldurando todo esse cenário poeteano, está o som das pancadas longínquas dos sinos de uma igreja qualquer que invade o texto e a mente de nosso pseudo-herói como o prenúncio de um mal iminente.

Toda essa atmosfera de que falamos acima é ratificada com o emprego de expressões como “Pareceu-lhe ouvir nesse instante a zoada plangente de um sino ao longe” (1961, p. 149), “É o vento, talvez, no sino da capela” (1961, p. 149), “uma voz rouquenha pareceu proferir uma imprecação” (1961, p. 150), “Começou a sentir que tinha caído num laço armado talvez, pelo maligno” (1961, p. 151), “pareceu-lhe ouvir chascos de mofa nas vozes do vento e nos assobios dos morcegos” (1961, p. 152) e “era um pano da sua rede talvez”. (1961, p. 152). Tais mecanismos são uma estratégia construída na narrativa para provocar a sensação de incerteza do leitor diante dos fatos apresentados. Embora seja de forma menos intensa, até a utilização do imperfeito ocorre nesse inusitado conto de nossas letras. Se nos detivermos nessas questões apenas, com certeza encaixaríamos essa narrativa no escaninho do gênero Fantástico. Mas, como podemos observar pela leitura mais atenta e minuciosa, tanto a hesitação como a ambiguidade são desfeitas no percurso do discurso literário. Isso quer dizer que, embora o conto de Afonso Arinos esteja repleto de processos que configurariam o gênero, ele não sustenta até o termo da narrativa o caráter ambíguo e de hesitação comum ao Fantástico.

Todo o ambiente é trabalhado para suscitar no leitor as impressões da personagem. Esse fato, contudo, não é suficiente para a encenação do gênero. Nesse conto, em particular, o espaço da narrativa serve como um fio condutor para uma possível explicação lógica daqueles fatos elencados no corpo do texto. Podemos dizer lógica, pois, em um dado momento do conto o narrador comenta: “num começo de reação selvagem contra a alucinação que o invadia” (1961, p. 151); ora, essa advertência ao leitor insinua que tudo que será relatado a seguir será o produto de uma mente alucinada pelo medo por estar sozinho em um lugar escuro, sombrio e confuso.

Numa narrativa repleta de metagoges e expressões hiperbólicas, Afonso Arinos constrói um universo normal, contaminado não por uma força sobrenatural qualquer, mas sim pela mente de um homem perturbado pelo terror e à beira da loucura. Em passagens como “e gaguejou em meio risada de louco” (1961, p. 152), “Durante alguns momentos, ficou no lugar, hirto, suando, rugindo” (1961, p. 152), “esfaqueando sombras que fugiam” (1961, p.

152), “rangia os dentes e parava depois, ganindo como a onça esfaimada a que se escapava a presa” (1961, p. 153) e “E acometeu com fúria de alucinado aqueles entes malditos” (1961, p. 153) percebemos que os acontecimentos só foram vivenciados pela mente enlouquecida daquele homem rude.

O medo e a loucura são perceptíveis até mesmo na descrição física da personagem: “o arrieiro alapardava-se, eriçando-se-lhe os cabelos; depois, seguia de manso, com o pescoço estendido e os olhos acesos” (1961, p. 151) e ainda “O arrieiro não pensava mais. A respiração se lhe tornara estertorosa; horríveis contrações musculares repuxavam-lhe o rosto e ele, investindo às sombras, uivava” (1961, p. 152). Como podemos observar, não há dúvida com relação ao fato que aconteceu naquele lugar e, sendo assim, a ambiguidade também está desfeita, pois tanto o narrador quanto o leitor sabem que tudo não passou de uma sequência de alucinações daquela personagem invadida pelo pavor, provocado por estar em um lugar escuro e isolado. No entanto, por outro lado, se levarmos em consideração somente a questão do terror provocado pelo medo que o personagem sente, poderemos então, de acordo com a teoria freudiana, cogitar o estranho abordado por um viés psicanalítico:

> No que diz respeito aos fatores do silêncio, da solidão e da escuridão, podemos tão-somente dizer que são realmente elementos que participam da formação da ansiedade infantil, elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente. (FREUD, 1969, p. 314)

Podemos perceber que os três elementos apontados acima pelo psicanalista compõem a narrativa desse conto: silêncio, solidão e escuridão. Todos eles colaboram para reviver na personagem a ansiedade infantil que se manifesta física e mentalmente na figura de Manuel Alves, demonstrando que o mesmo não conseguiu ainda, nas palavras do médico psicanalista, libertar-se inteiramente daqueles elementos que provavelmente povoaram sua infância.

3.3. Afonso Schmidt – “Delírio”[54]

O conto do escritor paulista narra a história de três homens que dão entrada em um hospital com a saúde bastante debilitada pela tuberculose e esperando apenas o único final possível para suas miseráveis vidas. O primeiro deles era um jovem de apenas vinte anos que fora criado por um padrinho e que, após a morte deste, foi morar sozinho na cidade. Encontrado na rua, vomitando sangue, foi levado para o hospital com a saúde em péssimo estado. O segundo doente tinha aproximadamente quarenta anos e seu estado não era em nada diferente do personagem anterior. Ficava a maior parte do tempo calado e odiando o

[54] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico.* São Paulo: Martins, 1961, p. 97-109.

enfermeiro Claudino que julgava querer matá-lo de fome devido à dieta que era obrigado a seguir por causa da doença avançada. O terceiro era o professor. Com a doença em estado avançadíssimo, o mau humor era presença constante em seu resto de vida, tanto é que passava grande parte do tempo ofendendo e xingando os outros companheiros de calvário.

Através da voz de um narrador homodiegético, temos contato com os acontecimentos que completam a passagem dos três moribundos para o outro lado, para o mundo etéreo. E é por essa mesma voz que sabemos exatamente do que se trata. Na verdade, essa narrativa não é Fantástica. O título do conto resolve metade do caminho que teríamos que percorrer para provar que a história é um bom exemplo do gênero definido por Todorov como Estranho. Embora os acontecimentos insólitos cheguem a provocar uma pequena e imperceptível sensação de hesitação no leitor, eles logo são explicados diretamente ou através de pistas que o narrador vai deixando registradas na estrutura da narrativa.

Em passagens como "E uma vez Augusto pôs-se a sonhar em voz alta" (1961, p. 99), "ainda se escutava uma vozinha apagada, a delirar e a fazer cálculos" (1961, p. 99), "Transportaram-nos para uma sala que ficava no fundo do edifício, com portas para o corredor, por onde se ia para o pátio e também para o necrotério" (1961, p. 99) e "Antônio teve um acesso de tosse que encheu de indizível ansiedade, (...). Mais tarde sentiu que todo ele era apenas os olhos. Viu o mundo, tão claro, tão leve" (1961, p. 100) percebemos que o narrador vai aos poucos construindo a ideia de morte, subtendida nas entrelinhas do conto. Essa ideia tende a confirmar a sugestão do título, pois, sendo doentes terminais e acometidos por uma doença que mata aos poucos, levando os enfermos a definharem e, claro, delirarem, o texto se explica por si só. Portanto, ambiguidade e hesitação não existem nesta história.

O que, talvez, poderíamos questionar seria toda a explicação dada pelo padrinho falecido do jovem rapaz em relação ao mundo dos mortos. Contudo, ao ler com atenção os seis últimos parágrafos do texto, percebemos que, assim como Antônio, todos os outros deliraram e ouviram exatamente o que desejavam encontrar do outro lado. Essa ocorrência tende a ratificar que os acontecimentos apresentados na narrativa não passaram de devaneios que aqueles homens tiveram no momento em que morriam. Por isso, acreditamos em que, seguindo a orientação todoroviana, esse conto está melhor configurado ao gênero Estranho.

3.4. Aluízio Azevedo – "Demônios"[55]

[55] PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico.* São Paulo: Cultrix, 1960, p. 57-84.

Esse conto começa com o narrador, um jovem rapaz escritor e solteiro, acordando dentro de seu simples, mas agradável quarto de visão privilegiada na rua do Riachuelo. Até aí não há nenhum elemento sobrenatural ou anormal.

No entanto, toda a narrativa começa a se engrenar, quando nosso personagem-narrador repara que apesar de já ser dia não conseguiu ver as luzes de fora entrarem em seu quarto. Ele achou que não havia amanhecido ainda, e, de qualquer forma, não estava mais com sono. Então, depois de algumas reflexões, abre as janelas e vê que toda a cidade estava em silêncio e mergulhada em trevas.

O personagem não consegue saber as horas, pois não encontra ninguém e o seu relógio estava parado e marcava exatamente meia-noite. Nesse instante, percebe que não há muito a fazer e aproveita o silêncio e a escuridão para escrever, em pleno estado de delírio e transe, páginas e páginas. Quando retorna a si, percebe que tudo continua como antes e vê que a escuridão e o silêncio aumentaram. Ao sair do quarto meio desesperado começa a encontrar corpos de pessoas que viviam ali nos apartamentos. Os cadáveres estavam todos com os olhos meio abertos e com manchas esverdeadas nas faces. Todos pareciam mortos. O quarto, a sala, o quintal, a rua, a cidade, tudo parece estar solitário e repleto de mortos caídos pelo chão. O rapaz entra em desespero e rapidamente se lembra de sua noiva Laura e, depois de comer qualquer coisa e beber uma garrafa de vinho, coloca-se à rua em direção à casa de sua amada. Quando chega ao seu destino, vê os familiares dela e ela no mesmo estado que os outros, mas, não aceitando a ideia sinistra de morte e perda, tenta ressuscitá-la e acaba conseguindo.

Recuperada a noiva, os dois saem da casa e, dentro da escuridão absoluta, começam uma jornada completamente fantástica e alucinada: primeiro eles não falavam mais, comunicavam-se pelo corpo; depois, pararam de pensar; em seguida, transformaram-se em um ser gigantesco com um comportamento animalesco e irracional; após essa transformação percebem também que quando estão andando como quadrúpedes sentem-se mais à vontade e assim ficam galopando naquele mundo anormal e estranho; depois de nascerem pelos pelo corpo, os dois se transmutam em uma espécie de árvore e ficam fincados no chão com pés que se metamorfoseiam em raízes profundas; até que, por fim, após a passagem de anos e séculos, os dois se deteriorizam, transformados em corpos celestes semelhantes a estrelas que vagam pelo firmamento. Como podemos observar, Em “Demônios”, a história narrada poderia ser um bom exemplo do Fantástico não fosse pela atitude do narrador no último parágrafo do texto. É claro que a estrutura do conto remeter-nos-ia a completa dúvida e hesitação, mas,

quando somos levados a saber o que provocou todos os acontecimentos estranhos, automaticamente não estamos mais no universo do gênero Fantástico.

Embora também, durante toda a narrativa, a ambiguidade seja sustentada através daqueles processos de que falamos, quando citamos a teoria de Todorov e de Furtado, percebemos que apenas os modalizadores e a utilização do imperfeito não são o bastante para a sustentação do gênero. Até mesmo a ideia de equilíbrio – desequilíbrio – equilíbrio que Todorov comenta em sua teoria da narrativa está presente nessa história. No entanto, essa sensação só é percebida na primeira parte do texto, pois, após o desequilíbrio imposto pelo conhecimento de todas as situações insólitas que perpassam a narrativa, não há outro momento que recupere um novo equilíbrio semelhante ao do primeiro momento do conto. Portanto, ratificando a tese de que "Demônios" é um conto que não se enquadra no gênero, podemos dizer que toda dúvida e hesitação provocada no leitor durante a história é desfeita quando o narrador simplesmente diz no final:

> Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores. (PAES, 1960, p. 84)

Ora, nesse caso, a história contada não é sequer sobrenatural. O desfecho dela remete o leitor para o universo do Estranho definido por Todorov, ou seja, há um conjunto de acontecimentos insólitos, vividos pela personagem principal e sua noiva, mas, no final do conto, tais fatos são explicados racionalmente pelo próprio narrador, desfazendo qualquer dúvida ou questionamento que possam ter aparecido anteriormente e, como consequência, desfazendo também a ambiguidade que é tão comum à narrativa Fantástica.

3.5. Álvares de Azevedo – "Bertram"[56]

Em "Bertram", encontramos uma narrativa que não esconde os traços românticos de Álvares de Azevedo: a paixão incontrolada, as descrições idealizantes da bela mulher, o comportamento notívago das personagens entorpecidas pelo sentimento ou pela bebida, dentre outros. No entanto, nessa história repleta de encaixes[57] narrativos e de aventuras estranhas e sobrenaturais, pouco ou quase nada encontramos que nos permitisse fazer uma identificação com o Fantástico. O leitor real, ao folhear o livro, experimenta acontecimentos singulares na

[56] PAES, José Paulo (org.). *Maravilhas do conto fantástico.* São Paulo: Cultrix, 1960, p. 177-191.

[57] A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o "eu estou aqui agora" da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (TODOROV, 1980, p. 123)

vida do protagonista da história após perder a mulher de sua vida. Ângela fora a donzela que não só o iniciou na paixão, mas também no sofrimento oriundo daquele sentimento.

A grande questão que se verifica é que nosso protagonista desenvolveu a capacidade de levar a morte para todos aqueles de quem se aproximasse. Foi assim com Ângela, ex-namorada, agora casada, adúltera e assassina; com o nobre velho que o curou, roubando-lhe, em seguida, a filha e, depois, vendendo-a num jogo de cartas; com o marinheiro que o salvou da morte em alto mar; com o comandante do navio e, por último, com a própria mulher do comandante. Todos esses personagens que cruzaram o caminho daquele homem diferente tinham sua sorte mudada e, de alguma forma, recebiam a morte e/ou a traição como consolação.

Na verdade, Bertram é uma bela narrativa intrigante que nos prende pela sequência de novas ações. E só. Em nenhum momento a ambiguidade ou a hesitação são tateáveis nessa história. Nem mesmo a dúvida em relação aos episódios narrados floresce na estrutura do texto. Nós, leitores comuns, poderíamos chegar ao fim do conto e questionar: será que tais histórias são verdadeiras ou tudo não passou de uma grande invenção do narrador-personagem? Mesmo que fizéssemos esse tipo de questionamento, isso em nada nos ajudaria na identificação do gênero no conto, pois, nele, a dúvida não está representada na própria história; a hesitação não é vivenciada nem por personagens nem pela figura do leitor implícito. Nenhuma personagem do conto é levada à incerteza dos fatos narrados. As histórias são contadas e todos apenas ouvem com atenção os relatos breves daquele homem, sem ao menos levantar a hipótese de serem sonho, alucinação, loucura ou qualquer outro fato.

Devido a isso, poderíamos dizer, ainda, que "Bertram" é um conto que se enquadraria melhor à narrativa do gênero Maravilhoso, pois ali todos os acontecimentos insólitos ou sobrenaturais são aceitos e incorporados ao universo natural pelos ouvintes das diversas histórias.

3.6. Amândio Sobral – "A podridão viva"[58]

Além de possuir o imperfeito e os modalizadores, a narrativa é apresentada, inicialmente, com certa tranquilidade, descrevendo um cavalheiro que, em uma expedição ao continente africano, depara-se com uma criatura terrível e mortal e sobrevive a esse encontro

[58] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 27-31.

horrendo. O desequilíbrio ou hamartia[59] instaura-se quando, sem explicação racional, os guias negros africanos começam a desaparecer e o expedicionário encontra-se só no interior da selva e se depara com um monstro que surgira do próprio lodo da floresta. Depois de quase ser devorado pela criatura, o bravo herói acorda em um leito de hospital se recuperando dos efeitos da selva ou...

No final, a tensão é desfeita e na personagem ficam apenas as lembranças de tudo o que aconteceu, havendo o restabelecimento de um equilíbrio que não é o mesmo do início da história. Isso é percebido no comportamento daquele sobrevivente: vende tudo e se retira para Londres. Ora, a sensação é que, mesmo tendo escapado e sobrevivido, o homem que tem medo d'África sente-se perturbado e inseguro, demonstrando, assim, que algo daquela experiência ficou marcado, ou seja, a aparente segurança e tranquilidade do início da narrativa não existem mais. Há um novo equilíbrio-perturbado (essa é a palavra ideal) pelos acontecimentos da narrativa.

É claro que não poderíamos passar por esse conto sem levantarmos dois questionamentos básicos: seria Fantástica essa história? Como a narrativa foi conduzida para esse gênero?

O texto está repleto dos processos que identificam o gênero: "Uns davam-lhe trinta e poucos" (2003, p. 27), " Desejava também ver a minha livraria" (2003, p. 28), "A nossa viagem foi, como é de supor, penosíssima" (2003, p. 28), "os negros perdiam-se, extraviavam-se, sucumbiam de repente" (2003, p. 29), "Julguei-me vítima de forte alucinação" (2003, p. 29). Todavia, além desses elementos, há outros indícios na narrativa que, com o avançar dos acontecimentos, conduzem à hesitação, à ambiguidade.

Em um primeiro momento, temos as interrogações presentes no corpo do texto. Interrogações que demonstram a incerteza da própria personagem. Em termos de condução da narrativa, antes de ocorrerem os fatos, vemos a personagem dizer que os negros africanos são covardes, provocando no leitor a dúvida sobre o motivo do sumiço deles: foram devorados misteriosamente pela criatura horripilante ou apenas voltaram por serem medrosos?

Depois, mais adiante, é feita uma descrição detalhada e assustadora da selva. É o tipo de ambiente que poderia esconder criaturas sobrenaturais ou, simplesmente, provocar alucinações em mentes menos corajosas. Com relação ao espaço da narrativa, Felipe Furtado, no livro *A construção do fantástico na narrativa*, diz que o gênero desenvolve-se em um

[59] Segundo Orlando Pires, hamartia é um desequilíbrio ou uma desordem estabelecida numa situação estabilizada, equilibrada. Uma vez instalada, produz a tensão narrativa (dramática). (1989, p. 302)

espaço híbrido, pois, dessa forma, a manutenção da ambiguidade é reforçada pelos aspectos que emanam de um ambiente propício ao desenvolvimento do mistério, do sobrenatural:

> o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas. (FURTADO, 1980, p. 124)

Logo em seguida, o Conde Von Spree, um dos companheiros de expedição, enlouquece e foge durante a noite. Não se sabe, ao certo, se ele enlouqueceu pelo pavor ou pela picada de insetos da floresta. O parágrafo seguinte relata que pedaços do conde foram encontrados pelo meio do caminho: teria sido atacado pela criatura lodosa ou por um animal selvagem qualquer?

Por último, a personagem sobrevivente, antes de ter seu terrível encontro com a criatura desconhecida, diz: “delirava de febre o dia inteiro! – e, imprudentemente, ingeri uma caixa de quinino”. (2003, p. 27) Após esse relato, nosso herói encontra-se com o monstro e, no afã daquela terribilíssima luta pela vida, desmaia e vai acordar três meses depois no leito de um bom hospital. É inevitável o questionamento, a hesitação. E é justamente nesse ínterim em que reside o Fantástico: foi alucinação ou realmente tudo aconteceu como foi narrado? Havia realmente algum monstro terrível ou tudo não passou da alucinação provocada pela medicação excessiva? Na verdade, esses questionamentos seguem até o fim da narrativa e caberá ao leitor definir se dará ou não alguma direção à história lida, mas, para que o Fantástico se mantenha, é preferível que a dúvida permaneça.

Comprovando a teoria de Todorov, tanto o leitor como a própria personagem levantam a possibilidade das possibilidades:

> Ninguém quis acreditar na minha narração. Disseram-me ser uma alucinação proveniente dum formidável envenenamento pelo quinino. Outros asseguravam-me ser o efeito da picada das moscas tsé-tsé ou de alguma serpente desconhecida, mas os meus carregadores indígenas que bateram as florestas durante dias até me encontrarem desmaiado, juraram todos terem visto na lama o rasto de uma fera colossal, desconhecida, bem maior, sem dúvida, que o mais crescido de todos os elefantes. (TAVARES, 2003, p. 30.)

Um último comentário faz-se necessário sobre o fragmento acima. Observamos que a ambiguidade também é construída em dois pólos antagônicos. De um lado, há o velho sobrevivente que é desacreditado de todos e, do outro, os carregadores indígenas que o encontraram desmaiado na floresta. Por estes últimos serem homens conhecedores da floresta e dos mistérios ali escondidos, o relato deles acaba por ter um teor de verdade ou de aceitação. No entanto, se pensarmos que, durante a narrativa, a credibilidade dos indígenas africanos foi desconfigurada, entenderemos que a história contada por eles não é suficiente para ratificar o relato do velho sobrevivente e, dessa forma, o conto termina como começou: ambíguo. Sobre

essa influência ou credibilidade que as personagens exercem na narrativa, confirmando o caráter antinômico da mesma, Felipe Furtado comenta:

> uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. (FURTADO, 1980, p. 85)

3.7. André Carneiro – "A escuridão"[60]

Essa história apresenta-nos uma situação bastante visitada por escritores de épocas distintas: a humanidade invadida por completa escuridão. Só para citar dois exemplos de autores de língua portuguesa, temos José Saramago (*Ensaio sobre a cegueira*) e Aluísio Azevedo ("Demônios"). O conto de André Carneiro traz a mesma temática e caminha muito semelhantemente à narrativa de Aluísio Azevedo, no entanto, este se encaixa melhor no gênero Estranho e aquele, no Maravilhoso.

Wladas, o personagem principal dessa história, e outras pessoas da cidade começaram a perceber que a luz estava acabando e, dentro de poucas horas, tudo ficou em completa escuridão. Vivendo em plena noite mesmo quando era dia, os habitantes daquele lugar iniciaram uma viagem que mudaria a compreensão que cada um deles possuía da vida. A comida passou a ser escassa e as pessoas desesperadas mostravam um outro lado do ser humano há muito esquecido: a humanidade voltou ao estágio pré-histórico.

A salvação surge quando Wladas encontra no meio da escuridão um homem cego chamado Vasco. Ele o guia para um abrigo seguro e depois para uma espécie de sítio ou fazenda, onde havia mais comida e água à vontade. Depois de dezoito dias vivendo em completa escuridão, uma luz no horizonte reacendeu as esperanças de todos e, aos poucos, a luz e a vida foram voltando ao normal.

Fizemos um pequeno resumo da história para não nos alongarmos por demais. O conto é extenso e segue com certa monotonia do início ao fim, apresentando vez ou outra uma situação que destoa do conjunto da obra.

Embora tenhamos feito referência à presença desta temática na literatura em épocas diversas, isso não quer dizer que, obrigatoriamente, consideremos a narrativa em questão como Fantástica. Ao passo que lemos o conto, somos conduzidos àquele universo escuro e ali

[60] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 49-68.

ficamos, aceitando, como todos os outros personagens, os acontecimentos que se vão tateando.

Se considerarmos a teoria de Todorov, não encontraremos muita dificuldade para apresentá-lo ao gênero Maravilhoso, uma vez que os fatos vão sendo incorporados e naturalizados no decorrer da narrativa. A ambiguidade, a hesitação, o narrador autodiegético, os modalizadores, o espaço híbrido, a confrontação entre forças positivas e negativas com o predomínio desta última, dentre outros elementos, são apenas alguns aspectos que não percebemos nesse conto. O que de fato notamos é uma narrativa que torna verossímil os acontecimentos, desconstruindo qualquer possibilidade de questionamento acerca dos fatos que nos são apresentados. Na verdade, passamos a ter a mesma atitude dos demais personagens e simplesmente imergimos na escuridão absoluta e, da mesma forma, passamos a ser guiados também pelo homem cego.

No entanto, se pensarmos na hipótese de relacionar essa narrativa às teorias que temos apontado neste trabalho, não seria descabido propor duas possibilidades. A primeira está contida no próprio título do texto.

Para Freud, o medo do escuro é algo que remonta aos nossos antigos ancestrais ou então ao nosso período de criança. A escuridão faz parte dos medos que adormeceram no homem ou foram reprimidos, mas por qualquer motivo podem voltar à superfície e provocar estragos, levando-o a se comportar como seus antepassados. Daí advém o sentimento de estranheza, segundo o psicanalista. Pensando dessa forma, fica-nos mais evidente a causa do comportamento das pessoas que simplesmente entraram em pânico e, como animais, lutando pela sobrevivência, não enxergavam o outro como seu semelhante; eles pensavam apenas em si.

Nossa segunda hipótese seria relacionar o conto à teoria de Sartre. Para Sartre, o único e verdadeiro ser realmente fantástico é o homem. Não é por menos que para o filósofo, a literatura Fantástica é uma das maneiras de se manifestar o mundo interior do homem; o corpo toma o lugar da alma e a alma, o do corpo. Portanto, a condição humana é parte relevante e unicamente fundamental para a construção do Fantástico existencialista de Sartre.

Se considerarmos que o conto trabalha, através de uma linguagem alegórica, a postura em que se encontraria o homem moderno que, ao perceber a falta de luz (metáfora de vida e de conhecimento) entra em rota de colisão com suas próprias convicções e conquistas culturais, sociais e até religiosas, notaremos que o autor cria uma certa moral, quando lança mão de um salvador cego, levando o leitor a refletir sobre as duas possibilidades de vida.

Vasco é, na verdade, o estereótipo do homem que aprendeu a viver na escuridão, mas nem por isso recusou ajudar àqueles que um dia possuíram ou viram a luz.

Essa é uma interpretação apenas impressionista que não dá conta da complexidade do gênero que buscamos reconhecer em nossas leituras. Esse tipo de análise em nada acrescentaria para a configuração do que temos tentado designar como literatura Fantástica. Embora saibamos que há estudiosos que enveredam por esses caminhos, não seria um comportamento soberbo de nossa parte afirmar que qualquer leitor mediano poderia levantar uma hipótese desse nível.

3.8. Berilo Neves – "A última Eva"[61]

O conto narra um acontecimento insólito: as mulheres são varridas da face da terra por uma epidemia misteriosa. A notícia de que as mulheres estavam desaparecendo é primeiramente publicada no jornal e, aos poucos, todos os personagens constatam que a vida sem a presença feminina seria, no mínimo, diferente: alguns homens lamentam, outros disfarçam a alegria de estarem viúvos e muitos noivos suicidam-se. Enfim, o estranho acontecimento é gradativamente incorporado ao universo natural da narrativa.

Quando todos pensam que tudo estava perdido (ou resolvido), surge uma única sobrevivente que havia desenvolvido imunidade contra o misterioso vírus assassino. Sendo a única, foi preterida por muitos e, após vários percalços, ela acaba assassinada com o coração atravessado por uma estocada. Para evitar que homens mais sobressaltados arrombassem o túmulo da última Eva, cremaram-na e laçaram as cinzas ao mar de Copacabana.

Em linhas gerais, esse é o conteúdo parafraseável do conto. No entanto, assim como em outros tantos contos analisados por nós, não conseguimos detectar alguns traços mínimos que sustentem a narrativa no conjunto das histórias Fantásticas. Na verdade, esse é mais um conto que classificaríamos como pertencente ao gênero Estranho, pois, como percebemos pelo pequeno resumo acima, os acontecimentos estranhos vão sendo incorporados à narrativa e não há questionamentos sobre a veracidade deles ou não; eles são apenas aceitos e em um determinado momento racionalizados: o motivo do desaparecimento das mulheres é um vírus inimigo qualquer a que as mulheres são vulneráveis.

---

[61] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 41-43.

Teríamos, então, o que Todorov chama de sobrenatural explicado. Não há ambiguidade. Nem personagens, nem leitor hesitam diante dos fatos. O conto termina com os personagens e o leitor mergulhado em um universo que explica os acontecimentos insólitos.

Pelo fato de o autor ser reconhecidamente considerado como um dos representantes de uma literatura futurista e pela maneira como aborda a temática, poderíamos também dizer que o referido conto possui uma relação muito próxima das histórias de ficção científica conhecidas na atualidade.

3.9. Carlos Drummond de Andrade – "Flor, telefone, moça"[62]

O famoso conto de Carlos Drummond de Andrade é um dos mais conhecidos e citados em antologias do gênero. O texto narra a história de uma mulher, moradora de Botafogo, que em um de seus passeios, não muito agradáveis, retira uma rosa de uma sepultura em um cemitério próximo a sua casa. Depois de caminhar por algum tempo e deixar a flor cair pela rua, chega a casa e, após cinco minutos, o telefone toca e uma voz pede que ela devolva o objeto roubado.

Durante toda a história, essa voz suplicará que a mulher devolva a flor. Primeiro, ela pensa que é um trote, mas, depois, se convence de que algo estranho realmente estava acontecendo. A família toma parte do acontecido e, junto com a personagem, inicia uma investigação para chegar a uma solução para aquele incômodo que todos os dias no mesmo horário se fazia ouvir ao telefone. Por fim, após oferendas de coroas de flores e tudo o mais, a voz continua e, não aguentando o sofrimento e aquela perseguição anônima, a mulher morre e só então os telefonemas cessam.

O conto inicia com o relato de um narrador heterodiegético[63], falando a uma amiga (e ao leitor) sobre uma história que ouviu de uma terceira pessoa. Esse fato, certamente, obstrui a completa veracidade dos fatos narrados e, portanto, compromete o tipo de recepção desejada pelo leitor para a manutenção do gênero Fantástico. Nesse caso, a confiabilidade é posta em xeque, porque a narrativa é feita por alguém que não tem certeza dos fatos que conta.

---

[62] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 21-25.

[63] A expressão narrador heterodiegético, introduzida no domínio da narratologia por Genette, designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. (REIS, 2002, p. 262-263)

Quando falamos que o narrador não tem certeza dos fatos, certamente alguém poderia afirmar que isso é o suficiente para o conto ser relacionado ao Fantástico. No entanto, embora tenhamos falado, em alguns momentos, sobre a hesitação apresentada pela teoria todoroviana, não entendemos que aquele modo de hesitar esteja presente nesse conto.

O questionamento – se é que existe – é nosso, seres reais. Em nenhum momento percebemos a dúvida representada na própria narrativa por uma personagem qualquer ou por aquela mais envolvida na ocorrência meta-empírica. Nos poucos momentos em que ocorre uma incerteza, ela está incorporada somente ao discurso desse narrador que não tem absoluta certeza do que conta: “Mas você não vai acreditar, juro” (2003, p. 21), “E deve ter sido lá que, uma tarde, ela apanhou a flor” (2003, p. 22) e “Parecia vir de mais longe ainda” (2003, p. 23). Assim, podemos dizer que a história não é posta em dúvida pelos personagens que a ouvem ou a vivem, mas sim por nós, leitores reais que duvidamos se tudo ocorreu como é contado pelo narrador. No entanto, esse tipo de questionamento não é vital para o gênero, pois, se assim fosse, toda história que nos deixasse oscilantes entre uma ou outra explicação seria Fantástica.

Uma outra prova cabal da não inclusão desse conto no gênero estudado por Todorov, é a aceitação do evento sobrenatural por parte de todos da casa. Embora, em alguns momentos, haja uma expectativa do leitor em desvendar o mistério e os familiares tentem solucionar a questão de maneira racional, todos compreendem, logo em seguida, que os fatos são provenientes do outro lado. Essa completa aceitação das ocorrências sobrenaturais não é própria da narrativa estudada por nós.

Em sua teoria, Filipe Furtado diz que a ambiguidade é um dos elementos relevantes para a construção e manutenção do Fantástico. Contudo, mais uma vez ressaltamos que ela deverá estar representada na narrativa e não apenas percebida pelo leitor de carne e osso. Se considerarmos que ela – que deve estar configurada na própria história – não ocorre nesse conto, obtemos então dois elementos de teóricos conhecedores do assunto que nos ajudam a entender o conto como um bom exemplo de narrativa de terror, na qual percebemos os ingredientes básicos desse tipo de ficção: cemitérios, fantasmas, o medo, o suspense etc. Acreditamos em que é importante mencionarmos essa questão, porque nem toda história de terror é, necessariamente, Fantástica e vice-versa; uma coisa não implica a outra.

Enfim, diante das considerações feitas acima, podemos dizer que o texto de Drummond não segue os padrões básicos da narrativa Fantástica. No entanto, como podemos observar, o conto do escritor apresenta uma primeira possibilidade de classificação. A

primeira, segundo Todorov, seria a inclusão dele no escaninho das narrativas que iniciam com a inserção do elemento sobrenatural e assim terminam, ou seja, o Fantástico-maravilhoso.

Se, por outro lado, lembrarmos que o medo ou o pavor de coisas assustadoras reside em outro momento que não o presente da existência humana, poderemos então perceber uma possível relação desse conto com a teoria freudiana sobre o Estranho:

> Nas nossas grandes cidades, anunciam-se conferências que tentam dizer-nos como entrar em contato com as almas dos que se foram; e não pode ser negado que não poucas das mais capazes e penetrantes mentes entre os nossos homens de ciência chegaram à conclusão, especialmente perto do final da vida, de que um contato dessa espécie não é impossível. Uma vez que quase todos nós ainda pensamos como selvagens acerca desse tópico, não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação. É muito provável que o nosso medo ainda implique na velha crença de que o morto trona-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência. (FREUD, 1969, p. 302)

O médico psicanalista sintetiza essa questão, resumindo, nas palavras abaixo, o ressurgimento do sentimento de estranheza em nós:

> pois o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho. (FREUD, 1969, p. 303)

O suposto retorno daqueles que já se foram para assombrar aqueles que ficaram é, como se vê nas palavras do médico, uma das formas de se manifestar o inconsciente adormecido e/ou reprimido de nossos antigos ancestrais. Portanto, o elemento assustador fica transformado em elemento estranho, porque, na verdade, faz / fazia parte do universo conhecido e familiar do homem.

3.10. Carlos Emílio Corrêa Lima – "Luvibórix"[64]

Esse conto narra um fato bastante estranho. Luvibórix é um lagarto monstro gigantesco que vive nas profundezas de um vulcão adormecido e que se alimenta de pedras maciças, granito, mármores, cristais, ferro, torres, prédios e restos de estátuas. Ele sai a cada mil anos de seu repouso para ver em que estágio encontra-se o universo em que vivem os seres humanos. O que é assustador no conto, além do tamanho descomunal da criatura, é o fato de ela possuir olhos que são capazes de misturar dois universos diferentes. Devido a isso, o olho que vê o nosso universo fica sempre aberto, enquanto o outro, que enxerga uma espécie de mundo paralelo ao nosso, fica, permanentemente, fechado e costurado, pois, caso

[64] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 133-136.

contrário, havendo o choque entre os dois mundos, nenhum deles resistiria e seriam destruídos.

Para cuidar da criatura e de seus olhos, há uma personagem que nos conta todos os acontecimentos que se desenvolvem no decorrer da narrativa. É pela voz desse guardião que imergimos no universo Maravilhoso do conto. O monstro fala com a personagem sobre suas predileções e da consciência que possui de seu poder de destruição e, a todo momento, somos levados a acreditar que, assim como as criaturas mágicas das histórias que circulam pelas salas de cinemas ou pelas páginas de livros que abordam a temática da fantasia, somos levados a acreditar na existência própria do grandioso e misericordioso ser.

A única incerteza que nos aparece no conto está centrada na veracidade ou não de o monstro ter a capacidade de misturar dois universos e consequentemente destruí-los. Quando o narrador diz "eu sabia que nem ele mesmo se atreveria a tentar completar a ameaça ancestral, antiga, também temida por nossos avós" (2003, p. 134), percebemos que a crença na habilidade da criatura, na verdade, foi algo perpetuado pelas gerações passadas, mas que ninguém ainda havia tido certeza de tal poder. E ele completa dizendo que "Para ele o fenômeno subsequente também era desconhecido" (2003, p. 134) e "Nunca de fato saberemos que universo ele poderia trazer, ao abrir-se" (2003, p. 136). Temos aí alguns fragmentos que nos permitiriam questionar os acontecimentos estranhos sugeridos pelo discurso ficcional. No entanto, o personagem diretamente envolvido na ocorrência insólita apenas incorpora ao mundo dos seres humanos a criatura assustadora e dá-lhe a confirmação de sua existência nesse lugar estranho, mas real, enquanto ambientação do universo do discurso ficcional. Como podemos perceber, esse conto se enquadraria melhor no que Todorov classificou como gênero Maravilhoso, uma vez que todos os fatos relatados na história são incorporados ao universo ali representado e aceitos pelas personagens diretamente envolvidas nas situações insólitas que se constroem na narrativa.

3.11. Coelho Neto – "A casa 'sem sono'"[65]

A personagem que nos narra a história sai à procura de uma casa nova para morar porque seu aluguel estava ficando muito caro. Pelo anúncio de jornal, ele vai ao endereço de uma estranha construção e, após nos fazer uma detalhada e completa descrição do lugar, que

[65] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 71-74.

precisava de algumas reformas e tinha um aspecto sombrio, encontra-se com Dimas, um antigo colega de Academia que não terminara os estudos e virara comerciante. Quando o amigo sabe que o outro pensava em alugar aquela estranha casa, dá-lhe provas de que o lugar era diferente e que todos que moraram ali (inclusive ele) simplesmente perdiam o sono e, não aguentando noites e noites em claro, deixavam o lugar. Verdade ou não, a questão é que Dimas fala sem parar com o intuito de convencer o amigo da inexplicável falta de sono dos antigos moradores da casa. Contudo, o conto chega ao final e não ficamos sabendo qual a posição que o homem teve em relação a tudo que Dimas lhe dissera. Este último apenas diz que "Essas coisas não se explicam" e pegam o bonde e se retiram do lugar.

Temos mais um conto que apesar de introduzir um elemento incomum não se enquadra nos moldes do gênero Fantástico delimitado por Todorov. A narrativa termina com o leitor comum interrogando, não sobre a veracidade das informações dadas por Dimas, mas sim sobre como o amigo reagiu a elas. Não sabemos ao certo qual é o desfecho da história; o objetivo inicial do conto ficou suspenso no ar quando os dois retiraram-se do local. A dúvida ou a incerteza que se colocam para o leitor não apareceram representadas na narrativa. O amigo indagava Dimas sobre os fatos, mas não notamos em suas palavras o questionamento, a dúvida, a hesitação em relação a tudo que lhe era dito. Ele, simplesmente, ouviu, perguntou como qualquer ouvinte curioso ao escutar uma história estranha e saiu com o amigo. Para efeito de classificação, acreditamos em que essa história segue os padrões daquilo que Todorov denominou Fantástico-maravilhoso. A narrativa inicia com a ocorrência de um fato estranho que sugere o sobrenatural: "São essas as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural". (TODOROV, 1979, p. 159)

3.12. Duílio Gomes – "O ovo com solenidade"[66]

O conto de Duílio Gomes narra a história de um homem cego que, após a saída da mulher e da filha para visitar uma parenta doente, encontra-se em apuros, porque os porcos que criava quebraram as tábuas da cerca do chiqueiro e fugiram famintos para dentro da casa a procura de alimento. O homem tinha pavor de porcos e, após perceber que os animais estavam agitados em busca de comida, e depois de jogar ao chão tudo que estava sobre a mesa para que eles comessem, acredita em que, não havendo nada mais para que eles devorassem,

[66] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 693-694.

suas pernas seriam rasgadas pelos poderosos dentes dos porcos assassinos. Se levarmos em consideração somente o fato de o conto terminar ambíguo, poderemos aceitar a inclusão dele no escaninho do gênero Fantástico. É importante ressaltar que tal ambiguidade é apresentada a nós, leitores reais, vez ou outra pelo personagem. No entanto, não ocorre a utilização da mesma como estratégia da narrativa, representada no corpo do discurso.

Podemos constatar a ocorrência da ambiguidade em dois pontos capitais que se relacionam: o primeiro é o fato de o personagem diretamente envolvido na cena ser cego, o que conduz o relato para a incerteza (tudo ocorre como é descrito ou como ele imagina?); e o segundo, são as construções que direcionam o leitor real para o universo da dúvida: “pelo menos enquanto ele come não se lembra de mim” (2006, p. 693), “fez o gesto que talvez o salvasse da fome e do ódio dos seus porcos” (2006, p. 694), “Entendeu também, com a profunda e mágica percepção dos cegos, que os porcos ainda não estavam saciados” (2006, p. 694) e “o rodeavam, pensativos, os olhos fixos em suas pernas” (2006, p. 694). Nessas passagens percebemos que, ao fato de o homem ser cego, junta-se também o medo que ele possui dos porcos, levando-nos a questionar e a hesitar se tudo estava ocorrendo como ele acreditava. Na verdade, se não nos esquecermos da deficiência do personagem, somos levados a acreditar, ainda, em que tudo se passava apenas em sua mente. Pensando por esse viés, não haveria como não considerar a narrativa em questão como Fantástica. No entanto, se nos detivermos em alguns detalhes cruciais, talvez insiramos o belíssimo conto de Duílio Gomes no *roll* do gênero Estranho de que fala Todorov. Para o crítico búlgaro-francês, o Estranho é marcado pela racionalização ou explicitação dos acontecimentos aparentemente sobrenaturais, incomuns, assustadores ou fantasmagóricos.

Tomando essa ideia como ponto de partida, notamos que a narrativa entra em um processo autoexplicativo, pois, logo no início da mesma, o narrador adverte o leitor de que a personagem tem grande medo de porcos. Vez ou outra há alguma referência ao pavor que o homem possuía em relação aos animais. Passagens como “Só sabia de sua aversão por eles” (2006, p. 693), “Tinha tanto medo do porco morder suas pernas” (2006, p. 693) e “e o seu terror nesse momento foi tão intenso que ele sentiu as pernas bambearem” (2006, p. 694) ratificam o sentimento de medo que aflora no personagem e que, de certa forma, funcionam como um processo de racionalização dos pensamentos assustadores elencados na narrativa.

Percebemos, então, que as referências que citamos anteriormente estão configuradas somente na mente daquele homem que foi invadida pelo pavor que nutria dos animais. Sendo assim, podemos dizer, ainda, que o elemento assustador está instaurado na psique do

personagem; ele não se encontra representado na estrutura da narrativa. Considerando essa possibilidade e pensando por esse lado, não seria descabido nos referirmos à consideração que Freud faz acerca do Estranho. Para ele, o que é estranho:

> Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (FREUD, Op. cit., p. 275-276)

É claro que a citação do médico psicanalista desloca nossa análise do âmbito literário e a insere também no universo dos estudos psicanalíticos. Para o personagem cego, todas as coisas ocorrem tal qual configurado em sua mente. O medo é capaz de fazê-lo criar ações e imagens tão irreais em seu subconsciente, mas tão possíveis para ele, de maneira que suas paranóias venham à tona, manifestando-se, inclusive, fisicamente.

3.13. Gastão Cruls – "O espelho"[67]

O conto "O espelho" narra a história de um casal que compra um espelho de uma antiga cortesã. A esposa, fascinada pelo objeto, insiste em que o marido adquira a peça que outrora servira a uma mulher de costumes não muito apreciáveis e que, estando no quarto daquela figura feminina cheia de luxúria, testemunhou todas as aventuras amorosas que teve com seus diversos amantes. O marido acreditava em que trazer o espelho para seu lar não seria de bom grado, pois, em primeiro lugar, era uma peça de uma mulher conhecida e com uma história de vida que ia de encontro aos valores da época em que a narrativa se insere; em segundo lugar, porque o esposo achava que, trazendo o objeto para sua casa, estaria abrindo as portas também para uma força qualquer negativa que acompanhava aquele espelho sinistro.

É assim que a narrativa se desenvolve e em dados momentos o marido acredita ver, refletida no espelho, não a sua imagem, mas as figuras que foram amantes daquela mulher. Isa, a esposa, na visão do marido, passa a ter um comportamento mais libidinoso e exaltado, inclusive na cama, fazendo com que o companheiro achasse que, às vezes, ela parecia fazer sexo com um daqueles diversos homens amantes da cortesã. Ele acha tudo estranho demais e a narrativa acaba tomando um rumo que seria inevitável no desfecho do conto: o marido possuído pelo ciúme – ou por um daqueles personagens amantes – joga a mulher com toda sua ira contra o espelho, estilhaçando-o. Em seguida, ele a golpeia várias vezes com um dos pedaços ensanguentados do sinistro objeto, dando fim ao seu tormento. Esse é, bem resumidamente falando, o conteúdo apresentado no conto que será comentado a seguir.

---

[67] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico.* São Paulo: Martins, 1961, p. 43-52.

A história é magistralmente conduzida de forma a provocar na figura do leitor implícito a mesma dúvida que o marido de Isa sente: ele estaria realmente vendo aquelas figuras masculinas no espelho ou tudo não passava de uma ilusão? Isa mudou o seu comportamento ou sempre fora assim, mas só agora o esposo abrira os olhos a isso? O último reflexo do monstro no espelho era de um outro homem desconhecido ou era o duplo do marido refletido e posto às claras em um momento de ciúmes e raiva? Esses questionamentos são inevitáveis diante do texto, assim como também é inevitável a continuação deles para nos mantermos no Fantástico. Nesse conto, tanto a figura do leitor implícito quanto o narrador autodiegético (o marido) não tem certeza se Isa (a esposa) passou a ter um comportamento estranho após a compra do espelho ou se a nova maneira de agir era coisa da mente do marido que desconfiava de uma mulher amante que, agora, aparecera em seu pacato casamento.

O fato de o narrador participar da ocorrência meta-empírica ratifica o aspecto de verossimilhança interna da narrativa; aspecto este que será a todo momento colocado em xeque pelos processos desencadeadores da ambiguidade no discurso ficcional. Podemos, então, dizer que a ambiguidade na narrativa é instaurada no decorrer da história através do emprego de dois processos que estão presentes em quase todo texto e que já citamos em outros momentos de nosso trabalho: a utilização do imperfeito e dos modalizadores. Os modalizadores caracterizam-se pelo uso de locuções introdutivas que provocam a dúvida, a hesitação e a incerteza. Passagens como “Viamos-nos com os rostos muito pálidos, quase com um livor de morte” (1961, p. 46), “tenho a quase certeza de que ela nunca pensou em me enganar.” (1961, p. 49), “Mas como é que eu poderia prever que, talvez, naquela ocasião” (1961, p. 50), “diante do espelho, tivesse a impressão que outra figura” (1961, p. 50) e “Cheguei a pensar numa alucinação” (1961, p. 50) são exemplos de fragmentos textuais que remetem personagem e leitor para o universo do talvez, da não-certeza. Percebemos nos exemplos citados que o leitor e o sujeito da enunciação são direcionados para uma possibilidade, mas, nunca, para a fé absoluta: “Se essas locuções estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos.” (TODOROV, 1979, p. 154.)

O outro processo de que falamos é o emprego de formas verbais no imperfeito. Uma das características desse tempo verbal é justamente a sensação de uma ideia, de uma ação ou pensamento não acabados. Portanto, o uso do imperfeito tende a ratificar mais ainda a hesitação sentida pela personagem. Segundo Todorov, “o imperfeito, além disso, introduz

uma distância entre a personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último". (Op. cit., p. 154) Dando continuidade, percebemos que, além dos elementos modalizadores que relacionamos anteriormente, há também a ocorrência do tempo imperfeito em quase toda narrativa: "Bem que eu lhe dizia" (1961, p. 43), "Isa tinha a mania dos leilões" (1961, p. 44), "me tomava pela cintura" (1961, p. 46), "Só se eu estivesse doido" (1961, p. 48), "procurava enlaçar-me com as suas carícias" (1961, p. 51) etc.

Esses dois processos exemplificados e comentados (os modalizadores e o imperfeito) fazem parte da estrutura da narrativa Fantástica, pois, de acordo com Todorov, são construções que confirmam a ambiguidade no texto e provocam a sensação de real ou irreal, verdade ou ilusão, sanidade ou loucura, conduzindo o leitor ao universo do Fantástico. A questão que, talvez, nos caberia seria somente indagar se o marido matou a mulher realmente por causa do espelho ou se este foi apenas uma justificativa para o ato de insanidade e loucura de um homem possuído pelo ciúme e que julgava ver coisas estranhas refletidas no objeto misterioso.

Para fecharmos essa leitura, lembramos que outro ponto interessante na teoria todoroviana é a noção de equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio. Segundo ele, toda narrativa é um movimento que se realiza entre dois equilíbrios. Ora, é perceptível que, nesse caso, o segundo equilíbrio pode ser parecido com o primeiro, mas nunca idêntico. No conto "O espelho", a retomada de um novo equilíbrio não fica tão latente na narrativa, uma vez que a história termina com a cena do marido ensanguentado, matando a mulher. Mas se cogitarmos que a morte da esposa trouxe uma suposta serenidade e tranquilidade àquele homem, teremos, então, a presença de um equilíbrio completamente diferente daquele do início da narrativa.

3.14. Heloísa Seixas – "Íblis"[68]

Esse conto narra a insólita história de Camila, uma mulher fina e requintada, que, viajando pela Europa, depara-se com uma situação um tanto quanto incomum. Leitora contumaz da literatura do Oriente – mais precisamente aquela sobre o islamismo, considerada por ela a fé iniciada por Maomé – não esperava que seus desejos mais escondidos fossem desvendados por um desconhecido e que tal fato a levaria a morte. Embora a personagem fosse uma mulher madura e refinada, nos tempos de juventude já apresentava um

[68] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 117-123.

comportamento libidinoso precoce para sua idade. Esse fato é importante, porque, apesar de a narrativa envolver o leitor em um clima de mistério e estranheza, há também uma sensualidade e um erotismo que perpassam todos os momentos da história que, de certa forma, servirão como parte do processo para a configuração de uma suave tensão na narrativa.

O acontecimento estranho que se deu nesse conto foi o aparecimento de um homem rude como aqueles guerrilheiros islâmicos que ela costumava encontrar nas páginas de suas leituras. Íblis estava ali, no mesmo vagão que ela, olhando-a fixamente como se a desnudasse. No instante em que ela percebe a presença do estranho homem, a narrativa é interrompida e uma espécie de *flashback*, que retoma momentos de um prazer proibido, mas, ao mesmo tempo, selvagem e perigoso, aparece no discurso, sugerindo que o jeito de ser refinado e aristocrático de Camila era apenas uma máscara que usava diante da sociedade. Na verdade, era uma fêmea que tinha uma predileção por homens negros e rudes e por situações inusitadas e incomuns, como, por exemplo, transar com um negro motorista de táxi sob um viaduto e dentro do veículo.

Enfim, o encontro dos dois ocorre logo após Camila jantar. Ela se retira para sua cabine no trem e lá recebe a visita de Íblis (na literatura islâmica, é o mesmo que Lúcifer, o anjo da morte). Sem muito diálogo entre os dois, ela sensualmente tira a roupa e somente quando já está sob o terrível homem lembra-se do significado do nome dele. O anjo da morte a enforca e ela fica ali na cabine morta, decorando o estofado cor de sangue do sofá aveludado.

O conto é curto e as situações são sinestesicamente elaboradas de tal forma que remetem a imaginação do leitor às cenas sensuais que compõem o universo ficcional. No entanto, apesar de ser uma bela história, a narrativa de Heloísa Seixas não preenche os pré-requisitos de que tanto temos falado. Temos a história de uma mulher que termina de maneira inexplicável e que em nenhum momento evidencia um questionamento pelos fatos que estavam prestes a ocorrer. Percebemos que os elementos que surgem na narrativa vão sendo incorporados àquele universo como se estivéssemos em um mundo onde tudo é possível, inclusive um dos personagens dos livros que Camila tanto gostava de ler (ou um demônio) aparecer e matá-la.

No primeiro instante em que o viu, ela percebe a semelhança com o guerrilheiro xiita da foto na capa do livro, mas qualquer ambiguidade pode ser desfeita por dois simples motivos: qualquer dúvida que pudesse surgir com relação ao estranho homem logo cede lugar ao desejo e, a partir daí, nada mais importa para Camila, mesmo que o homem de barba negra

seja um desconhecido; e, por outro lado, ela poderia estar enganada, já que tais homens são muito semelhantes justamente por usarem a barba como parte de sua cultura. Se nós, leitores reais, considerarmos essas duas últimas situações, constataremos que a hesitação não está representada na estrutura do conto. Somos nós quem a construímos, não a personagem. Por isso, acreditamos em que a escritora seguiu a linha das histórias de terror e suspense, uma vez que a maioria dos elementos de que já tratamos em outros momentos não se encontra representado na narrativa. Podemos, então, dizer que a narrativa da escritora estaria melhor configurada de acordo com o que Todorov denominou Fantástico-maravilhoso.

3.15. Humberto de Campos – "Os olhos que comiam carne"[69]

O conto de Humberto de Campos narra a história de um consagrado escritor, Paulo Fernando, que, após se dedicar durante catorze anos de sua vida à confecção de uma obra prima em oito volumes, inexplicavelmente, fica cego. Desesperado e assessorado por seu criado, que se chama Roberto, o doutor, que gastara grande parte de sua vida refletindo e meditando sobre a existência do ser humano, fica sabendo que passará pelo Brasil um médico que desenvolvera um método novo de operar os olhos e que ele garantia a restituição da visão do escritor. Marca-se a operação. O evento é realizado com sucesso e transcorridas duas semanas as ataduras foram retiradas.

A expectativa era enorme. O hospital estava cheio de repórteres e especialistas de diversas áreas que estavam lá para presenciarem o grande acontecimento. No entanto, para o espanto de todos, quando foram retirados os curativos, o escritor observa que enxerga a sua frente apenas ossos. Era como se seus olhos funcionassem como uma máquina de raios X; eles não viam as carnes das pessoas, mas apenas os esqueletos que andavam, giravam e tentavam segurá-lo. Desesperado com a terrível cena, o célebre homem crava as unhas no rosto e arranca os olhos, esmagando-os em seguida.

É um belíssimo conto de nossas letras. No entanto, o evento insólito que ocorre nessa narrativa está, de certa forma, explicado no interior dela. Em determinado momento da história o narrador nos diz que:

> O processo Platen era constituído por uma aplicação da lei de Roentgen, de que resultou o raio X, e que punha em contato, por meio de delicadíssimos fios de "hêmera", liga metálica recentemente descoberta, o nervo seccionado. Completava-o uma espécie de parafina adaptada ao globo ocular, a qual, posta em contato com a luz, restabelecia integralmente a função desse órgão. Cientificamente, era mais um mistério do que um fato. (TAVARES, 2003, p. 141)

[69] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 139-142.

Por esse fragmento, podemos inferir que o que aconteceu com Paulo Fernando era, possivelmente, plausível, uma vez que o método empregado utilizou-se de técnicas que envolvem elementos constitutivos dos aparelhos de raios X. Embora a ciência moderna não reconheça essa técnica de que fala o conto, sabemos que, no universo da narrativa, somos levados a aceitá-la como possível. Portanto, o texto em questão é um perfeito exemplo em nossa literatura daquilo que Todorov denominou Maravilhoso instrumental[70].

Por outro lado, se relembrarmos que o estudioso Paulo Fernando ficou durante grande parte de sua vida mergulhado em suas leituras, reflexões e meditações e que, devido a isso, desaprendeu a ver seu semelhante com a mesma naturalidade de antes, poderemos fazer uma relação entre o conto e o que Sartre chamou de Fantástico. Para o filósofo, Fantástico é o homem. De acordo com o autor, a literatura Fantástica é um dos meios que o escritor possui de sondar o homem em reverso, ou seja, vê-lo de dentro para fora.

O conhecimento adquirido pelas leituras levou o personagem a ter uma outra visão da espécie que pensava conhecer e, surpreso com os espectros que via diante de si, desespera-se por não estar preparado para tal realidade. Olhando por esse prisma, não seria descabido considerar que olhar esqueletos ao invés de pessoas seria o mesmo que dizer, indiretamente, que o que homem tem por dentro é tão estranho quanto aquilo que está exposto do lado de fora. Quiçá, poderíamos ainda conjecturar que a constatação do esqueleto apenas como componente único do interior do ser homem seria uma forma de negar, cientificamente, a existência da alma e, portanto, de uma essência divina.

3.16. João Guimarães Rosa – "Um moço muito branco"[71]

O conto narra a chegada de um homem muito branco à cidade de Serro Frio. Após uma tempestade incomum na região que danificou casas, matou pessoas e animais das fazendas locais e arrastou tudo o que encontrava pela frente, surge, na pequena cidade, um moço que, segundo as feições dos habitantes do lugar e por ser diferente e desconhecido de todos, deveria ser estrangeiro ou pertencer à outra raça. O rapaz logo foi acolhido pelos moradores do vilarejo. Deram-lhe roupas adequadas e até à missa o levaram, embora não

[70] O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, *o maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época da narrativa fantástica, são as histórias em que intervém o magnetismo que pertencem ao científico maravilhoso. O magnetismo explica "cientificamente" acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural. (TODOROV, 2008, p. 63)

[71] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 675-680.

demonstrasse “crê nem increr” (2006, p. 675). Nesse ínterim, conhece Duarte Dias, homem de poucas palavras, rude e que possuía uma linda filha, chamada Viviana, menina solitária e introspectiva que vivia em uma tristeza inexplicável.

O fato é que, após o misterioso surgimento do estranho moço, as pessoas – influenciadas ou não por ele – mudaram suas atitudes. No entanto, o moço muito branco ficou pouco tempo na cidade e, do mesmo jeito que chegou a Serro Frio, desapareceu, deixando Viviana, a filha do desgostoso e falecido Duarte Dias, em estado de alegria e, nos demais moradores da cidadezinha, um sentimento misto de saudade e de meia-morte.

Embora o aparecimento desse estranho personagem transforme todo o universo representado na narrativa, não encontramos elementos que nos permitissem ver nesse belíssimo conto de Guimarães Rosa características que o direcionassem para o gênero Fantástico. O acontecimento insólito – que é o surgimento daquele ser incomum – é incorporado à narrativa sem que haja qualquer hesitação quanto ao aparecimento do rapaz ou, mesmo, quanto à veracidade de sua existência. Inclusive, todos da cidade participam do processo de construção da percepção da realidade dos fatos elencados na narrativa. Não há dúvidas ou questionamentos representados no discurso ficcional que possibilitem a configuração da ambiguidade enquanto estratégia de condução dos acontecimentos e, por que não, da própria verossimilhança interna do conto.

Talvez, o único questionamento que poderíamos levantar nessa história é o fato de não sabermos se o moço era um ser extraterrestre ou um ser angelical. No entanto, essa dúvida não é suficiente para levar o leitor a hesitar sobre tal aparição. Se por um lado temos essa incerteza instaurada, por outro, percebemos que, à medida que a história caminha, a figura do moço vai amalgamando-se à narrativa de tal forma que ninguém mais questiona se sua origem é extraterrestre ou divina.

Além do narrador heterodiegético, percebemos um outro aspecto que nos faz enxergar o conto de Guimarães Rosa mais próximo das narrativas Maravilhosas. A ocorrência sobrenatural no Fantástico, segundo Filipe Furtado, segue um padrão que normalmente serve para intensificar e ratificar o caráter ambíguo que, de certa forma, é um dos responsáveis pela construção da hesitação enquanto estratégia de condução do discurso ficcional. Para Furtado:

> só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar. (FURTADO, 1980, p. 22)

Criatura extraterrestre ou ser divino, a questão é que o estranho personagem não está inserido no âmbito do sobrenatural negativo. Muito pelo contrário, se observarmos com

atenção os fatos que ocorreram na cidade após a chegada do moço – o comportamento modificado dos moradores e a alegria inexplicável de Viviana – poderemos cogitar uma origem benéfica daquele ser, o que nos possibilitaria dizer que, nesse caso, o insólito rapaz seria um representante do sobrenatural positivo, já que suas ações não configuram a implementação da ocorrência do mal na história narrada; na verdade, sua aparição e suas ações trouxeram à tona sentimentos bons e esquecidos por aquelas pessoas. Dessa forma, segundo Furtado, o relato não poderia ser enquadrado nos parâmetros do gênero Fantástico, pois, nele, não há o embate entre o bem e o mal.

3.17. Lília A. Pereira da Silva – "Máquina de ler pensamentos"[72]

Esse conto narra as experiências que a cientista Acérdula cria em seu laboratório. Ela trabalha em uma máquina que serviria para ler pensamentos. Depois de trinta tentativas sem sucesso e exausta pelas frustrações, a mulher acaba adormecendo em seu laboratório. No dia seguinte, ela retomará seus experimentos, mas, dessa vez, desejaria ter como cobaia um ser humano. A questão era onde conseguir um que se dispusesse àquilo.

Acompanhada apenas de seu gato Vítreo, a cientista recebe a visita inesperada e bem vinda de Ascário, um menino-mendigo que perambulava pelas redondezas. Convencido a participar do experimento, o menino senta-se na cadeira, deixando prender os braços e as pernas. Em seguida, Acérdula coloca na cabeça do rapaz a máquina estranha e começa então a ver os pensamentos do menino. No meio dos acontecimentos, a cientista pega da serra elétrica e, após derrubar a cabeça da efígie que estava em seu laboratório, utiliza-a também para decepar o menino sentado a sua frente.

Definitivamente, esse conto não segue os padrões que Todorov apontou como caracterizadores do gênero Fantástico. Semelhante ao conto "A última Eva", de Berilo Neves, este também retoma o modelo da narrativa de ficção científica. Longe de ser compreendido como uma história Fantástica, esse conto adéqua-se melhor à tipologia das narrativas Maravilhosas a que Todorov denominou Maravilhoso instrumental[73].

O único e aceitável questionamento que nós, leitores reais, talvez pudéssemos levantar seria o motivo de a mulher ter assassinado o menino: teria ela visto, na máquina

[72] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 45-46.

[73] Um terceiro tipo de maravilhoso poderia ser chamado o maravilhoso instrumental. Aparecem aqui pequenos *gadgets*, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis. (...): um tapete voador, uma maçã que cura, um "tubo" de longa visão. (TODOROV, 2008, p. 62)

misteriosa, algum pensamento com o qual se espantou e, como saída imediata, matou a criança amarrada e indefesa? Todavia, esse questionamento não aparece em momento algum representado na narrativa. Os fatos não provocam hesitação na personagem diretamente envolvida nos acontecimentos estranhos; e a figura do leitor implícito, portanto, terá o mesmo comportamento diante das ações elencadas na narrativa.

A ambiguidade inexiste nesse conto. Não há como lê-lo sem que se vejam referências diretas à tradição do famoso conto de terror de Mary Shelley que, com seu "Frankstein", inaugura uma tendência na novela gótica que se perpetua até os dias atuais com seus seguidores. Por essa obra, M. Shelley é considerada uma das precursoras da literatura de ficção científica. Por fim, embora com menos volume e intensidade, a narrativa da escritora brasileira segue o modelo daquela literatura de outrora.

3.18. Lima Barreto: "Sua Excelência"[74]

O conto "Sua Excelência", de Lima Barreto, narra a história de um homem que, após discursar em um baile que ocorrera na Embaixada, sai aflito, ansioso e aliviado daquele lugar, buscando a solidão de seu cupê para saborear a exuberância de seu discurso e refletir nas palavras proferidas diante de todos. Entusiasmado com todo acontecimento, só depois de algum tempo, o personagem percebe que a carruagem em que estava corria tanto que parecia voar. A partir daí, o nobre homem acredita em que há algo errado e, após consultar o relógio e o cocheiro, inutilmente busca respostas para os fatos estranhos que se passavam com ele no interior do veículo. Ele desmaia e, ao acordar despido de suas roupas, devido ao calor que sentira no interior do carro, está caído nos degraus do palácio de onde acreditava ter saído, e, por fim, depara-se com um homem que lhe pergunta se desejava que trouxesse o carro.

Considerando o que Todorov delineou como marcas do Fantástico, podemos dizer que esse conto de Lima Barreto apresenta elementos interessantes que direcionam nossa leitura para uma possível aceitação do gênero. Além do final inusitado, ambíguo e, mais do que hesitante, angustiante e enigmático, encontramos elementos na composição do discurso ficcional que corroboram com nossa ideia acerca do Fantástico.

O primeiro desses elementos é a utilização do imperfeito. Em quase toda narrativa há a ocorrência desse tempo e modo verbais que, segundo Todorov, dão maior incerteza e distanciamento ao fato narrado: "O carro continuava a voar" (1996, p. 38), "As luzes da rua

[74] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 37-40.

extensa apareciam" (1996, p. 38), "O veículo agora corria" (1996, p. 38), "Era em vão que seus augustos olhos se abriam (...) não havia contornos (...) onde eles pousassem" (1996, p. 38), "O carro voava e o ministro continuava a vociferar" (1996, p. 39), "O calor aumentava. Pelos cantos o carro chispava" (1996, p. 38) etc. Nesses fragmentos percebemos que, através de um narrador homodiegético, o leitor vai aos poucos tendo contato com um emaranhado de ações que suscitam dúvida. Será que tudo estava realmente acontecendo como descrito pelo suposto ministro? Essa incerteza é trazida ao discurso pelo emprego metódico do imperfeito, pois além de se tratar de uma ação inacabada, incompleta, esse emprego demonstra que o narrador não pode afirmar nada, pelo simples fato de estar distante do momento em que os acontecimentos são narrados.

Acima, dissemos que a incerteza é trazida também pelo imperfeito. Quando afirmamos isso, pensávamos em que, além do imperfeito, os modalizadores contribuem muito para a criação de uma atmosfera inusitada e ambígua. Quando o narrador dá ao leitor construções como "parecia-lhe que recebia as palmas da Terra toda" (1996, p. 38), "Pareceu-lhe que estava a rir-se" (1996, p. 39), "parecia-lhe que continuava com vida" (1996, p. 39) e "um homem (pareceu-lhe isso) descia os degraus" (1996, p. 39), está, na verdade, ratificando aqueles acontecimentos duvidosos construídos pelo uso do imperfeito. O leitor é, automaticamente, mergulhado no universo da dúvida, da incerteza, da hesitação: o personagem não tem certeza de nada, tudo é vago e impreciso. Assim como ele, somos levados ao questionamento da veracidade dos fatos narrados.

No final de tudo, ficam-nos algumas indagações aparentemente insolúveis: o discurso, o baile e as palmas de todos foram reais ou só ocorreram na imaginação daquele homem? Ele realmente entrou no carro e passou por tudo aquilo ou estivera ali, nas escadarias do palácio, sonhando com um discurso realizado em sua mente? Será que nosso personagem era mesmo o ministro da oposição ou simplesmente um homem bêbado que sonhava com tal posição nos degraus do edifício?

Enfim, essas e outras dúvidas podem surgir a cada vez que retornarmos ao texto. São perguntas que se constroem na medida em que o leitor adentra a narrativa e que ajudam a configurar o Fantástico nessa simples, mas bem elaborada narrativa.

3.19. Lygia Fagundes Telles – "As formigas"[75]

A autora conta-nos a história de duas primas que se hospedam em uma pensão de aspecto sinistro. Uma era estudante de medicina e a outra, de direito. Através de um narrador autodiegético, – quem conta a história é a que estuda medicina – começamos a ter conhecimento dos fatos insólitos ocorridos naquele estranho lugar.

Hospedadas, as duas encontram, no quarto escuro e sombrio, uma caixinha com vários ossos pequeninos que, segundo a dona da pensão, foi levado para lá por outro rapaz que se hospedara ali e que, também, era estudante de medicina. Dizia ela que os ossos eram de um anão. O inusitado desse conto é que surgem formigas que, de acordo com as duas estudantes, entram no caixote em que estão os ossos e começam a montar o esqueleto do homenzinho. Acreditando na veracidade do que elas presenciavam todas as noites, quando se recolhiam aos seus aposentos, decidem abandonar o quarto e fogem do lugar antes mesmo que o dia amanhecesse.

Nesse caso, assim como no conto de Heloisa Seixas, "Íblis", temos o elemento sobrenatural incorporado e aceito pelas personagens. Não encontramos, na narrativa, a incerteza representada no próprio corpo do discurso ficcional. No conto, as duas primas sequer questionam os estranhos acontecimentos e, embora tenhamos um narrador adequado à narrativa Fantástica, envolvido nas ações relatadas, não percebemos a ambiguidade e a hesitação presentes nessa história. Sem a presença fundamental desses dois elementos de que Todorov e Furtado falam em suas abordagens sobre o gênero Fantástico, estamos, então, condicionados a ver esse conto como mais um representante do Fantástico-maravilhoso de que a teoria todoroviana trata.

3.20. Machado de Assis – "As academias de Sião"[76]

Esse conto narra a história de um rei (Kalaphangko) – que possuía a alma feminina – e de sua rainha – a bela Kinnara – que é retratada na narrativa como mulher máscula. Num belo dia, na tranquila Bangkok, a rainha, sondando o rei, propõe a existência de almas que nascem em corpos trocados. A princípio, ele não concordou, mas, depois, ela o convence de suas ideias. Apoiada num método Mukunda de que ouvira falar, a rainha sugere ao rei a troca

[75] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 125-130.
[76] COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 595-602.

dos corpos (ou das almas). O rei, mesmo desconfiado, aceita a troca por um período de seis meses e os dois, numa madrugada qualquer, partem rio acima e realizam a transferência das almas.

Próximo ao fim do prazo de seis meses, o rei – que na verdade era Kinnara – consulta seus sábios para saber o que aconteceria em um caso de troca de almas, se uma das partes viesse a morrer trocado. Por essa investigação dissimulada, podemos considerar que ele queria matar o verdadeiro rei e ficar definitivamente no corpo dele. No entanto, o que o espantou foi a constatação de que os sábios eram, na verdade, homens sem conhecimento algum e não poderiam ajudá-la.

Não conseguindo resposta que o satisfizesse, ele apenas desistiu de seu intento, quando descobriu que a rainha (agora, Kalaphangko) estava grávida. Diante desse novo fato, os dois marcaram para destrocarem os corpos e assim o fizeram. O conto termina com os dois restituídos aos seus recipientes primeiros, navegando calmamente pelo rio acima, enquanto ouviam um velho hino entoado pelos sábios que dizia “Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a claridade do mundo!” (2006, p. 601)

O conto de Machado de Assis segue as mesmas linhas gerais de outros contos que abordam a mesma temática, como, por exemplo, “Avatar”, de Téophile Gautier e “Não temerei o mal”, de Robert Heinlein, nos quais o caráter duplo da natureza humana é colocado em destaque.

“Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me”. (2006, p. 595) Com essa fala, o narrador introduz o conto, deixando estampado claramente nas linhas da narrativa que tudo o que será contado ali faz parte de uma suposição, de um mundo do faz de contas. O próprio narrador desconstrói a possibilidade de considerarmos o que vem a seguir como algo verossímil. Poderíamos ainda dizer que esse tipo de introdução remeter-nos-ia ao universo dos contos que iniciam com a famosa frase Era uma vez... e, pensando assim, estamos no Maravilhoso.

Iniciamos a leitura já sabendo que todos os acontecimentos serão aceitos e tratados como possíveis dentro daquele mundo de suposições. A ambiguidade não aparece encenada na narrativa, assim como também a hesitação sequer se faz presente. Estamos diante de um mundo que não nos faz duvidar da plausibilidade dos fatos e, somado a isso, todos os personagens comportam-se de tal forma a ratificar os relatos do narrador, que somos levados a aceitá-los sem ao menos questioná-los.

Por outro lado, como bem sabemos, a ironia é uma das engrenagens que movem as narrativas machadianas e, não poderíamos passar por esse conto sem mencionarmos o teor irônico que perpassa toda a história. Antes, porém, é preciso saber quem ou o quê Machado ironiza.

Nessa aparentemente simples narrativa, Machado explora a dualidade da alma humana (o que seria um prato cheio para uma interpretação psicanalítica do conto), contrapondo um homem (com alma feminina) a uma mulher (com alma masculina). No entanto, essa parte do texto serve apenas como veículo desencadeador dos questionamentos acerca do conhecimento e, por que não, do cientificismo caótico. Quando o rei consulta seus sábios sobre determinado assunto e, um após o outro, além de não saberem as respostas desejadas, ridicularizam os outros que ali não estão, chamando-os camelos ou estúpidos, o autor está demonstrando, sarcasticamente, dois aspectos sobre a natureza humana: a relação falsa, que há entre os homens do rei e, o conhecimento daqueles ditos sábios era, na verdade, uma falácia.

Da mesma forma como no conto-novela *O Alienista*[77], Machado ridiculariza o cientificismo capenga e o conhecimento humano que não consegue solucionar as questões que lhe são impostas. Embora de maneira diversa, percebemos que a cena descrita no final do conto, com os sábios cantando um velho hino que enaltecia a sabedoria dos homens da academia, assemelha-se à postura soberba que o médico de Itaguaí adotou para escolher os loucos e os não-loucos, os sãos e os doentes e, depois de separá-los, interná-los na Casa Verde. Enfim, Machado de Assis constrói uma narrativa em que a particularização de um evento serve para uma suposta generalização de um fato, uma vez que, um rei que possui conselheiros estúpidos, de espírito raso, nada sabendo e incapaz de aprender nada e, o mais grave, se consulta com eles, é tão sem valor quanto seus súditos. E, por conseguinte, um povo que tem um rei dessa linhagem é tão débil quanto aquele que o governa.

3.21. Moacyr Scliar: “As ursas”[78]

O conto “As ursas” narra uma história em que quarenta e dois meninos, após serem amaldiçoados pelo profeta Eliseu, são devorados por duas ursas; uma maior e outra menor. Os meninos engolidos pela ursa menor são logo digeridos e reduzidos a nada. No entanto,

[77] ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2000.
[78] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 61-64.

aqueles comidos pela ursa maior não sofrem o mesmo destino e ficam no estômago dela, primeiramente, com medo, mas, depois, esquecem o ocorrido e agem com aparente naturalidade. No estômago, as crianças se adaptam à nova situação e vivem ali como se estivessem em mundo normal, externo. Transformam-se em uma raça de anões diferentes que se casam, têm filhos. Eles constroem uma cidadezinha com casinhas, escolinha, prefeiturazinha, hospitalzinho e até uma suposta religião. As gerações vão surgindo e o nascimento de crianças diferentes dos anões – ou seja, aparentemente normais – faz com que a tranquilidade daquela vida estomacal fosse abalada. Os novos rebentos crescem e são, completamente, o oposto dos pais, tanto fisicamente como em termos de personalidade e, além de não respeitarem nem a polícia, vagueiam pelas ruas da cidade em busca de diversão.

Por fim, como as crianças do início do conto, os novos adolescentes, ao provocarem a ira do Grande Profeta daquele inusitado lugar, são amaldiçoados por ele e, novamente, surgem duas ursas e os devoram da mesma forma como ocorrera anteriormente, dando a entender que a história sugere um círculo vicioso, um movimento *continuum*.

Esse conto poderia aventar duas possibilidades de classificação. A primeira delas e, acreditamos, a mais próxima do que a teoria todoroviana descreveu, seria uma narrativa que melhor enquadra-se nos moldes do gênero Maravilhoso. Afirmamos isso porque, nessa história, todas as ações são incorporadas ao universo ficcional com absoluta normalidade: o fato de as crianças terem sido devoradas pelas ursas e viverem no interior de uma delas como se estivessem no mundo natural é aceito desde o início da história.

Em nenhum momento encontramos elementos que nos remetam à ambiguidade ou à hesitação; a ocorrência insólita é instaurada de tal forma que todos os acontecimentos elencados na narrativa são assimilados como possíveis. É o que Todorov chama de sobrenatural aceito. Ainda citando a teoria do crítico, podemos dizer que esse conto é um bom exemplo do que o autor denominou Maravilhoso hiperbólico, pois, nesse caso, “os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares” (TODOROV, 2008, p. 60)

Por outro lado, se considerarmos uma pretensão do autor em fazer o leitor refletir sobre a influência das ações do homem sobre seu próprio comportamento, talvez, poderíamos ver o Estranho freudiano, esboçado nas linhas desse conto. Ele apresenta uma sequência de situações que no conjunto da obra possui um caráter alegórico. Se imaginarmos que as crianças do início da história tiveram um comportamento agressivo e que, por isso, foram castigadas, e compararmos essa situação à que ocorre no final da narrativa, poderemos supor

que o autor, de certa forma, quis incutir no leitor uma possível moral do tipo: os filhos são uma cópia fiel dos pais!

Ao terminar o conto com a frase “Finalmente, acendem uma luz” (1996, p. 64), o autor dá a entender que as mesmas situações seriam repetidas, caso a história continuasse. Esse fato nos levaria a imaginar que, através dos novos acontecimentos expostos na narrativa, o autor desejou demonstrar que o comportamento e a condição humana são processos amalgamados à psique do homem e que, portanto, mais cedo ou mais tarde, podem se manifestar como algo ameaçador, estranho e assustador; mas, no entanto, familiar e conhecido.

Fazendo esse tipo de leitura do conto, na verdade, ao invés de colocá-lo no quadro do gênero Fantástico, o encaixaríamos no escaninho da literatura que Freud procurou denominar Estranha, pois, para ele, o estranho manifesta-se, justamente, no âmbito do familiar, do conhecido. E é justamente o que acontece nesse texto. Os adultos haviam esquecido o comportamento que tiveram quando eram crianças. As atitudes agressivas dos novos filhos são um retorno de algo conhecido e adormecido na pacata e estranha vida daquela raça diferente de anões.

3.22. Moacyr Scliar – “Uma casa”[79]

Esse outro conto do autor narra a história de um homem que após sofrer um ataque cardíaco, vê-se obrigado a adquirir um imóvel qualquer que pudesse ser chamado de seu, para, enfim, morrer. A partir dessa certeza, vai a uma imobiliária e se agrada de um velho bangalô de madeira e decide comprá-lo. Mudou-se para a nova casa e, assim que chegou a nova morada tão sonhada, por estar muito cansado, deitou-se no chão sujo mesmo e dormiu até o dia seguinte. Ao acordar, sentia-se melhor e parecia estar curado de seus males. Nesse ponto, surgem algumas dúvidas para nós, leitores de carne e osso. Pelos indícios deixados no corpo do texto, temos a sensação de que nosso personagem deitou para morrer e não somente para descansar. No entanto, uma dúvida não muito sustentável no conto é a de que o homem, talvez, não tivesse morrido, mas sim, feliz por estar ali, tenha começado uma vida nova sem sentir os pesos da doença que o afligira anteriormente. Contudo, vamos tentar demonstrar nossa primeira hipótese.

[79] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 65-69.

Passagens como “Seu coração – um pedaço de couro seco, ele imagina – bate no ritmo de sempre” (1996, p. 68), “uma luz fria e cinzenta infiltra-se na sala. Não é luz do sol, nem é luz da lua” (1996, p. 68), “galga os degraus de dois em dois (e não me dá angina)” (1996, p. 69) e “se é que as horas ainda existiam” (1996, p. 69) remetem o leitor para uma possível interpretação da passagem do personagem para o outro plano. Que luz fria e cinzenta é essa que invade a casa? De onde ela viria? Percebemos que todo o ambiente é configurado para provocar a sensação de um espaço pesado que se contrapõe à agilidade com que o homem (recentemente, afligido pela angina) sobe as escadas de sua casa. E, por último, o tempo. Quando o narrador, em determinado momento, questiona a existência das horas, implicitamente incute no leitor a percepção de uma existência atemporal, isto é, livre dos laços atávicos e mortais do tempo, que é presente e constante em todo ser vivo.

Embora tenhamos mencionado a suposta dúvida em relação à morte daquele homem, é importante ressaltarmos que essa incerteza não está representada na estrutura do conto, fato que desconfiguraria a possibilidade de o considerarmos como uma narrativa Fantástica, pois, sendo assim, nem a ambiguidade nem a hesitação estão registradas na própria narrativa. Os fatos ocorrem sem que o personagem esboce qualquer incerteza em relação a eles. Por isso, seguindo os indícios deixados no texto, acreditamos em que esse conto enquadre-se melhor no que Todorov denominou gênero Estranho, uma vez que os acontecimentos incomuns são explicados, indiretamente, no decorrer da narrativa através das pistas dadas pelo narrador.

Mas, se, segundo a teoria de Todorov, esse conto pertence ao gênero Estranho, de acordo com qual teoria poderíamos classificá-lo como Fantástico? Percebemos uma sutil aproximação entre essa história e o existencialismo sartreano, já que o conto explora a condição humana enquanto temática: o homem moderno que, após perceber a fragilidade de sua existência, precisa encontrar sua última morada. Situação que aflige o homem contemporâneo. Se pensarmos ainda que o Fantástico sartreano aceita o fator alegórico e que a casa é uma das realizações metafóricas para a morte, perceberemos que a aquisição do imóvel não era uma necessidade do corpo somente, mas também da alma que carecia de um lugar para o descanso final.

3.23. Modesto Carone – “Beco de flores”[80]

[80] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 141-142.

Ao contrário do autor comentado anteriormente, o paulista Modesto Carone não aparece com frequência nas antologias de contos Fantásticos. Inclusive, os dois contos de que falaremos aqui não foram encontrados em nenhuma outra coletânea estudada por nós.

Nesse conto, temos duas formas de narrar um mesmo fato. No primeiro momento, Erínia, com um punhal nas mãos, caminha pelas ruas de Paraty, ensopadas pela chuva, para se encontrar com um homem que está sentado. Ao encontrá-lo, observa que ele está sentado no chão e, após esperar alguns instantes, enterra a lamina na carne desprotegida dele, desejando matá-lo. No segundo momento, esse homem é quem narra a história, dizendo que chegou ao centro comercial de Paraty e, apesar da chuva, ficou ali, esperando a mulher assassina para cumprir seu destino.

Lendo com atenção essas duas versões, aparentemente simples, de um mesmo assassinato, encontramos alguns indícios que nos permitiriam apontar certos traços do gênero Fantástico. A ambiguidade, oriunda daqueles processos de que Todorov fala em sua teoria, surge somente no final de cada uma das partes. Na primeira, Erínia diz que "as lágrimas me subiam aos olhos; pois eu o odiava a ponto de saber que obedecia passivamente a uma realização de desejo" (1996, p. 141); e, na segunda, o assassinado confessa que "o crime de Erínia tinha as marcas usuais da alucinação satisfatória" (1996, p. 142).

Acreditamos em que, com essas duas passagens, o autor deixa em suspenso o final do conto, pois, levando-se em conta a primeira parte, Erínia comete o crime, porque obedecia passivamente a um desejo que era de quem? Dela ou de outrem e, por isso, a obediência cega e muda. Ela realmente matou o personagem ou foi um pensamento construído a partir de um desejo? Entretanto, se levarmos em conta a segunda parte, o personagem diz que o crime cometido traz marcas da alucinação satisfatória. Ora, sendo assim, houve assassinato ou tudo, na verdade, não passava de uma alucinação daquele homem que estaria antevendo ou desejando seu próprio fim?

3.24. Modesto Carone – "O cúmplice"[81]

Esse conto afasta-se daquilo que temos considerado Fantástico. Na verdade, após uma leitura mais atenta, podemos dizer que os acontecimentos aparentemente insólitos podem ser explicados. A figura duplicada que ocorre nessa narrativa é um reflexo direto da dor de dente sentida pela personagem. Nesse conto, podemos inferir que o eu é o outro. Quando o

[81] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 143-144.

personagem diz “ele (o outro) vive à minha sombra” (1996, p. 143), “as semelhanças entre eu e ele são tantas” (1996, p. 143) e “quem olha de fora imagina que somos a mesma pessoa” (1996, p. 143), está ratificando o pensamento de uma abordagem psicanalítica da obra. Por esse motivo, podemos considerar duas possibilidades de classificações. De acordo com as teorias apresentadas na parte inicial do trabalho, é possível afirmarmos que esse texto enquadra-se melhor no gênero Estranho. Contudo, temos duas possibilidades de considerarmos o Estranho. O todoroviano, ou o sobrenatural explicado, é racionalizado pelo próprio discurso. Os acontecimentos estranhos são facilmente explicados pelas pistas deixadas na narrativa, passagens como “eu tinha um dente podre e dolorido” (1996, p. 143), “mesmo assim tive que desferir um soco na cara, à altura do dente lesado, para que a dor o chamasse à minha presença” (1996, p. 144) e “continuei a busca com minúcia neurótica" (1996, p. 144) dizem ao leitor de onde vem esse suposto ser das sombras que atormenta o personagem.

Por outro lado, ao ler o conto, automaticamente nos lembramos do Estranho de Freud. Se pensarmos que o medo, para o psicanalista, é uma das formas de reviver, dentre outras coisas, certos temores de nossos antigos ancestrais ou de momentos relativos à nossa infância, perceberemos uma possibilidade de enxergarmos um teor psicológico no comportamento estranho da personagem. Fato este que comprova, mais uma vez, o que estudiosos formularam sobre a coexistência de dois seres em um único. Isso nos leva a afirmar que o personagem (o eu) é, na verdade, o outro (o ser das sombras). A constatação máxima dessa conclusão está no final do conto, quando, semelhantemente ao personagem de “O Horla”, de Guy de Maupassant, nosso personagem atira com um revólver contra o espelho na expectativa de matar o estranho ser. Todavia, apenas verifica que o espelho se espatifou, e nada, além dele, espalhara-se no chão da sala em que estava. No esquecimento da dor o ser desaparece e, novamente, lembrando Maupassant, o personagem chega à conclusão de que o indesejado ser voltaria tão logo a dor voltasse. Só faltou a sugestão da própria morte, como acontece no conto do escritor inglês.

3.25. Monteiro Lobato – “Bugio Moqueado”[82]

A história nos é apresentada por um narrador heterodiegético que jogava pelota e, após perceber que seu jogo estava perdido, sentou-se próximo a dois sujeitos velhuscos que conversavam perto da brincadeira e, ali, passou a ouvir as histórias. A partir daí, o que

[82] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico.* São Paulo: Martins, 1961, p. 371-376.

estamos lendo é a história contada por um dos velhos e ouvida pelo personagem que desistiu da brincadeira. Esse modo de apresentar a narrativa imprime, desde o início do conto, a sensação de que os fatos podem ser levados à completa confiabilidade, até mesmo porque, em alguns momentos, o leitor é lembrado de que quem conta os acontecimentos são dois personagens que possuem apenas a idade como elemento de credibilidade.

Um dos velhos conta uma história um tanto quanto inusitada. Ele diz que, numa fazenda, viveu um dos momentos mais estranhos de sua vida. Comprador de gado, o personagem encontrou o coronel Teotônio, homem amedrontador e com ares de quem não levava desaforos para casa. Após o personagem comprar o lote que desejava, foi convidado pelo coronel para jantar em sua casa e, como já era muito tarde e a fome o assolava, aceitou. Quando chegou à casa do coronel – que parecia morar sozinho – sentou-se à mesa farta e comeu bastante. Depois de alguns minutos, o sombrio anfitrião chamou a cozinheira e, logo em seguida, uma mulher vestida de branco, com uma fisionomia cadavérica, entra na sala e toma lugar à mesa. Um prato de aspecto repugnante que estava coberto e que agora fora descoberto é oferecido a ela que, com repulsa fremente, rejeita a refeição. Essa mulher – a esposa do coronel – fora castigada por traição e, segundo um negro chamado Estêves, era obrigada a comer a carne de um escravo (o Leandro, irmão de Estêves) que andou pela fazenda, traindo a confiança do coronel e que, por isso, diziam ter sido assassinado e, depois de ser moqueado, foi pendurado na despensa e oferecido todos os dias à mulher supostamente traidora.

O conto de Monteiro Lobato é, sem dúvida, uma bela e surpreendente história na qual não encontraríamos muitos problemas para considerá-la como Fantástica. Nele, encontramos alguns elementos de que uma narrativa desse tipo deve dispor. O personagem, diretamente envolvido nos acontecimentos, conta a história em primeira pessoa, imprimindo, no discurso ficcional, momentos de hesitação que nos levam a questionar os fatos juntamente com aquele outro que ouve tudo atentamente.

Outro ponto que vale a pena ser mencionado é o aparecimento da hesitação em alguns momentos do conto: “ou fosse real ou efeito do ambiente, pareceu-me ele ainda mais torvo” (1961, p. 373), “Tive essa impressão” (1961, p. 373), “Confesso que esfriei” (1961, p. 373), “Pressenti um horror de tragédia” (1961, p. 374), “pendurada a um gancho, uma coisa preta que me intrigou” (1961, p. 374), “Manta de carne seca? Roupa velha?” (1961, p. 374) e “Moqueado, sim, como um bugio! E comido, dizem” (1961, p. 376). Nessas construções, percebemos que somos conduzidos à dúvida, a não-certeza. E, além dessas passagens,

encontramos também o imperfeito, auxiliando na construção de uma atmosfera de incertezas: “Como a morta-viva permanecesse imóvel” (1961, p. 374), “Enquanto isso, o urutu espiava-nos de esguelha” (1961, p. 374), “Estava eu de rugas na testa a decifrar a charada” (1961, p. 374), “Trabalhava no Tremedal” (1961, p. 376), “parecia uma santa” (1961, p. 376) e “Por mais que arregalasse os olhos, por mais que olhasse a cancha” (1961, p. 376). Todos esses elementos elencados até aqui conduzem leitor e personagem para a hesitação em relação aos fatos narrados.

Finalizando essa questão, podemos ainda lembrar o que Filipe Furtado comenta a respeito do ambiente na narrativa Fantástica: “torna-se óbvio que um ambiente demasiado anormal ou delirante, por não contrastar convenientemente com a manifestação sobrenatural, impede o desenvolvimento da ambiguidade e tende a anular a verossimilhança da intriga”. (FURTADO, 1980, p. 125)

Se pensarmos que o espaço em que a história é encenada apresenta, em um primeiro momento, certa normalidade e, depois, metamorfoseia-se em lugar escuro e sombrio, poderemos, então, também relacionar a narrativa de Monteiro Lobato à teoria de Furtado: “Era um casarão sombrio, a casa da fazenda. De poucas janelas, mal iluminado, mal arejado, desagradável de aspecto (...). Além de escura e abafada” (1961, p. 372). Por essa descrição da casa, somos introduzidos em um universo de incerteza e, consequentemente, a ambiguidade fica instaurada no discurso ficcional, pois, a partir daí, sabemos que as cenas descritas no casarão não são perfeitamente racionalizáveis, já que os modalizadores, o imperfeito e, agora, o próprio espaço híbrido, caracterizam os acontecimentos como aparentemente verdadeiros / não-verdadeiros, reais / irreais: ambíguos.

Quando, num determinado momento, pensamos que a história seguirá um caminho diferente, a narrativa é interrompida pela brincadeira dos meninos. Ao retomar sua história, o homem já está fora da fazenda e a dúvida que carregamos é a mesma da personagem ao sair de lá. Dúvida esta que é vivificada quando, anos depois, o escravo Estêves conta o insólito acontecimento do irmão que teria sido moqueado pelo coronel: Seria a comida estranha oferecida à mulher o irmão assassinado? O que o homem viu na despensa era carne ou qualquer outra coisa pendurada; afinal, o casarão era todo escuro e sombrio! A história de Estêves pode ser considerada como verdadeira?

3.26. Murilo Rubião – “O edifício”[83]

[83] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, 2003, p. 117-125.

Esse conto dispensa um resumo, pois é um dos mais conhecidos do autor. Portanto, vamos direto à questão principal. Apesar de encontrá-lo em alguns textos críticos como um dos exemplos do Fantástico brasileiro, discordamos radicalmente dessa classificação. É inegável que a narrativa de Murilo Rubião em muito contribuiu para a confecção de uma literatura brasileira que deixasse de lado o caráter documental e valorizasse mais os aspectos insólitos desta. No entanto, observando o conto em questão com mais atenção, percebemos que alguns aspectos importantes na teoria de Todorov e de Filipe Furtado não são encontrados ali.

O fato é que "O edifício" é uma narrativa que, de acordo com a teoria de Todorov, apresenta a maioria dos elementos de uma história do gênero Maravilhoso. Desde o início do conto, a incorporação de uma situação inusitada e incomum ao universo natural é vista como algo comum e aceitável: a construção de um prédio com andares ilimitados.

Ratificando a tese todoroviana, percebemos o exagero como parte intrínseca à temática do conto, fato que corrobora a subclassificação em Maravilhoso hiperbólico, pois "os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares". (TODOROV, 2008, p. 60) Um prédio que levou mais de cem anos para construírem somente as fundações é, sem sombra de dúvida, uma situação exageradamente inusitada.

A ambiguidade e a hesitação – elementos importantes para Filipe Furtado e Todorov, respectivamente – não estão encenadas na narrativa. Os personagens movimentam-se em um ambiente incomum, sem ao menos questionar o absurdo da homérica construção. No entanto, o único momento em que a dúvida aparece na narrativa serve para pôr em xeque o orgulho de João Gaspar que, após anos de trabalhos incansáveis, decidiu parar com a obra por acreditar que a profecia seria cumprida ao chegar ao octingentésimo pavimento: "É preciso evitar-se a confusão. Ela virá ao cabo do octingentésimo pavimento" (1996, p. 122). Como uma voz sem identidade, ele tenta convencer a todos de que deveriam parar a construção, mas ninguém obedece e, à sua revelia, o edifício continuava a ganhar altura. Notamos, então, que a narrativa, no mesmo tempo em que evidencia o Maravilhoso, não descarta por completo o universo Fantástico.

Enfim, o conto mescla elementos paradigmáticos da narrativa Fantástica e Maravilhosa, pré-estabelecidos pelos teóricos mais tradicionais do assunto. O grande problema que encontramos nessa e em outras narrativas de Murilo Rubião é, justamente, essa

forte resistência que seus textos desenvolvem com relação a uma categorização precisa. Há, inclusive, estudiosos do assunto que veem no autor uma nova e inusitada categoria, que se configurou no final do século passado: o Insólito Banalizado. Sobre essa questão, Flavio García faz o seguinte comentário:

> A segunda metade do século XX testemunhou o despontar de um outro e novo gênero literário, ainda não distinguido pela tradição crítico-teórica de seus principais antecessores – o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso – nem das demais escolas e movimentos poético-estéticos da vasta, diversificada e multifacetada gama de experiências da Pós-Modernidade. Em nossa pesquisa, na falta de melhor nomenclatura, esse gênero está sendo, ainda que provisoriamente, chamado de "Insólito Banalizado".
> Nas narrativas do "Insólito Banalizado", a presença do insólito, igualmente ao que se dá no Fantástico e no Realismo Maravilhoso, também é percebida no ato de recepção do texto pelo leitor real, ser da realidade, enquanto reflexo de sua denúncia no nível narrativo, através das vozes dos seres de papel. Igualmente a como se dá no Fantástico, os eventos insólitos são questionados quanto à sua natureza, mas, diferentemente, não são postos à prova, diante de possíveis explicações lógicas e racionais. Ainda igualmente a como se dá no Realismo Maravilhoso, os eventos insólitos são incorporados à realidade quotidiana pelos seres de papel, todavia, diferentemente, não são naturalizados, a partir de uma visão multifacetada que aceita e absorve as diferenças, amalgamando-as, senão que banalizados, esfacelados, borrados ou mesmo apagados, eliminando-se, assim, quaisquer possíveis oposições distintivas entre sólito e insólito. (GARCÍA, 2007, p. 6)

Como podemos perceber pelas observações de Flavio García, a constante evolução por que passou o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso acabou por criar na literatura um novo gênero que se rebela a uma classificação categórica. A narrativa muriliana tem esse aspecto e, portanto, considerando as palavras do ilustre professor, não seria descabido enxergar em sua obra o Insólito Banalizado.

3.27. Murilo Rubião – "Os comensais"[84]

De acordo com Antônio Houaiss (2001), comensal é "pessoa que come à mesa juntamente com outrem; conviva; indivíduo que come habitualmente em casa alheia; parasito; (biol.) organismo que vive dentro de outro, sem que lhe seja útil ou prejudicial" (2001, p. 214). Iniciamos pela definição porque, de certa forma, percebemos a realização desses conceitos na construção da significação do texto.

O conto narra a história de um rapaz, chamado Jadon, que todos os dias encontrava os mesmos companheiros – os comensais – no refeitório de um lugar que não aparece muito bem definido na história. O intrigante, tanto para Jadon como para nós, era o comportamento deles: não falavam, não comiam, olhavam para o nada e tinham um aspecto de autômatos. Eles nunca chegavam, pareciam estar sempre ali; como se fizessem parte do lugar ou como se não estivessem lá realmente.

[84] PAES, José Paulo (org.). *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 126-136.

Após Jadon tentar por várias vezes desmascarar o segredo daqueles homens estranhos, desiste e, na calmaria de sua aceitação, reencontra Hebe, antigo amor de sua vida, que será responsável pela suposta volta à realidade de nosso personagem. Assim como todos, Hebe não expressava nenhum sinal de vida e, depois de puxá-la pelos braços e perceber que agira como uma boneca desengonçada, Jadon deixa-a onde está e sai desesperado para fugir do lugar, sem pagar a conta (coisa que ele sempre fez). No desespero da fuga, desmaia e, ao acordar, tenta lembrar-se de algo, mas é em vão; olha-se no espelho, senta-se à mesa e, dessa vez, sozinho, comporta-se como um daqueles homens que mais pareciam bonecos: “Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala”. (1996, p. 136)

Em linhas gerais, essa é a história narrada. Contudo, esse segundo conto do autor é, sem dúvida, mais uma singularidade da complexidade que encontramos na obra de Murilo Rubião. Nele, alguns elementos que conduzem o discurso ficcional para o Fantástico aparecem vez ou outra; mais, exatamente, no momento em que o contexto mais deles precisa. Por outro lado, a incorporação ou aceitação do sobrenatural direciona nossa leitura para um Maravilhoso em que os eventos insólitos não são completamente naturalizados pela personagem, o que nos leva a oscilar entre um e outro gênero, ou, ainda, confirmando as ideias de Flavio García, nós o consideraríamos como mais um exemplo do Insólito Banalizado.

Embora a narrativa seja feita em terceira pessoa, com a predominância do imperfeito e com alguns momentos de suaves hesitações, o conto segue, ora, aparentemente, Fantástico; ora, Maravilhoso. Se de um lado, temos o tempo verbal (espreitava-os, evitavam, aguardavam, estendessem, danassem, tomavam, estavam etc) e raras expressões modalizadoras (talvez se sentassem, talvez faltasse o sorriso, julgando que possivelmente se desorientara e tinha a impressão de que não saíra do lugar), levando o leitor a questionar os acontecimentos; por outro, temos, também, um personagem que caminha pela história como se aquele lugar fosse real e, até num certo ponto, tenta aceitá-lo com naturalidade.

Todavia, vez ou outra, o narrador desconstrói a veracidade das ações, atribuindo-lhes o caráter ambíguo. Talvez seja esse um dos motivos por que chegamos ao final do conto, questionando a sanidade de Jordan. No entanto, é importante ressaltar que, em nenhum momento, esse questionamento tomou forma na narrativa. Os acontecimentos insólitos são incorporados ao quotidiano ficcional, mas não naturalizados por Jordan. Tanto é que o personagem luta para fugir. Contudo, o que não fica realmente explícito (e acredito que esse é

o objetivo) é de quem ele fugia: dele mesmo ou dos estranhos homens? Perguntamos isso enquanto leitores reais.

3.28. Murilo Rubião – "Teleco, o coelhinho"[85]

O conto, narrado em primeira pessoa, inicia com o elemento insólito instaurando-se logo nas primeiras linhas. Uma voz sussurrada pede um cigarro e, quando o personagem vira-se, dá de cara com um coelhinho (Teleco) atrás de si. Espantado, mas ao mesmo tempo comovido pela condição daquele ser, convida-o para morar com ele e, a partir daí, novos e estranhos acontecimentos vão aos poucos surgindo e mergulhando o texto em um universo mais próximo do Maravilhoso, apresentado por Todorov do que do Fantástico, contrariando o que temos encontrado alguns estudos sobre o conto em questão.

Na sequência da leitura, perceberemos que Teleco é um coelho (ou parece ser) incomum, pois possui a habilidade de se transformar no que quiser: transmutara-se em girafa, cavalo, leão, tigre, porco-do-mato, canguru, pavão, cachorro etc. Os dois (narrador autodiegético e o coelho) parecem viver tranquilamente até o surgimento de Tereza. Para agradá-la, Teleco transforma-se em homem (Antônio Barbosa) e surgem, então, intrigas que provocarão a separação dos dois amigos. Em um impulso de raiva e ciúmes, o narrador expulsa Barbosa e Tereza de casa e, depois de algum tempo, ele retorna, transformado em cachorro e sozinho. Dessa forma, a narrativa nos sugere a morte de Tereza.

Por fim, Teleco não controlava mais a habilidade de se metamorfosear e, ininterruptamente, transmutava-se em diversos seres, mesmo que não quisesse. Enfraquecido pelas sucessivas transformações, o personagem metamorfoseia-se em uma criança encardida e sem dentes e, no colo do amigo, morre.

Como dissemos anteriormente, o conto inicia com o elemento insólito instaurado desde o primeiro momento. No entanto, a história não apresenta características fundamentais para que a enquadremos nas narrativas Fantásticas todorovianas. Os fatos incomuns, estranhos, anormais ou irreais que estão gravados na narrativa vão surgindo sem que haja sequer uma ponderação da plausibilidade de tais acontecimentos.

A habilidade estranha de o coelhinho Teleco transformar-se em vários outros seres não é posta em xeque pelo personagem diretamente envolvido na ocorrência insólita. O único momento em que há uma aparente anulação da capacidade do personagem é quando ele –

[85] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 33-38.

Antônio Barbosa – inquiriu Tereza sobre o fato de ele ser homem ou não; e esta, como compactuava com o homem-criatura, ratificou seu estado humano. No entanto, se pensarmos que os vizinhos, com os quais Teleco não simpatizava, viram-no se transformar em tigre e leão e, depois, também o delegado o vira transformado em porco-do-mato, poderemos dizer que há uma naturalização daquela habilidade no universo da narrativa, mostrando que os acontecimentos não são presenciados apenas pelo narrador, mas também por personagens secundários.

A ambiguidade e a hesitação (tão comuns à estrutura Fantástica) não se fazem presentes nesse conto. O fluxo discursivo conduz a história para o mundo do tudo-pode – inclusive um coelho com estranhas habilidades –, caracterizando, dessa forma, o gênero Maravilhoso, segundo, é claro, a fundamentação teórico-metodológica todoroviana.

Por outro lado, analisando a narrativa por um prisma existencialista, poderíamos vislumbrar certa ocorrência da teoria sartreana, quando este aborda o Fantástico. Se considerarmos que a narrativa Fantástica sartreana é um dos meios que o autor possui de demonstrar o mundo em reverso do homem moderno, abordando questões que se diluem no comportamento deste diante da sociedade em que vive, numa constante e conflituosa convivência entre o corpo e a alma, conseguiremos direcionar nossa análise para aquilo que Sartre denominou Fantástico:

> Não é nem 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. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo (SARTRE, 2005, p. 136)

Vendo o conto por esse viés, poderemos considerar que o fato de o coelho se transformar em vários seres, alude, direta ou indiretamente, à própria situação do homem diante de seus entraves sociais. Ser visto sempre como o outro gostaria é, na verdade, uma maneira de demonstrar que o que o outro quer é exatamente o que o eu quer.

Centrando esse comentário na figura do narrador, percebemos que o outro só lhe é agradável, enquanto se comporta como ele acredita ser a maneira, pessoa ou coisa adequada. Qualquer atitude que desloque o comportamento do que é esperado, gera o conflito. Se considerarmos essa ideia e a direcionarmos ao coelhinho Teleco, poderemos, quem sabe, supor uma crise de identidade por que passa o homem contemporâneo que, no desejo de agradar o outro enquanto extensão de seu próprio eu, acaba por perder sua verdadeira identidade. Talvez, seja por isso que o próprio narrador e outros personagens da história não percebem o ser humano que às vezes se coloca diante deles.

Outro ponto que reforçaria esse pensamento é o fato de as transformações seguirem uma motivação qualquer: melhor do que se virar e encontrar um menino pedindo-lhe esmolas foi ter visto o coelhinho Teleco; o leão e o tigre surgem para assustar os vizinhos; o porco-do-mato aparece diante do delegado; transformado no Barbosa (amigo próximo) rouba-lhe a mulher; o cachorro (o melhor amigo do homem) que retorna, mesmo depois da ingratidão cometida; a aparição do belo e colorido pavão, quando é perguntado sobre Tereza e, por último, a transformação (ou melhor, o retorno daquele que sempre esteve ali), o homem que se tornara criança.

Se considerarmos essas possibilidades de leitura, teremos mais uma maneira de abordar este, que é um dos mais controversos escritores de nossas letras, no que tange a literatura dita Fantástica. Embora tenhamos cogitado uma análise existencialista do referido conto, lembramos que Murilo Rubião, segundo alguns estudiosos do assunto, dentre os quais destacamos, anteriormente, Flavio García, inaugura na literatura brasileira uma nova categoria que traz as marcas do Estranho, do Fantástico e do Maravilhoso e que, por enquanto, está sendo denominado de o Insólito Banalizado.

3.29. Orígenes Lessa – "A gargalhada"[86]

O título do conto é literal. O texto narra um acontecimento inusitado que ocorrera no Rio de Janeiro, São Paulo e depois se estendeu por todo o mundo: uma gargalhada estridente surgiu nas ondas das rádios e nos ares. No início, pensaram que se tratava de uma brincadeira, mas quando perceberam que se tornou de algo incomum, os moradores do mundo inteiro ficaram desesperados. A partir daí, a incômoda gargalhada torna-se alvo das maiores contendas. Homens religiosos, sábios, médicos e filósofos buscaram, cada um a sua maneira, uma explicação plausível para tal acontecimento. Alguns chegaram a atribuir o som terrível a Deus e ao Diabo, afirmando que era um sarcasmo divino ou um cântico maligno pela vitória conquistada.

A narrativa segue seu percurso e, depois de quase trinta dias, ouvindo aquele som estranho, alguém percebeu que a gargalhada havia sumido e que, aos poucos, as rádios voltavam a funcionar sem que nenhum som incomum fosse ouvido. As pessoas voltam à vida regular: os homens desejaram as mulheres novamente; os jornais retornavam suas atividades,

[86] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 77-82.

publicando manchetes que assinalavam o fim da catástrofe; greves trabalhistas, fuzilamentos, homicídios e genocídios ressurgem com espetacular saudosismo. Enfim, tudo volta à normalidade.

É uma boa história, mas como a maioria das que temos encontrado, não pertence ao gênero Fantástico. Notamos que Orígenes Lessa faz uma sutil ironia à sociedade moderna, questionando valores e conceitos que a humanidade julga importantes para a convivência humana através de um fato estranho e inexplicável.

O que nos permite dizer que a história não se molda à teoria todoroviana é o fato de o acontecimento insólito presente na narrativa ser percebido e aceito pela coletividade – em todas as partes do mundo a mesma gargalhada era ouvida; os mesmos sentimentos angustiantes pipocaram nos quatro cantos da Terra. E, como bem podemos notar, não há ambiguidade nesse conto, como também não ocorre a hesitação. Apesar de acharmos a gargalhada aterrorizante e assustadora, não somos levados a questionar sobre o surgimento dela ou sobre sua veracidade. Foi um fato que realmente aconteceu ou pelo menos somos obrigados a pensar assim devido ao comportamento dos personagens envolvidos na trama ficcional.

Como dissemos acima, é uma boa história, mas é uma boa história que nos serviria para fazer algumas conjecturas filosóficas a respeito dos caminhos que a humanidade tem tomado, e não para exemplificar o Fantástico brasileiro. A ironia leve e mordaz do autor toca em questões basilares de nossa sociedade, provocando a consciência do homem contemporâneo, levando-o a uma reflexão mais ponderada sobre os verdadeiros valores e preceitos que se tem propagado pelas gerações. Uma simples gargalhada renitente foi o bastante para tornar homens sábios em pessoas desequilibradas; e incrédulos, em crentes fervorosos.

3.30. Rubens Figueiredo – “O caminho de Poço Verde”[87]

Diana, a personagem diretamente envolvida nos relatos, surge, desde o primeiro momento da história, com a saúde debilitada sem que ninguém conseguisse achar o motivo de seu desfalecimento e, muito menos, a cura. E é nesse estado de vaga consciência que ela ouve, dentre os visitantes que vinham vê-la, alguém falar de um lugar chamado Poço Verde, onde

[87] TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 101-115.

havia um poço de águas fumegantes. Lá, as pessoas eram mais amigáveis e a vida era mais tranquila. A partir de então, Diana coloca para si um objetivo: chegar a Poço Verde.

Decidida, ela parte em sua peregrinação à procura do misterioso lugarejo, adentrando a serra e conhecendo lugares e pessoas estranhas que jamais julgou existir. A jornada de nossa personagem é repleta de aventuras e inundada de mistérios: o motorista do caminhão que a conduzirá na viagem, os outros passageiros (especialmente um velho que ficou durante toda viagem envolvido numa cortina de plástico e falando algo ininteligível), a vendinha em que pararam para se proteger da chuva, a aguardente estranha que todos beberam e que parece ter afetado Diana de uma maneira diferente e mais intensa, a mulher que espiava por entre as tábuas com um olhar de louca, as curandeiras que encontrou pelo caminho e, sem falar, é claro, nos lugares mais remotos por que passou a personagem.

No meio dessa busca pela terra prometida, Diana foi cada vez mais piorando e, quase sem forças, ao chegar a um lugar em que a civilização era outra, ela ouviu, meio desmaiada, que só conseguiriam curá-la se a levassem para Poço Verde. Dessa forma, o conto chega ao fim e não ficamos sabendo se o intuito dela foi realizado ou não. Apenas intuímos que ela acreditava estar mais perto de concretizar o tão sonhado objetivo de chegar a Poço Verde.

Antes de qualquer coisa, é importante ressaltarmos que, quando líamos o conto em questão, relembramos a história de Amândio Sobral, “A podridão viva”. Não exatamente pela temática, mas pela semelhança da ambientação. Embora um se desenvolva na África e o outro no Brasil, ambos os escritores abordaram de maneira pormenorizada as impressões que o ambiente causa tanto na personagem quanto no leitor. Todo o cenário é construído para ratificar a sensação de incerteza tanto do lugar almejado como da consciência de nossa personagem sobre a existência dele. Somos levados a duvidar de sua existência por dois motivos capitais: o primeiro é porque seguimos os passos de uma personagem debilitada que se guia pelo que ouvira alguém falar; e o segundo é porque no próprio discurso percebemos que as outras personagens que vão surgindo não confirmam com exatidão a existência de Poço Verde. Diana pode estar seguindo uma lenda, um mito construído e vivificado em sua mente.

O interessante do conto é que, desde o início, o narrador (heterodiegético) contrapõe duas situações: de um lado, temos Diana que determina Poço Verde como seu motivo de vida: “povoaram-no de tantas histórias que ela já não admitia voltar para casa sem ter ido a Poço Verde” (2003, p. 101) e de outro, a incerteza de como chegar lá e até mesmo a incerteza da existência de tal lugar: “O estranho era que ninguém soubesse direito como se chegava lá”

(2003, p. 101); “As indicações para achar o caminho se revelavam sempre vagas e até contraditórias: um dizia sul, o outro, sudeste, um dizia rio, o outro, estrada” (2003, p. 102). Aos poucos, vamos percebendo essas duas ocorrências na narrativa que, de certa forma, configuram a ambiguidade, reforçada no final do conto, quando somos conduzidos pelos caminhos infindáveis que a levaram a lugar algum. E, da mesma forma que entramos na história, saímos dela; ou seja, não chegamos a uma conclusão sobre o tal lugar. O conto inicia ambíguo e assim termina.

Toda a narrativa está repleta dos elementos que Todorov considera importantes para a manutenção do Fantástico. Os modalizadores e o imperfeito ocorrem com certa naturalidade nesse conto: “Talvez examinassem a conveniência de dar um gole” (2003, p. 107), “Falaram de uma fazenda a doze quilômetros” (2003, p. 107), “Citaram o nome de um velho que vivia” (2003, p. 107). A hesitação também se faz presente e aparece reforçada, justamente, pela ambiguidade, centrada nas situações contraditórias de que falamos anteriormente: “Talvez tenha sido a roupa molhada. Ou a aguardente, que agarrava e corroia por dentro” (2003, p. 106), “Dava a impressão de ter ficado todo o tempo escondida ali (...). Só agora, talvez num gesto de despedida, tivera coragem de se mostrar” (2003, p. 107), “Talvez excitada pelo que ocorrera na última parada, sua imaginação não pode evitar” (2003, p. 108) e “Diana não estava bem. Talvez a viagem, talvez a chuva” (2003, p. 108). Esses fragmentos conduzem personagem e leitor para o universo do talvez, do incerto.

O conto chega ao fim com Diana sendo levada para outro vilarejo (supostamente Poço Verde, não sabemos ao certo), pois o seu estado de saúde havia piorado bastante. Embora tenha sido tratada por três mulheres curandeiras diferentes, a personagem não se recupera e a narrativa termina, sugerindo, assim, o nosso questionamento sobre a existência de Poço Verde e resgatando, dessa forma, a incerteza que se instaura desde o primeiro momento da história, quando, ao passo que ela desejava chegar ao desconhecido lugar, os moradores mais antigos não sabiam sequer informar ao certo como se chegava lá ou se realmente existia.

3.31. Viriato Correa – “A ficha nº 20.003”[88]

O conto narra, em primeira pessoa, (narrador autodiegético) a história de um homem que, após ter tido uma consulta em Paris com Madame Thèbes (uma cartomante), segue sua

[88] PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico.* São Paulo: Martins, 1961, p. 327-339.

vida não dando importância ao que lhe foi dito pela mulher. No início da consulta, todas as adivinhações faziam parte de um conjunto de previsões que em nada comprovaria a capacidade sobrenatural de a cartomante prever o futuro. No entanto, após algumas perguntas e respostas plausíveis, a pitonisa faz, ao homem incrédulo, uma revelação que, a princípio, o deixou perplexo e pensativo, mas, logo depois, esqueceu-se de tudo e apenas se retirou do lugar, levando consigo o pedido da misteriosa mulher: "Se acontecer, avise-me. Esteja o senhor onde estiver, escreva-me ou telegrafe-me. A sua ficha é n° 20.003. Poucas palavras. Basta isto: 20.003 matou" (1961, p. 329).

Com esse singular pedido, leitor e personagem são projetados para um possível universo sobrenatural. A possibilidade de a mulher estar certa proporciona uma expectativa muito próxima da que encontramos nas narrativas policiais[89] e, embora, em um primeiro momento, o homem saia perturbado da consulta, logo, a agitação de seus dias o faz esquecer a estranha e assustadora frase dita pela cartomante.

Depois de um mês, ele retorna ao Brasil e, esquecido do fato incomum, conhece Dom Pablo Morla, homem importante de Belém do Pará e que, além de sua esposa (Dona Corina), possuía uma linda amante (Jupiara) que logo lhe fora apresentada. Os dois senhores tornaram-se tão amigos que o companheiro incrédulo era sempre convidado para almoçar na casa da amante e jantar na casa da esposa. Enfim, a narrativa segue seus caminhos e, no desenrolar das ações, haverá um crime de morte que concretizará a previsão feita pela misteriosa mulher de quem nosso personagem principal já nem mais lembrava.

Como podemos observar por esse pequeno resumo da história, os fatos narrados vão acontecendo com completa naturalidade, e o personagem envolvido na ocorrência meta-empírica, apesar de aparentar em poucos momentos certa incredulidade (ou não aceitação), vive sua vida como se nada houvesse acontecido de anormal. Somente após o crime é que o narrador se lembrará novamente das palavras da cartomante, reveladas a ele, quando estivera em Paris.

Olhando a narrativa por esse prisma, poderíamos cogitar uma possibilidade de o Fantástico estar presente no conto. O fato de o narrador ser autodiegético é um dado que com certeza corroboraria com tal ideia. No entanto, a proposição não é verdadeira. Não é toda narrativa em primeira pessoa, com um narrador protagonista, que pode ser considerada como representante do gênero. Fosse assim, nosso problema e o de muitos estudiosos do assunto

[89] O romance policial de mistério se assemelha do fantástico, mas também se lhe opõe: nos textos fantásticos, ainda assim inclinamo-nos de preferência para uma explicação sobrenatural; o romance policial, uma vez terminado, não deixa qualquer dúvida quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. (TODOROV, 2008, p. 56)

estaria resolvido, pois bastaria observar a figura do narrador para classificar esta ou aquela história.

Também observamos que aqueles dois processos de que fala Todorov (os modalizadores e o uso do imperfeito) estão ausentes da estrutura do conto. Pouquíssimas vezes há um verbo conjugado naquele tempo. A maioria deles aparece conjugada no pretérito perfeito, ratificando o efeito de verdade da narrativa em primeira pessoa e, de certa forma, dizendo, ao leitor, que o narrador tem absoluta certeza do que fala; ele não duvida, não hesita. Somos levados a acreditar em que tudo aconteceu exatamente como nos é contado. Por fim, os modalizadores, enquanto estratégia do discurso para a obtenção da hesitação e da ambiguidade narratológicas, simplesmente não aparecem na história. A ambiguidade não é instaurada no decorrer do conto e a narrativa termina com a confirmação da previsão sobrenatural da pitonisa.

Na verdade, ao analisarmos essa história, encontramos certa dificuldade de enquadrá-la (se é que podemos falar em enquadramento) nas teorias apresentadas no início de nossa pesquisa. Esse texto, nem de longe, aproxima-se daquilo que Sartre denominou Fantástico. As ideias de Sigmund Freud, acerca do Estranho, também ficam de fora, pois, no conto, o sentimento de estranheza não é provocado por elementos assustadores, conhecidos e reprimidos, que ressurgem no personagem-narrador. O fenômeno meta-empírico parte de fora para dentro, não é uma perturbação no âmbito psicológico (não no sentido mais superficial do termo). Lembramos, ainda, que Filipe Furtado afirma que uma das características marcantes da narrativa Fantástica é a ambiguidade, vivificada na estrutura da narrativa como estratégia do discurso ficcional. Esse expediente também não ocorre no conto em questão.

Por fim, sobrou-nos Todorov. O que nos permitiu visualizar uma possível classificação desse conto, utilizando a teoria todoroviana, foi a subdivisão que o crítico faz entre o Fantástico e os gêneros vizinhos que o circundam. Lá em sua teoria, Todorov diz que há um tipo de narrativa que inicia com o elemento sobrenatural e, gradativamente, os acontecimentos estranhos vão sendo incorporados à história sem, ao menos, haver qualquer tipo de questionamento dos fatos. Todas as ocorrências são aceitas e incorporadas ao universo ficcional como se fizessem parte do mundo natural, mas, no final da história, a mesma termina com o elemento sobrenatural instaurado. Estamos falando, mais uma vez, de uma subclassificação do Fantástico, caracterizada por Todorov: o Fantástico-maravilhoso:

> Passemos agora para o outro lado desta linha média que chamamos o fantástico. Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será

> então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. (TODOROV, 2008, p. 58)

Podemos dizer que a definição acima se aplica com certa comodidade ao conto de Viriato Correa, porque, além de apresentar os aspectos elencados pelo crítico, ela também ajuda a preencher uma lacuna existente entre os contos que se enquadram perfeitamente no gênero Fantástico todoroviano, o Estranho e o Maravilhoso.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que expusemos no decorrer do trabalho, acreditamos em que conseguimos ratificar nosso posicionamento inicial acerca do Fantástico e das ideias de Todorov sobre o tema. No entanto, no percurso dessa pesquisa, pudemos constatar a dificuldade e a complexidade inerentes ao assunto e, como uma leitura mais atenta desta dissertação deverá mostrar, também percebemos certa rebeldia que alguns textos apresentaram, quando tentamos direcioná-lo para uma ou outra classificação. Na prática, comprovamos que as definições só servem, basicamente, para plantar novas perguntas em nossas mentes e, com isso, ampliar nossa maneira de ver e entender determinado assunto, levando-nos a questionar nosso próprio julgamento dos fatos.

No segundo capítulo, apresentamos o arcabouço teórico de quatro estudiosos que tocaram na questão de maneira direta ou indiretamente. Apesar de todas as divergências apontadas naquele início de trabalho, acreditamos em que o posicionamento de cada um deles ficou bem elucidado. Para Todorov, o Fantástico é marcado pela presença de modalizadores, pelo uso do imperfeito, pela excessiva utilização de sinais de pontuação e, juntamente com esses elementos, a figura do leitor implícito que se identifica com a personagem. Diante de todos esses indícios, tanto personagem quanto leitor implícito deve chegar ao fim da narrativa hesitando, pois, só assim, está configurado o gênero para Todorov.

Filipe Furtado discorda da tese de que um gênero esteja sujeito à impressão ou ao tipo de recepção provocada no leitor. Para ele, o traço singular do Fantástico é mesmo a ambiguidade, que projeta na narrativa duas possibilidades que se excluem mutuamente para que se mantenha o gênero. Furtado acredita em que ocorra um “falseamento do real” na narrativa Fantástica e que, daí, advém o caráter fraudulento desse tipo de texto, pois, na verdade, para o autor, o gênero falseia a própria noção de verossimilhança interna, jogando com a noção de real e/ou irreal e, construindo, dessa forma, a antinomia característica desse tipo de ficção que tem, como consequência desse jogo, a própria ambiguidade. O estudioso português ainda considera a figura do narratário como elemento essencial ao Fantástico. Segundo o crítico, é ele quem constata, no primeiro momento, a ambiguidade das ocorrências meta-empíricas, identificando-se com a personagem diretamente envolvida nos fenômenos sobrenaturais. Na verdade, esse narratário é o leitor implícito de que fala Todorov.

O estudo de Furtado é, sem dúvida alguma, uma peça indispensável para quem se debruça sobre o gênero. Além de ele confirmar – mesmo que utilizando uma outra

nomenclatura – algumas ideias de Todorov, o autor acrescenta contribuições inéditas. Quando ele menciona que as forças sobrenaturais negativas têm primazia sobre as positivas, deu-nos uma grande possibilidade de vislumbrar uma análise (agora fundamentada) do porquê de não considerarmos as narrativas bíblicas como Fantásticas. E, seguindo essa demanda, facilitou nossa leitura do conto de Guimarães Rosa, "Um moço muito branco".

Outro ponto que julgamos capital e que Furtado explica muito bem em sua abordagem é a questão do espaço na narrativa Fantástica. Para ele, o espaço é sempre híbrido. É num lugar comum, tranquilo, calmo e seguro que ocorrerá a ruptura de toda normalidade. É justamente essa ruptura que imprime ao discurso ficcional a ambiguidade. Na narrativa Fantástica, a ambientação das ações nunca se processará de uma forma enfaticamente quotidiana e normal, como também excluirá uma encenação hiperbolicamente caótica ou fora da normalidade. Haverá uma mistura entre um e outro tipo de ambiente. Esse aspecto foi muito importante na configuração de algumas análises. Enfim, acreditamos em que, como falamos no início desta dissertação, Filipe Furtado preenche alguns vazios deixados pela teoria todoroviana.

Depois dessas duas abordagens estruturalistas da narrativa Fantástica, focalizamos aquilo que Sigmund Freud e Jean Paul Sartre poderiam ter trazido para nos ajudar na discussão sobre o assunto.

Freud, na verdade, tem uma visão completamente voltada para a psicanálise. O artigo dele não fala diretamente sobre gêneros literários, muito menos sobre Fantástico. Nas poucas vezes em que esboçou uma aventura pelos campos da literatura, considerou a ocorrência do Maravilhoso e do Fantástico, sem, no entanto, classificá-los com essa terminologia. Segundo nos pareceu, os dois são uma coisa só para o psicanalista.

Para ele, o Estranho é o que é familiar, o conhecido. O médico diz que o medo que temos de algo tem origem ou em nossos ancestrais ou em alguma forma de castração, sofrida no período de infância e que, a qualquer momento, qualquer um daqueles sentimentos reprimidos pode vir à tona. Continuando nessa linha, o autor comenta a duplicação do homem em corpo e alma, dizendo que a criação desta última foi um subterfúgio do qual o homem apoderou-se para tentar suavizar seus embates com a ideia de finitude do ser, ou seja, com a própria ideia de morte.

Jean Paul Sartre faz um estudo sobre o Fantástico em um curto artigo no qual discorre sobre uma pequena narrativa de Maurice Blanchot. Para o filósofo, o único ser realmente fantástico é o homem moderno. Em outras palavras, não há, hoje, a necessidade de

o escritor criar um mundo repleto de criaturas mágicas ou monstruosas, pois tudo na narrativa (os móveis, utensílios, outros personagens, as situações, etc) serve como um fim, isto é, como uma representação do interior desse homem contemporâneo. Até o espaço na narrativa é um fim utilizado para externar o universo interior em crise desse homem moderno. Sartre ainda afirma que o Fantástico é a possibilidade de se inverterem os papéis: a alma toma o lugar do corpo; e o corpo, o da alma. Sendo assim, o autor considera que a narrativa ficcional é uma forma de que um escritor lança mão para representar essas duas instâncias da composição da existência humana. Não é à toa que o autor diz que Kafka foi o precursor do gênero aqui abordado.

Embora o enfoque do filósofo destoe das abordagens de Todorov, percebemos que, em alguns momentos, há uma certa aproximação entre um e outro. Sartre, assim como Todorov, admite a ausência da explicação racional para a manutenção do Fantástico e a identificação entre o leitor e o herói. No entanto, o leitor a que se refere o filósofo não é um ser de papel, mas sim da realidade empírica. Enfim, mesmo apresentando esses dois elementos em conformidade com a tese todoroviana, a abordagem dele desvia-se, radicalmente, de uma possível leitura estruturalista. Um dos pontos que nos possibilitaram fazer essa afirmação radical foi o fato de o filósofo considerar que a narrativa Fantástica é, eminentemente, alegórica.

No terceiro capítulo, apresentamos cinco antologias e tecemos alguns comentários sobre os prefaciadores de cada uma delas. Vamos, neste momento, ocuparmo-nos da síntese daquele material.

José Paulo Paes, na antologia *Histórias fantásticas*, apresenta o gênero pelo viés do real. Para ele, esse tipo de narrativa constrói-se pela noção opositiva entre o real e o irreal. Claro que, afirmando isso, o autor se esquece do fato de que o texto literário, em si, já provoca uma ruptura dessas noções, pois é próprio do discurso ficcional (qualquer que seja ele – Fantástico ou não) infringir a ideia que se tem do real. No entanto, pelo que constatamos, ele insiste em direcionar a construção do gênero para essa questão. Fosse assim, estaríamos mergulhados em uma enxurrada de contos e romances do gênero, uma vez que grande parte da literatura utiliza-se de tal possibilidade.

Na introdução de *Maravilhas do conto fantástico*, o autor faz um prefácio mais extenso do que o anterior. No entanto, isso não significa que o escritor tenha feito uma melhor apreciação do gênero. Ele inicia com uma abordagem mais acadêmica e tenta traçar uma linha histórica do Fantástico. Embora a tentativa tenha sido interessante, o prefacista continua

insistindo na questão opositiva entre o real e o irreal como elemento responsável pela construção do Fantástico na narrativa.

Na verdade, percebemos, nos dois prefácios de José Paulo Paes, certa confusão teórica que mais dificultou nossas análises do que facilitou. Em nenhum momento, o autor faz distinções capitais entre o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso; sequer menciona os gêneros vizinhos do Fantástico. E, por fim, notamos que os contos brasileiros ficam à deriva em meio a explicações que não saem do lugar-comum.

Obras primas do conto fantástico, prefaciada por Jacob Penteado, não apresentou dados realmente inovadores com relação à questão. O autor inicia, dizendo que o Fantástico é gerado pelo sonho, pelo medo, pelo remorso etc. Mais uma vez, percebemos uma tentativa de sistematizar o gênero sem levar em consideração a própria estrutura do texto ficcional. Ele exclui os elementos que compõem a narrativa Fantástica. Quando Penteado cita os fatores geradores do Fantástico, acreditamos em que ele esteja se referindo a um efeito fantástico[90] que se obtém devido ao tipo de leitura que se faz e não à construção do gênero.

Um dos momentos interessantes da introdução de Penteado ocorre, quando ele esboça uma possível explicação para o porquê de o homem moderno aderir a essa literatura insólita que se tem difundido nos últimos anos:

> O homem moderno, quiçá procurando encontrar uma evasão espiritual para os problemas cotidianos e insolúveis que o torturam, farto já da leitura do noticiário comum, em que os seres humanos dão vasas à sua desmedida ambição e egoísmo, entredevorando-se numa luta fratricida e sem tréguas, volta-se, ansioso e esperançoso, para o clima de mistério, para o irreal, para a fantasia, o que explica o grande número de escritores e publicações dessa natureza, surgidos ultimamente. (PENTEADO, 1961, p. 07)

Podemos dizer que esse é um dado importante desse prefácio. No mais, o autor não deu nenhum tratamento diferenciado ao gênero, nem ao conto brasileiro e, o mais grave, parece que toda narrativa que apresenta elementos insólitos pode ser considerada como Fantástica.

A antologia organizada por Braulio Tavarez é composta somente de contos de autores nacionais. Nela, encontramos narrativas ligadas à temática do insólito que perpassam o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso. Embora a introdução do autor tenha nos parecido interessante, quando diz que a questão principal não é a literatura, mas sim as narrativas Fantásticas, percebemos que a intenção do escritor perdeu-se no decorrer do prefácio,

[90] "el relato fantástico parece la máquina perfecta para narrar y para produzir efectos estéticos. Su ambigüidad, sus incertidumbres calculadas, su utilización del miedo e de lo desconocido, de datos sub-conscientes y Del erotimso, lo convierten em uma organización lúdica". (BESSIÈRE, 2001, p. 101)

desviando-se para outros caminhos. Prova disso, foi a tentativa de definição um tanto quanto filosófica que o antologista deu ao gênero.

Diferentemente dos outros antologistas, esse foi o único que, claramente, diz aceitar a ideia de um Fantástico contemporâneo, inclusive, considerando que narrativas como as histórias em quadrinhos e outras, de abrangência midiática, têm corroborado com a construção desse novo Fantástico que em (quase nada) lembra aquele de Todorov.

Uma das afirmações que aparecem no prefácio do autor e com qual não concordamos, reside no fato de o prefacista considerar *Macunaíma* como representante do gênero na literatura brasileira. Ora, não há, ali, nem a hesitação, nem a ambiguidade representadas na estrutura do texto. *Macunaíma* é uma bela história que mais se aproxima do que Todorov denominou Maravilhoso. Nela, os acontecimentos insólitos são incorporados ao universo da narrativa sem que haja qualquer questionamento.

Na verdade, essa antologia não difere muito das outras de que temos falado, no tocante ao tratamento dado à construção do Fantástico, ou, então, aos traços distintivos entre este, o Estranho e o Maravilhoso. Percebemos que o prefacista – apesar de ter conhecimento de causa – prefere simplificar a questão e cair (assim como os outros) na generalização.

A última antologia citada em nosso trabalho foi *Os melhores contos fantásticos*, introduzida por Flávio Carneiro. O autor inicia o prefácio dizendo que toda literatura é fantástica. Esse aspecto fantástico da linguagem literária não é um dado realmente válido para a configuração do gênero. Na verdade, ele não está falando do gênero, mas sim da fantasia que é própria do discurso ficcional, literário. Todavia, de certa forma, essa afirmação resgata aquela questão que apresentamos, quando tecemos alguns comentários sobre José Paulo Paes, quando este, reiteradamente, referia-se à ideia de real / irreal como marca do Fantástico.

O prefacista reconhece as deficiências das definições e a complexidade do tema de que trata. No entanto, sua introdução direcionaria nossa análise para uma possível generalização dos contos aqui comentados, uma vez que ele cita nomes de pesquisadores importantes como referências nos estudos do gênero, mas não esboça uma tomada de posição. Flávio Carneiro considera, ainda, que, no Fantástico, há a ocorrência de temas que são recorrentes: o duplo e a relativização entre sanidade e loucura. Sem sombra de dúvidas, esses são temas muito comuns à narrativa Fantástica, mas, ratificando nossas ideias, queremos acreditar em que a forma como essa temática é conduzida é que evidenciará a que gênero a narrativa pertence. Lembremos, por exemplo, do conto “As academias de Sião”, de Machado

de Assis; nele, a temática do duplo está presente, todavia, a maneira como a narrativa foi conduzida, levou-nos a considerá-lo um representante do gênero Maravilhoso.

No mais, como nos outros antologistas, os contos da literatura brasileira aparecem no final da introdução, sem que o prefacista faça uma apreciação mais demorada e discorrida sobre eles. Enfim, o autor termina sua introdução, reconhecendo a absoluta rebeldia a uma classificação categórica do Fantástico. Talvez, esse seja um dos motivos que nos fizeram ter tanta dificuldade para aplicar, especialmente, a teoria todoroviana ao material que foi analisado nesta dissertação.

Após a leitura crítica dos prefácios, fizemos, logo em seguida, a análise dos contos relacionados nas referidas antologias. No total, foram selecionadas trinta e uma narrativas com temática insólita que, supostamente, pertenceriam ao gênero Fantástico. Na verdade, desse montante, apenas seis delas puderam ser relacionadas àquilo que Todorov considerou o Fantástico no discurso literário. O restante, como se verá a seguir, oscilou entre o Estranho e o Maravilhoso.

Nas tabelas abaixo, procuramos esboçar os resultados de nossa pesquisa que, como foi frisado desde o primeiro momento, teve, como norte, as ideias difundidas por Todorov acerca do Fantástico, do Estranho e do Maravilhoso em suas configurações mais tradicionais. No entanto, fizemos questão de demonstrar também a possibilidade de inserção dessas narrativas tanto no escopo teórico de Freud como no de Sartre.

Nesta primeira parte, procuramos relacionar os contos que se enquadram no Fantástico tanto de Todorov como no de outros autores comentados no segundo capítulo desta dissertação:

Narrativas do gênero Fantástico	
Todorov / Furtado	**Sartre**
1. A podridão viva; 2. O espelho; 3. Sua Excelência; 4. Beco de Flores; 5. Bugio Moqueado; 6. O caminho de Poço Verde.	1. Os olhos que comiam carne; 2. Uma casa; 3. Teleco, o coelhinho; 4. A gargalhada.

Nesta segunda etapa, relacionamos os contos que se inserem no gênero Estranho todoroviano e freudiano:

Narrativas do gênero Estranho	
Todorov / Furtado	**Freud**
1. O Satanás de Iglawaburg; 2. Uma noite sinistra; 3. Delírio; 4. Demônios; 5. O ovo com solenidade; 6. Uma casa; 7. O cúmplice	1. A escuridão; 2. Flor, telefone, moça; 3. As ursas; 4. O cúmplice.

A tabela a seguir apresenta a relação de contos que, segundo a fundamentação teórica de Todorov, são exemplos do Fantástico-maravilhoso e do Maravilhoso, sendo este, às vezes, hiperbólico ou instrumental:

Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso
1. Flor, telefone, moça; 2. A casa “sem sono”; 3. Íblis; 4. As formigas. 5. A ficha nº 20.003	1. Bertram; 2. A escuridão; 3. A última Eva; 4. Luvibórix; 5. Os olhos que comiam carne (inst.); 6. Um moço muito branco 7. Máquina de ler pensamentos (inst.); 8. As academias de Sião; 9. As ursas (hiperbólico); 10. O edifício (hiperbólico); 11. Os comensais; 12. Teleco, o coelhinho; 13. A gargalhada

Como podemos observar nos resultados relacionados acima, segundo a tese de Todorov, a realização do gênero Fantástico no conto brasileiro é muito reduzida, se comparada à totalidade do material aqui analisado. Num universo de trinta e um contos, apenas seis poderem, realmente, ser considerados como representantes do gênero é, sem dúvida, uma prova de que o Fantástico foi um gênero marginalizado em nossas letras e que, de certa forma, ocorre uma generalização de toda narrativa que tem como temática os elementos insólitos de que se utilizam as narrativas do Estranho, do Fantástico e do Maravilhoso. Contudo, ainda há tempo e é saudável dizer que houve histórias que se mantiveram oscilante entre um e outro gênero, fato este que dificultou nosso trabalho. No entanto, embora tenhamos conhecimento do ocorrido, evitamos, nesta parte final, utilizar a terminologia do Insólito Banalizado, pois o termo, cunhado pelo ilustre professor Flavio

García, ainda requer maior averiguação e aprofundamento. Portanto, como podemos notar nas tabelas acima, decidimos utilizar, a título de classificação, somente a nomenclatura mais usual e já consagrada no universo literário.

Ratificando nossas ideias, essa amostragem confirmou um dado que percebemos logo no início da pesquisa. O fato – agora comprovado – é que a maioria dos contos denominados Fantásticos sequer apresenta elementos que conduzem a narrativa para aquele modelo de estrutura preconizado por Todorov.

Embora tenhamos consciência de que novas abordagens sobre o assunto têm surgido nos últimos anos, acreditamos em que nossa pesquisa iniciou a resolução de uma questão importante para nossa literatura. Quando apontamos as narrativas que se inserem no gênero, não só o fizemos como também dissemos sob qual ponto de vista teórico, determinado conto poderia ser considerado Fantástico ou não. Essa diferenciação foi crucial por dois motivos básicos: o primeiro, e mais simples, é porque, dessa forma, aproveitamos os estudos que têm sido feito sobre o assunto com mais propriedade; e o segundo, é porque, a partir dessa sistematização do gênero, pensamos em que os estudos sobre o Fantástico moderno e o Neo-Fantástico terão um ponto de partida mais bem definido do que o que tivemos, quando iniciamos este trabalho. Afirmamos isso porque queremos acreditar em que não havia, ainda, na literatura brasileira, um mapeamento das narrativas de temática insólita ou sobrenatural que buscasse catalogar os diversos contos nos lugares que lhes são devidos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *O Alienista.* São Paulo: Ática, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (intr., comp. de textos e bibliog.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-103.

BRUNETIÈRE, F. *L'Évolution dês genes dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1928.

CAILLOIS, Roger. *Au Coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 1, 1981.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CROCE, B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, v.17, 1969, p. 275-314.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. *ITINERÁRIOS: REVISTA DE LITERATURA*, Araraquara, n. 19, p. 25-33, jul./dez. 2002.

GAMA, Vanderney Lopes da. Impressões sobre o conto fantástico brasileiro. In. *ANAIS DO I COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA*. Araraquara, SP: Laboratório Editorial, 2009. p. 1025-1037. Edição em CD Rom.

GARCÍA, Flavio. 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.

KAFKA, Franz. *A metamorfose, Um artista da fome e Carta a meu pai*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2007.

LAROUSSE. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ática, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. Vol. I e II.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla. In: COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 239-262.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos* (ensaios). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1960.

PENTEADO, Jacob (org.). *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, 1961.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura:* introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In:_____. *Situações I*: crítica literária. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

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

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.