

◊

Ó

INSÓLITO NA  
LITERATURA

*olhares multidisciplinares*

Cecil Jeanine Albert Zinani  
Cristina Löff Knapp  
**Organizadoras**



◊

INSÓLITO NA  
LITERATURA

*olhares multidisciplinares*

## FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Presidente:

José Quadros dos Santos

## UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Reitor:

Evaldo Antonio Kuiava

Vice-Reitor:

Odacir Deonísio Graciolli

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Juliano Rodrigues Gimenez

Pró-Reitora Acadêmica:

Nilda Stecanela

Diretor Administrativo-Financeiro:

Candido Luis Teles da Roza

Chefe de Gabinete:

Gelson Leonardo Rech

Coordenadora da EducS:

Simone Côrte Real Barbieri

## CONSELHO EDITORIAL DA EDUCS

Adir Ubaldino Rech (UCS)

Asdrubal Falavigna (UCS) – presidente

Cleide Calgaro (UCS)

Gelson Leonardo Rech (UCS)

Jayme Paviani (UCS)

Juliano Rodrigues Gimenez (UCS)

Nilda Stecanela (UCS)

Simone Côrte Real Barbieri (UCS)

Terciane Ângela Luchese (UCS)

Vania Elisabete Schneider (UCS)

Ó

INSÓLITO NA  
LITERATURA

*olhares multidisciplinares*

Cecil Jeanine Albert Zinani  
Cristina Löff Knapp  
**Organizadoras**



© Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp

Capa: Mateus Pasinato Scopel

Revisão: Izabete Polidoro Lima

Formatação e paginação: Mateus Pasinato Scopel

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Universidade de Caxias do Sul**  
**UCS - BICE - Processamento Técnico**

**I59**    **O insólito na literatura [recurso eletrônico] : olhares multidisciplinares / org. Cecil Jeanine Albert Zinani, Cristina Löff Knapp. – Caxias do Sul, RS : Educs, 2020.**  
**Dados eletrônicos (1 arquivo)**

**ISBN 978-65-5807-007-8**

**Apresenta bibliografia.**

**Modo de acesso: World Wide Web.**

**1. Literatura - Crítica e interpretação. 2. Literatura fantástica. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert. II. Knapp, Cristina Löff.**

**CDU 2. ed.: 82.09**

**Índice para o catálogo sistemático:**

- |  |                 |
|--|-----------------|
| <b>1. Literatura - Crítica e interpretação</b> | <b>82.09</b>    |
| <b>2. Literatura fantástica</b>                | <b>82-312.9</b> |

**Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária**  
**Paula Fernanda Fedatto Leal – CRB 10/2291**

Direitos reservados à:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul  
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil  
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil  
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197  
Home Page: [www.ucs.br](http://www.ucs.br) – E-mail: [educs@ucs.br](mailto:educs@ucs.br)



## Sumário

Prefácio .....	8
Agradecimentos .....	17
Discutindo a teoria.....	18
O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica .....	18
Cecil Jeanine Albert Zinani	
Literatura fantástica: uma questão contemporânea.....	37
Douglas Ceccagno	
O duplo e o estranho: considerações literárias e psicanalíticas .....	53
Tânia Maria Cemin	
Literatura brasileira fantástica escrita por mulheres .....	65
A mulher e o sobrenatural em “Sob as estrelas”, de Julia Lopes de Almeida.....	65
Guilherme Barp	
Marina Colasanti e o uso do fantástico como ferramenta na denúncia da violência contra a mulher .....	77
Fabiana Perotoni	

Mister Paul: “Um homem tão estranho que...”, de Marina Colasanti .....	91
Salete Rosa Pezzi dos Santos	
Fantástico ou realismo maravilhoso? Leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles .....	107
Cristina Loff Knapp	
“Verde lagarto amarelo”: caracterização do duplo no conto de Lygia Fagundes Telles .....	124
Danielle Schütz	
Considerações sobre o duplo no conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles.....	136
Letícia Lima	
O fantástico contemporâneo em “Vovó usava barba”, de Ione Mattos.....	150
Daniele Scalia	
Fantástico e autores latino-americanos .....	165
A narrativa fantástica em “As ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges.....	165
Ivone Massola	
O fantástico feminino no conto “Pássaros na boca”, de Samantha Schwebelin.....	181
Elisa Capelari Pedrozo	
Onde o insólito faz morada: uma leitura do conto “Casa tomada”, de Júlio Cortázar .....	198
Kamila Girardi	
Um insólito “Verão” presente na obra Octaedro, de Julio Cortázar .....	213
Bruna Bembom Costa	

Fantástico na literatura inglesa .....	234
Mary Shelley's monster in the 21st century: from Frankenstein to Lily Frankenstein.....	234
Elisa Seerig	
"I'm telling you stories. Trust me.": aspects of magical realism in Jeanette Winterson's <i>The Passion</i> .....	248
Bruno Dariva	
Literatura comparada e fantástico .....	269
Sombra e espelho: elementos do duplo em A história maravilhosa de Peter Schlemihl, de Chamisso, e em "O Espelho", de Machado de Assis.....	269
Rossana Rossigali	
Duas visões sobre o fantástico: Philip Roth e Érico Veríssimo .....	283
Bruno Brizotto	
Da margem ao protagonismo: a participação feminina na literatura fantástica.....	300
Morgana Carniel	



## Prefácio

**N**o ensaio intitulado “Psicologia e poesia”, C.G. Jung separa os modos de criação da obra de arte literária em duas possibilidades: “modo psicológico de criação” e “modo visionário de criação”. Segundo ele, no “modo psicológico” a produção literária “tem como tema os conteúdos que se movem nos limites da consciência humana”, por exemplo, “uma experiência de vida, uma comoção, uma vivência passional; enfim, um destino humano que a consciência genérica conhece, ou pelo menos pode pressentir”, conferindo aos acontecimentos relatados na história “um grau de clareza superior e de humanidade”. Jung explica que o adjetivo “psicológico” refere-se ao fato de essa “criação artística mover-se nos limites do que é psicologicamente compreensível e assimilável”. Em contrapartida, no modo visionário de criação, “o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos”. Acrescenta, ainda, que a forma visionária de criação literária “rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. Trata-se de outros mundos? Ou de um obscurecimento do espírito? Ou das fontes originárias da alma humana? Ou ainda do futuro das gerações vindouras?”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> JUNG, C. G. Psicologia e poesia. In: JUNG, C. G. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 76-79. (Obras completas, v. XV).

Esse mundo misterioso oferecido pelos escritores visionários está no âmbito do que chamamos de literatura fantástica e gêneros vizinhos, marcados por situações insólitas, “pres-entimentos inquietantes”, cifrados pela obscuridade das imagens simbólicas, constitutivas do imaginário coletivo. Ao ultrapassar os limites das experiências humanas compreensíveis, essas narrativas provocam efeitos de medo, inquietação, perplexidade e desafiam a compreensão dos leitores que pressentem, no relato, algo a ser decifrado, interpretado.

O medo é uma das emoções mais presentes nas narrativas da humanidade. Os mitos e os contos populares são formas que atestam a presença do medo nas vivências das pessoas desde tempos imemoriais. H.P. Lovecraft sublinha que o medo do desconhecido é “a espécie mais forte e antiga de medo”.<sup>2</sup> Mitos e lendas de civilizações, contos maravilhosos, tão valorizados no século XIX pelo ideário romântico, são testemunhos das angústias provocadas pelo medo, presentes no imaginário coletivo. Giambattista Basile, Charles Perrault, Irmãos Grimm, Alexander Afanasiev, entre outros, reelaboraram histórias orais, muitas marcadas pelo contato com o sobrenatural, com a morte, na forma de personagem e com monstros de toda espécie, relatos que despertavam e despertam medo nos ouvintes ou leitores. Essas histórias circulam há séculos e vão se modificando, na medida em que se alteram as condições de recepção, os valores, as concepções pedagógicas e sociais, bem como as descobertas científicas. A variedade de versões das histórias explica-se por essas mudanças de pensamento e pelo conhecimento acumulado.

Por sua vez, as obras literárias, desde Homero, acusam a presença do sobrenatural, o perigo do contato com os mortos, com o desconhecido, com passagens marcadas pela angústia e pelo medo. Na rapsódia XI, da Odisseia, por exemplo, Ulisses chega à cidade dos Cimérios, localizada na

---

<sup>2</sup> LOVECRAFT, P. H. O horror e o sobrenatural na literatura. Trad. de João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. p. 1.

entrada do Hades, e lá empreende a descida ao mundo dos mortos depois dos ritos necessários, e estabelece contato com Tirésias e com a falecida mãe. Eneias, em Eneida (séc.I a.C.), de Virgílio, também visita o mundo dos mortos, e essa viagem será empreendida pelo poeta em A divina comédia (séc. XIV), de Dante Alighieri. Segundo Antoine Faivre,<sup>3</sup> histórias dos revenants (mortos que retornam) surgem em muitas obras germânicas do século XVII, tais como nos autores H. Kornmann, M. J. Paetorius; todas elas são ancestrais do gênero fantástico.

Muitas histórias, criações individuais ou coletivas mostram que temor é um sentimento constante e que o ser humano tem muito receio de mexer com o sobrenatural, embora sempre se sinta atraído pelo au-delà, pelo oculto, pelo estranho. A angústia pela passagem do tempo e a morte é uma questão inerente e perene no pensamento humano e instiga a busca de respostas, seguidamente no âmbito do sobrenatural e das religiões. Essas sempre funcionam como recurso “eufemizador”, diante da inelutável passagem temporal e do enfrentamento da morte. A promessa de uma nova vida depois da morte – e, portanto, a eternidade – fundamenta-se na ideia da permanência da vida por trás do aparente aniquilamento de tudo.

Embora, ao longo dos séculos, criações literárias individuais ou coletivas tenham se valido, em alguns momentos, de temas ligados ao sobrenatural, relativos ao horror da morte, ao contato com os mortos ou outros seres aterrorizadores (vampiros, revenants, feiticeiros, etc.), suscitando o efeito do medo no ouvinte ou leitor, é somente no Romantismo que esses temas surgem na produção de muitos de escritores de vários países. Conforme Edmund Wilson, os românticos se haviam tornado cômicos de que há aspectos da existência que não poderiam ser explicados apenas por mecanismos racionais: “O universo não era uma máquina, afinal de contas,

---

<sup>3</sup> FAIVRE, A. *Génese d'un genre narratif, le fantastique (essais de périodisation)*. In: FAIVRE, A. *Colloque de Cerisy: la littérature fantastique*. Paris: Albin Michel, 1991. p. 15-43.

mas algo muito mais misterioso e menos racional”.<sup>4</sup>

A partir dos filósofos e escritores românticos alemães, a literatura expõe e valoriza o inconsciente, o sonho, o símbolo, realizando uma verdadeira revolução estética no Ocidente, que o Simbolismo e o Surrealismo darão continuidade, conforme já assinalou Durand: “É no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação [...] estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado, segundo o belo título de Henri Ellenberger, foi a ‘descoberta do inconsciente’”.<sup>5</sup> O Romantismo contrapõe-se, então, à exclusiva valorização da razão praticada pelo Iluminismo, para cultivar o irracional, o individual, as tendências místicas recalcadas no Século das Luzes e em outros, porque as correntes esotéricas foram consideradas heréticas pela Igreja católica. Dentre os traços do Romantismo, Ellenberger elenca “um profundo sentimento da Natureza”; uma vez que “para além da natureza visível, o romântico procurava penetrar nos segredos de seus fundamentos (Grund), em que ele via ao mesmo tempo o fundamento da própria alma” e o interesse “por todas as manifestações do inconsciente”. Filósofos, tais como: C.G. Heyne, F. Schlegel, Creuzer, Schelling, empreendem estudos sobre os mitos e os símbolos, vendo nessas manifestações “forças vivas e realidades autênticas”.<sup>6</sup>

Logo é com o advento do Romantismo que se produz uma literatura que hoje designamos de fantástica, termo empregado pela primeira vez por Charles Nodier em 1830, na *Revue de Paris*, no artigo “Du fantastique en littérature”. Nesse momento, a narrativa fantástica configura-se como um novo gênero, independente e descolado do espírito realista e racional do Iluminismo.

---

<sup>4</sup> WILSON, E. O castelo de Axel (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo: Cultrix, 1987. p. 10.

<sup>5</sup> DURAND, G. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998. p. 35.

<sup>6</sup> ELLENBERGER, H. Histoire de la découverte de l'inconscient. Paris: Fayard, 1994. p. 229-230. Trad. nossa.

No século XIX, o fantástico encontra-se com o conto, narrativa curta que se expande nas primeiras décadas do chamado “século de ouro” do conto, revelando-se a forma que mais se ajusta à manutenção da tensão, em direção ao desfecho, tal como pondera Edgar Allan Poe. Para Poe, a unidade de efeito ou impressão só é preservada, se a “leitura pode ser completada de uma só vez”, isto é, seja breve.<sup>7</sup> Hoje se diz que o gênero fantástico, mais produtivo nos contos por sua brevidade, apresenta largo espectro de possibilidades de criação e recepção. O conto fantástico ou estranho – referindo-me aqui ao “estranho puro” de T. Todorov, nos quais os acontecimentos são insólitos e não chegam a romper a lógica do real – põe em evidência as nossas necessidades e inquietações mais profundas, razão pelo qual um dos temas mais recorrentes nos contos fantásticos é o do duplo, o outro Eu que nos habita, que recebemos e, simultaneamente, tentamos compreender. Ítalo Calvino, no prefácio de sua coletânea de contos, comenta sobre permanência das produções fantásticas no campo de interesse dos leitores atuais: “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. Aí estão a modernidade do fantástico e a razão da volta de seu prestígio em nossa época”.<sup>8</sup>

Decorre dessas concepções e investigações iniciadas pelos filósofos alemães, e, em seguida, disseminadas por outros países, o surgimento de uma expressiva produção literária fantástica ou, no mínimo, marcada pelo insólito, pelo não familiar. Essas obras que mexem com o inconsciente, o simbólico, o onírico serão depois uma das fontes de inspiração da psicanálise. Em contrapartida, é pelos aportes

---

<sup>7</sup> POE, E. A. A primeira teoria do conto. Letras de Hoje, n.18, p. 14-16, dez.1974.

<sup>8</sup> CALVINO, I. Introdução. In: CALVINO, I. (org.). Contos fantásticos do século XIX. Trad. de vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9.

da psicanálise que o fantástico vai pouco a pouco sofrendo transformações, abandonando em parte o fantástico stricto sensu, a Hoffmann, por exemplo, para focar o estranho, explorar o simbólico e sugerir uma leitura alegórica de contos ao estilo de Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar e, no Brasil, no feitiço de contos de Murilo Rubião e de Lygia Fagundes Telles reunidos, pela autora, no livro *Mistérios* (1981). Todorov considera que a psicanálise, no século XX, explorou os mesmos temas da literatura fantástica, a exemplo do tema do duplo, do sonho, do simbólico. Tanto os psicanalistas quanto os narradores do conto fantástico sugerem que “há uma relação causal entre fatos aparentemente independentes”, e essa “causalidade generalizada não admite a existência do acaso [...], pois existem sempre entre todos os fatos relações diretas, mesmo quando essas geralmente nos escapem”, assinala Todorov.<sup>9</sup>

Após mais de dois séculos de seu surgimento na literatura, o gênero fantástico e os que fazem limite com ele, como o maravilhoso e o estranho, têm sido objeto de muitas pesquisas no campo das letras, de outras áreas das ciências humanas e da psicanálise, investigações que continuam levantando e questionando conceitos, formas, temas preferidos e recepção dos leitores, bem como produzindo ensaios críticos muito interessantes para a compreensão dos pesquisadores do gênero, mas também para os amantes do fantástico.

O livro *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares* – organizado por Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp – ingressa no circuito dos estudos sobre o fantástico e é de valor inestimável para investigadores. Os capítulos aqui reunidos trazem um arcabouço teórico, multidisciplinar, com diferentes perspectivas conceituais, essenciais para os que pesquisam sobre o fantástico e seus desdobramentos. O livro divide-se em cinco partes: “Discutindo a teoria”;

---

<sup>9</sup> TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 170.

“Literatura brasileira fantástica escrita por mulheres”; “Fantástico e autores latino-americanos”; “Fantástico na literatura inglesa”; “Literatura comparada e fantástico”. Há, portanto, na primeira parte, capítulos de envergadura mais teórica, tal como o de uma das organizadoras, intitulado “O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica”, que analisa a presença do insólito na criação literária e discute as contribuições de diversos teóricos, que se debruçaram sobre a questão da ambiguidade do gênero, das características do fantástico e de gêneros vizinhos, bem como sobre a linguagem e as transformações sofridas por essa espécie literária. Enfim, trata-se de um posicionamento analítico e crítico sobre posições teóricas de estudiosos de diversos países a respeito da narrativa fantástica, essencial para quem precisa delimitar caminhos de pesquisa. Ainda no bojo das reflexões de perfil mais teórico, temos o ensaio de Douglas Ceccagno acerca do fantástico contemporâneo e gêneros fronteiriços, intitulado “Literatura fantástica: uma questão contemporânea”. O autor dialoga com contribuições teóricas atuais a respeito do gênero, da recepção e aponta para figurações do insólito no século XX, como a questão da metamorfose. Traz para o debate ensaístas e escritores hispano-americanos, como Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares, Jaime Alazraki, Carolina Sanabria, Rocío Serra, Ana Maria Barrenechea e, assim, oferece ao leitor possibilidades de novas pesquisas, como o foco em autores e teóricos das Américas. No mesmo conjunto, há o texto de Tânia Maria Cemin – “O duplo e o estranho: considerações literárias e psicanalíticas” –, que abre o diálogo entre o fantástico e a psicanálise, com ênfase no tema do duplo, tão caro e recorrente nessa área de investigações sobre a psique. O ensaio faz um balanço muito esclarecedor sobre a contribuição dos estudos psicanalíticos para a compreensão do inconsciente, do duplo e recupera, sobretudo, a relevante contribuição de Freud, que encontrou na literatura muito material para o estudo do inconsciente. Essa aproximação tornou-se, no século XX, um encontro incontornável e

duradouro, tanto para estudiosos da literatura, quanto da psicologia e da psicanálise.

No âmbito da crítica literária, a parte seguinte do livro reúne ensaios sobre a escrita de contos fantásticos por autoras brasileiras, fato que, no conjunto, sobressai essa peculiar presença do insólito na escrita feminina, com artigos sobre contos de Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti e Ione Mattos. Esse filão da literatura escrita por mulheres é um contraponto à tendência predominantemente “realista” da literatura brasileira. O gênero foi menos cultivado no Brasil do que nos países hispano-americanos, que também se destacaram no âmbito de um gênero vizinho do fantástico que é o “realismo mágico” ou, como denominou Alejo Carpentier, “realismo maravilhoso”. Temos depois os ensaios sobre contos de três escritores argentinos: Jorge Luis Borges, Julio Cortazar e Samantha Schweblin. Nos artigos sobre literatura inglesa, surge uma análise da retomada contemporânea do mito de Frankenstein, na série televisiva inglesa *Penny Dreadfuls*, título que alude a publicações de terror que circulavam na Inglaterra do século XIX. Outras personagens sobrenaturais ressurgem na série, como lobisomens, bruxas, vampiros, etc. Em seguida, temos um ensaio com a presença do realismo mágico no romance *A Paixão*, da escritora inglesa Jeanette Winterson. Esses dois artigos, no âmbito da literatura inglesa, trazem, portanto, novidades para discussão, ou seja, uma série de TV e um romance, ambos contemporâneos e renovadores do insólito na produção cultural do mundo atual. Por fim, o livro reúne três artigos que, numa perspectiva comparatista, apresentam: a sombra e o espelho em narrativas de Adelbert von Chamisso e de Machado de Assis; um artigo sobre a concepção do fantástico em Philip Roth e em Érico Veríssimo, e o último artigo traz uma discussão sobre a participação feminina na produção de narrativas do gênero fantástico. Esse resumo da coletânea de estudos visa apenas sublinhar as diferentes perspectivas sobre o fantástico e o insólito, que o conjunto de artigos oferece a leitores

e pesquisadores desse campo multidisciplinar de estudo que é o gênero fantástico. Os ensaios permitem vislumbrar uma série de pesquisas, que ainda podem ser desenvolvidas sob múltiplas perspectivas teórico-críticas, e oferecem ao leitor uma vasta e qualificada bibliografia sobre o tema do fantástico e estranho, contemplada pelos ensaístas, com referências relevantes para a orientação de investigadores que desejem adentrar nessa linha de pesquisa.

Ana Maria Lisboa de Mello  
PPGLEN/UFRJ – Bolsista do CNPq



## Agradecimentos

**E**sta obra apresenta uma coletânea de artigos, os quais se originaram tanto do Simpósio denominado “O insólito e suas modalidades na ficção”, ocorrido durante o IV SEMINÁRIO DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS (SILLPRO), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET), em novembro de 2019, quanto da disciplina “Narrativa latino-americana: tópicos teóricos e analíticos”, ministrada no segundo semestre de 2019 pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cecil Jeanine Albert Zinani (PPGLET-UCS). Os diferentes capítulos compreendem uma gama bastante variada de abordagens, desde textos teóricos até propostas analíticas de clássicos da literatura ocidental.

Por isso, nossos agradecimentos aos organizadores do IV SILLPRO por terem acolhido o nosso Simpósio, bem como a todas as pessoas que se dispuseram a compartilhar seus estudos sobre o insólito. Queremos, também, fazer um agradecimento especial à nossa mestra Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello, renomada pesquisadora nessa área, que, generosamente, dedicou-se à leitura dos originais e escreveu o Prefácio que abre esta obra.

Com esta coletânea de textos, pretendemos contribuir para a ampliação dos estudos sobre o insólito em diferentes aspectos, tais como: fantástico tradicional, realismo mágico ou maravilhoso, neofantástico ou fantástico contemporâneo.

As Organizadoras



# Discutindo a teoria

O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica

---

Cecil Jeanine Albert Zinani<sup>1</sup>

Alguma vez pude temer que o funcionamento do fantástico fosse ainda mais férreo que a causalidade física; não compreendia que estava diante de aplicações particulares do sistema, que por sua força excepcional davam a impressão da fatalidade, de um calvinismo do sobrenatural. Logo fui vendo que essas instâncias esmagadoras do fantástico reverberavam em virtualidades praticamente inconcebíveis... Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico.

Julio Cortázar

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Estágio Pós-Doutoral em Memória e História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora e pesquisadora nos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGLET e PDLET) e no Curso de Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero – UCS.

**N**o conto “O Outro”, a personagem Jorge Luis Borges, o Velho, diz para o Borges jovem que ele escreverá “poesias que [...] darão uma satisfação não partilhada e contos de índole fantástica” (BORGES, 1999, p. 11). Nesse fragmento, o escritor argentino registra uma forma que marcou sua literatura. Em sua obra, com inúmeras ocorrências dessa modalidade literária, tais como “O Aleph” ou “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1999), não faltam referências a outros autores que utilizam o fantástico como forma de expressão e de arte, entre eles, H. G. Wells (2001) que, com sua máquina do tempo, é um marco significativo. Em O livro de areia, de 1975, há um conto dedicado a Lovecraft, grande mestre do gênero (“There are more things”). Nesse conto, Borges retoma a presença de monstros indescritíveis, no estilo do autor homenageado. A obra O livro de areia, de certa maneira, dialoga com “O homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann (2004), um dos precursores do gênero; esse conto, além de ser muito citado, foi sobejamente analisado e utilizado como exemplificação por diversos teóricos, entre eles, Freud. Considerando que o insólito na narrativa é uma modalidade literária muito relevante, haja vista sua vinculação a outras áreas, como psicologia e filosofia, a proposta deste estudo é realizar uma revisão de aspectos do fantástico, discutindo, também, o conceito de neofantástico, como uma nova configuração do gênero, na contemporaneidade. Nesse sentido, pretende-se retomar conceitos clássicos do fantástico, a partir de autores significativos na área.

No Prólogo à Antologia da literatura fantástica (2013), compilada por Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, Bioy Casares, refere-se à antiguidade dessa modalidade de ficção, remontando a textos de origem religiosa, bem como ao Livro das mil e uma noites. Indica os chineses como prováveis criadores do gênero. No entanto, ao referir-se à América e à Europa, concorda com estudiosos que fixam essa categoria ficcional no século XIX, não se furtando, porém, de apontar precursores: “no século XIV, o infante dom Juan Manuel; no século XVI, Rabelais; no XVII, Quevedo; no

XVIII, Defoe e Horace Walpole; já no século XIX, Hoffmann” (CASARES, 2013, p. 9). Cabe notar que o autor não menciona Poe, considerado não apenas um dos fundadores do conto moderno, como também da narrativa fantástica.

Um dos primeiros estudiosos a investigar essa modalidade de literatura é o francês Charles Nodier, referência obrigatória dos teóricos posteriores. Ao reportar-se a Nodier, Camarani (2014) denomina-o “precursor teórico”, paralelizando com Cazotte (autor de *Le diable amoureux*, de 1772), que pode ser considerado o precursor “literário”. Em relação à reflexão teórica, conforme Camarani (2014, p. 14), Nodier aponta, como origem do pensamento humano, três instâncias, quais sejam: “a da inteligência que fundou o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que presentiu o mundo espiritual e a da imaginação que criou o mundo fantástico”. Essas considerações remetem ao fantástico, considerando-o como um produto da racionalidade e não oriundo de alguma mente doentia. Dessa maneira, o insólito tem como fundamento o mundo real e suas leis, consistindo em uma espécie de exacerbação da realidade. Nodier viveu boa parte de sua existência no século XIX, em plena época do Romantismo, que constituiu um período bastante propício para a produção de narrativas fantásticas.

Pouco posterior a Nodier, Guy de Maupassant também desenvolveu algumas considerações teóricas, no entanto, são mais conhecidas suas realizações literárias na área, como a coletânea traduzida por José Thomaz Brum, *Contos fantásticos: o Horla & outras histórias* (1997). Nessa obra constam ambas as versões de “O Horla”, a primeira, de 1886, na qual o Dr. Marrande, ilustre alienista, convoca outros médicos e alguns sábios para lhes apresentar o caso de um de seus pacientes que se encontra internado. A seguir, a palavra é conferida ao doente que relata sua história, em 11 páginas. A segunda versão, bem mais extensa, com 33 páginas, é um desdobramento da primeira, porém em circunstâncias diferentes, já que o narrador não se encontra internado em uma clínica psiquiátrica, mas em sua própria casa. Ainda

no século XIX, apesar do positivismo de Comte e do cientificismo de Renan, desenvolve-se o gosto pelo fantástico, ocorrendo, de acordo com Camarani (2014), o que Castex (1962, apud CAMARANI, 2014) denomina de renovação, não apenas do fantástico, mas do próprio gosto literário.

Introdução à literatura fantástica, de Todorov (2004), é um dos textos clássicos para estudo desse tema. O autor explica o fantástico em relação às leis que regem o mundo concreto, dessa forma, a percepção de um acontecimento extraordinário pode ser explicada de duas maneiras: ou se trata de uma ilusão ou, talvez, seja produto da imaginação, então, considera-se a causalidade aceitável, e as leis que regem o universo permanecem conhecidas; ou, se, efetivamente, o fato ocorreu, pode-se considerar a presença de leis desconhecidas regendo essa relação. Assim, Todorov considera o fantástico como a hesitação que se estabelece, na medida em que as leis naturais, conhecidas pelo sujeito, são desrespeitadas por um acontecimento não subordinado, aparentemente ou realmente, a essas leis, definindo o conceito de fantástico pela relação entre real e imaginário. Para o autor, o fantástico consiste, apenas, em uma linha que separa o estranho – situação que pode ser explicada racionalmente – e o maravilhoso – quando não há explicação possível. O estranho sucede quando o acontecimento puder ser atribuído à coincidência, ao sonho, às drogas, à ilusão dos sentidos e à loucura, aspectos que podem ser verificados em narrativas de Poe (1981). No fantástico maravilhoso, não há explicação, apenas uma sugestão referente ao sobrenatural, não há reação de estranhamento, uma vez que ocorre uma negociação com o leitor de aceitação daquela realidade como natural. A característica fundamental do maravilhoso é esse “pacto com o leitor”, que passa a entender como coerente um universo sem correspondência com a realidade, como nos contos de fadas. Nesse sentido, o autor descaracteriza o fantástico, pois essa condição não se resume à explicação e não explicação. Talvez a principal função da literatura fantástica seja tornar aceitável a discussão de temas tabus ou

interditados, ligados a drogas, suicídios, psicoses, evidenciando, dessa maneira, um caráter libertário. Conforme Todorov (1979), o fantástico fundamenta-se na ambiguidade, a partir da ocorrência de um fenômeno difícil de ser explicado pelas leis naturais.

A hesitação, como proposta pelo autor, deve ser assumida por uma personagem ou pelo leitor implícito, o qual está integrado ao universo da narrativa. A ocorrência do fantástico depende não apenas de condições internas como também externas ao texto, às vezes, de ambas. No primeiro caso, há que considerar a ocorrência de um acontecimento surpreendente que provoque a hesitação; o mundo das personagens deve ser semelhante ao das pessoas vivas; a hesitação entre o real e o ilusório pode ocorrer devido a uma percepção equivocada ou fruto da imaginação. No segundo caso, o modo de ler não pode ser poético nem alegórico, assim, o leitor deve recusar essas modalidades de interpretação. A terceira possibilidade refere-se à hesitação que deve ser sentida pelo leitor e pela personagem, ou seja, o papel do leitor é confiado a uma personagem (TODOROV, 1979). O autor também assinala os processos verbais implicados na concretização da narrativa fantástica, quais sejam a modalização e o imperfeito. A modalização modifica a relação entre sujeito da enunciação e o enunciado, evitando declarações afirmativas, assim como o imperfeito, cuja utilização indica incerteza, introduzindo certa distância entre personagem e narrador.

Há contos em que a ambientação e as personagens apresentam caracterização realista, nos quais, no entanto, ocorrem acontecimentos não explicáveis pelas vias racionais, permanecendo a hesitação, sem que haja interferência do sobrenatural. Um exemplo evidente dessa situação é o conto de Oscar Cerruto, "O Círculo" (1992), no qual a personagem, depois de anos de ausência, retorna e visita sua noiva, dando-lhe de presente um relógio com brilhantes. No dia seguinte, ao voltar à residência da jovem, descobre que ela havia falecido e a casa estava lacrada por ordem judicial. Ao conseguir um mandado do juiz para abrir a casa, descobre,

sobre a mesa da sala, o relógio com que havia presenteado a jovem na noite anterior.

Roas (2014, p. 41) contrapõe-se ao posicionamento de Todorov, que considera o fantástico apenas como uma linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, afirmando que “esta é uma definição muito vaga e sobretudo muito restritiva do fantástico”. Prossegue sua argumentação, afirmando que esse conceito pode ser aplicado a algumas narrativas como *A outra volta do parafuso*, de Henry James, mas não se emprega a muitas outras em que o fantástico está presente. Continua o autor: “A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam para criar um espaço semelhante ao do leitor...” (p. 42). Arremata o autor:

[...] podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim [...] Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita à discussão, quanto aquelas em que ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (ROAS, 2014, p. 43).

Esse posicionamento de Roas (2014) é mais condizente com a materialidade dos textos examinados. De acordo com esse autor, a narrativa fantástica remonta ao século XVIII, época em que se constituiu um contexto favorável para sua criação e expansão. Esse contexto refere-se ao Iluminismo que propugnava a explicação de todos os fenômenos à luz da razão. Entretanto, a existência do fantástico está condicionada, exatamente, à quebra dos princípios racionais que regem o mundo, transformando a percepção do sujeito, ou, como afirma Roas (2014), estabelecendo um conflito entre percepção e realidade.

Considerando o fantástico uma “presença muito forte

e persistente na literatura moderna”, Ceserani (2006, p. 65) propõe alguns procedimentos formais para o estudo dessa literatura. A narrativa fantástica, conforme o autor, é construída, a partir de alguns processos narrativos e retóricos os quais, ainda que pertençam à estrutura da ficção em geral, ganham relevância específica nesse modo, por meio da exploração de potencialidades da linguagem na construção da narrativa. O autor cita, entre os procedimentos enunciativos, a utilização da primeira pessoa e a presença bastante marcada do narratário que se materializa na figura de companheiros, ou ouvintes, os quais “ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (p. 69). Essa forma de narrar é muito utilizada, por exemplo, por Edgar Allan Poe nos contos que compõem a antologia organizada por Baudelaire e intitulada *Histórias extraordinárias*. Quanto à linguagem, Ceserani (2006, p.70) considera que “o modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade”. Nesse sentido, aponta para a utilização da metáfora, cuja capacidade de aproximar elementos semânticos distantes possibilita a transposição de fronteiras e a criação de novas realidades. O estudioso também assinala o componente humorístico de algumas narrativas, o qual demanda certo esforço cognitivo para a realização efetiva. A passagem de uma situação cotidiana, costumeira para uma dimensão inexplicável, insólita, também é elencada pelo autor nos procedimentos narrativos e retóricos utilizados na construção da narrativa fantástica. Esse “deslizamento” pode ocorrer por meio da loucura, do pesadelo ou do sonho: “O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p. 73).

Furtado (1980), na obra *A construção do fantástico na narrativa*, aponta os procedimentos que considera

essenciais para garantir a eficácia desse gênero literário que podem ser resumidos em: a) surgir, dentro de um contexto normal, acontecimentos ou personagens com traços insólitos; b) conferir verossimilhança a esses traços; c) evitar a racionalização plena sobre esses personagens ou acontecimentos; d) instituir um narratário intradieгético; e) criar personagens que possibilitem identificação com o leitor; f) utilizar narrador homodieгético; g) instaurar um espaço indefinido ou híbrido. Na verdade, alguns aspectos elencados pelo autor são referidos também por Ceserani (2006).

Inserida na perspectiva da discussão sobre ficção fantástica, destaca-se a pesquisadora Rosalba Campra, argentina radicada em Roma, que apresenta reflexões relevantes na obra *Territórios da ficção fantástica* (2016), tanto a respeito da teoria quanto da sintaxe do fantástico ficcional, em especial, ao problematizar a questão da leitura desse gênero de texto, destacando o papel do leitor e identificando estratégias de abordagem desse texto. Nesse aspecto, a autora trabalha com o processo enunciativo, categorias substantivas e predicativas. Destacando o que considera “poética dos vazios”, recupera a figura do leitor e seu papel no preenchimento das lacunas do texto. Como estratégia de leitura, a autora evidencia a relevância da inversão temporal, pois “o evento fantástico (ou a revelação da natureza fantástica de um ou vários eventos) vem a conhecer-se só nas últimas sequências” (CAMPRA, 2016, p. 177), devido ao caráter regressivo do texto. Dessa maneira, elementos que parecem dispensáveis unem-se a outros posteriores, formando conexões imprescindíveis à narrativa. Outro aspecto relevante consiste na “multiplicidade de significados de um termo que [...], na narrativa fantástica é o resultado da leitura concluída que reordena e recodifica” (CAMPRA, 2016, p. 188), dessa maneira, atualizando e valorizando significados latentes, os quais são relevantes no decorrer da narrativa. A autora aponta, como exemplo dessa situação, o conto “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar (1971), no qual o protagonista, o leitor que está sentado na poltrona de veludo verde,

absorvido pela trama do romance, tornar-se a vítima da narrativa. Indicações da perturbação do sentido encontram-se no primeiro parágrafo: “Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava [...] Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 11). Nesse sentido, Campra (2016) chama a atenção para a multiplicidade de significados perturbadores veiculados pelos significantes, valorizando a questão discursiva e a possibilidade de deformação da realidade por meio da linguagem.

O envolvimento do protagonista, transportado de uma situação conhecida para outra surpreendente que o desorienta e atemoriza, é ocorrência encontrada em muitos contos cuja situação inicial apresenta uma realidade trivial para resvalar, posteriormente, para um mundo de mistério e terror: um moço, num café, lê um anúncio de emprego em que é solicitado um jovem historiador com conhecimento de francês. A personagem vai até o endereço e consegue o emprego. A partir do momento em que ele começa a morar com suas empregadoras, uma jovem e uma senhora idosa, a realidade, paulatinamente, desliza para o mundo onírico. Assim se desenvolve o conto “Aura”, do mexicano Carlos Fuentes. Roas (2014, p. 31), em sua delimitação de narrativa fantástica aponta para essa mesma modalidade de situação quando assevera: “[...] para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade”. Em seu ensaio sobre o estranho (Das unheimliche), Freud (1976) associa o conhecido heimliche com seu oposto unheimliche, ou seja, o conhecido, familiar é uma subespécie do estranho. Daí percebe-se o deslizamento daquilo que é conhecido e familiar para o terreno desconhecido, causando horror. O autor utiliza esses conceitos na análise do conto “O homem de areia”, de Hoffmann (2004).

Outro aspecto mencionado por Ceserani (2006, p.76) é

a existência de um objeto mediador de natureza concreta que estabelece a comprovação da veracidade dos fatos. Um bom exemplo é a flor que o cientista-narrador traz de sua viagem no tempo, na obra de H. G. Wells, *A máquina do tempo* [...]. Além desses elementos, são citados aspectos como elipses – grandes vazios que povoam a escrita nos pontos-chave da narrativa –; teatralidade e figuratividade – utilização de técnicas do teatro, emprego de “elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena” (p. 76), utilizados na prática teatral, detalhe que se reveste de especial significado narrativo.

A respeito da narrativa fantástica ou, mais especificamente, do insólito ficcional, cabe lembrar que, com esse termo, são referidas diversas modalidades literárias, tais como: o fantástico propriamente dito, o estranho, o maravilhoso, o realismo mágico, o animismo. Nesse sentido, segundo Petrov (2016, p. 96), o fantástico é “uma modalidade representativa, cujo elemento fundamental é a tematização de fenômenos sobrenaturais”.

Numa perspectiva mais contemporânea, Roas (2014, p. 31) considera o fantástico dependente do sobrenatural, ou seja, como uma transgressão às leis de organização do mundo real. Conforme o autor, “para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade”. Com a desestabilização do mundo real, promove-se um questionamento a respeito da segurança e imutabilidade da realidade e do próprio eu. Diferentemente, o maravilhoso atua na coexistência entre real e sobrenatural, de maneira que é proposta uma desnaturalização do real e uma naturalização do insólito. Dentro da mesma perspectiva, operam o realismo maravilhoso (ou mágico), ligado a elementos da natureza, e o maravilhoso cristão, em que a intervenção divina não provoca estranhamento.

Roas (2014) também chama a atenção para a relevância do contexto sociocultural, uma vez que o fantástico ocorre

pelo contraste que há entre o acontecimento fantástico e a concepção de realidade existente. Aponta também para o caráter discursivo do fantástico que precisa estar em relação intertextual com o discurso da realidade.

O autor critica o posicionamento do Todorov, considerando vaga a definição de fantástico apenas como o momento de hesitação entre o estranho e o maravilhoso, tendo em vista que exclui muitas narrativas, nas quais “o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos” (ROAS, 2014, p. 42).

Em relação ao nascimento dessa modalidade de ficção, os autores estão de acordo ao datarem seu surgimento com o Iluminismo, na verdade, como uma espécie de reação contra a racionalidade que postulava a exclusão de todos os fenômenos que não pudessem ser explicados à luz da razão, assim, o desconhecido, as superstições, a religião foram excluídos como formas de interpretar o mundo. Elucida o autor (ROAS, 2014, p. 48): “A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção”.

Alguns teóricos, entre eles Todorov, apontam, como ápice do movimento fantástico, o século XVIII, sendo que a data final coincide com o século XIX, uma vez que, no século XX, teria sido substituído pela psicanálise. No entanto, como situar narrativas como as de Cortázar, Borges ou Kafka que não se enquadram no fantástico tradicional? Para Selma Calazans Rodrigues (1988, p. 17), o fantástico “se elabora a partir do século XVIII, tem continuidade no XIX, transformando-se no XX”. Essa transformação é equacionada por Jaime Alazraki (2001), que propõe a evolução do gênero, denominando-o de neofantástico. Enquanto o fantástico seria um produto do Romantismo, portanto, um questionamento ao racionalismo da sociedade burguesa, o neofantástico estaria ligado às consequências da Primeira Guerra Mundial, aos movimentos de vanguarda, ao surrealismo e ao existencialismo, a Freud e à psicanálise, entre outros aspectos.

Essa denominação proposta por Alazraki (2001, p. 276) tem o propósito de distinguir os relatos do século XIX, que apresentam como elemento essencial o sobrenatural, que perturba a realidade daqueles mais recentes que tentam conhecer ou intuir essa realidade, além de sua aparência constituída racionalmente. Segundo este autor: “Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de um elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi”. Em relação à visão, o autor considera o neofantástico como uma máscara que esconde outra realidade, a qual é o objeto dessa modalidade de ficção. Assim, na realidade aparente, encontra-se uma “fissura” que permite o acesso à camada latente, que consiste numa superfície irregular, porosa. No desvelamento dessa outra realidade, situa-se o neofantástico. O segundo aspecto, a intencionalidade, diferentemente do fantástico tradicional, não pretende causar medo ou terror no leitor, apenas perplexidade pelo insólito dos acontecimentos; caracteriza-se pela utilização de metáforas que mais sugerem do que afirmam aspectos que fogem da linguagem usual, opondo-se aos conceitos empregados comumente. Segundo Alazraki (2001, p. 278), “ese lenguaje segundo – la metáfora – es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación”. Essa modalidade de metáfora é denominada pelo autor como metáfora epistemológica e explicada como alternativa para denominar aqueles aspectos que não podem ser nominados com a linguagem usual. Também definiu essas metáforas como uma modalidade de geometria não euclidiana, tendo em vista que supera os limites dessa geometria. Outro aspecto a ser destacado é a ambiguidade dessas metáforas. Exemplifica com a obra de Kafka, *A Metamorfose*, atribuindo o efeito a partir da opacidade de sentido, devido à impossibilidade de saber como um inseto, no caso Gregor Samsa, pode se sentir. O terceiro aspecto, denominado por Alazraki como modus operandi, diferentemente do fantástico usual, não inicia com uma situação normal

para depois introduzir o fantástico, produzindo os efeitos de medo e terror, não operando, portanto, com a causalidade dos fatos, como no fantástico tradicional. O relato neofantástico introduz o elemento fantástico de imediato, aludindo a “sentidos oblíquos, o metafóricos, o figurativos” (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

Concluindo, Alazraki (2001) assinala que da mesma maneira que a literatura fantástica está associada ao movimento romântico, constituindo-se um questionamento do racionalismo e da sociedade burguesa da época, a literatura neofantástica remete a uma visão pós-moderna da realidade, justamente porque está associada aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, aos movimentos de vanguarda, às correntes psicanalíticas já referidas. Dessa maneira, pode-se considerar que, ao ampliar sua percepção, o sujeito pode descobrir outra realidade, oculta no real cotidiano, constituindo-se ambas as ordens válidas e verossímeis.

Outro elemento presente tanto na literatura fantástica quanto na neofantástica é a questão do duplo, tema recorrente no imaginário e que detém situação privilegiada na literatura de ficção. O tema do duplo interessa a várias áreas, tais como: filosofia, psicologia, sociologia, história da arte, entre outras. Relatos envolvendo o duplo têm raízes mitológicas, é o caso de Anfitrião, comédia de Plauto, ou do mito de Narciso. Platão foi um dos filósofos que enfatizaram esse tema, pois, na obra República (1996), relata que os seres humanos vivem no mundo das aparências, que consiste numa cópia imperfeita do mundo das essências, considerado ideal. Em outra obra, o Banquete (1981), o filósofo narra que os seres humanos viviam numa unidade perfeita. Por terem desafiado os deuses, foi cindida a unidade entre masculino e feminino, e o castigo resultante foi buscar a parte perdida, resultando daí o que foi considerado o amor. Freud, Jung e Lacan também discutem o tema na perspectiva psicanalítica. As religiões, por outro lado, trabalham com o duplo na perspectiva corpo e alma: no corpo mortal habita uma alma imortal, conferindo ao indivíduo a perspectiva da imortalidade. No entanto, é no

Romantismo que as criações literárias enfatizam essa temática, devido à descoberta do inconsciente, às experiências de Mesmer, à valorização do símbolo e do sonho. Assim, no século XIX, as personificações do duplo na literatura foram muito significativas, como o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe (1981), o romance *O Sósia* ou, em outras traduções, *O Duplo*, de Dostoievsky (2011), inserindo-se na mesma linha o romance de Oscar Wilde *O retrato de Dorian Gray* (1981).

Um dos estudos mais destacados sobre o duplo foi realizado por Otto Rank, psicólogo austríaco; trata-se de *O Duplo: um estudo psicanalítico*, publicado em 1919, oportunamente reeditado em 2013. Rank (2013) apresenta suas ideias sobre o duplo a partir da literatura, focalizando, inclusive, a pessoa do autor.

A perspectiva filosófica é desenvolvida na obra *O real e seu duplo*, de Clément Rosset (1998). O autor subdivide o estudo em três partes: “A ilusão oracular: o acontecimento e seu duplo”, “A ilusão metafísica: o mundo e seu duplo” e “A ilusão psicológica: o homem e seu duplo”. Na primeira parte, por meio de mitos e fábulas, Rosset demonstra que os acontecimentos anunciados pelos oráculos sempre se cumprem, não exatamente da maneira como são esperados, ou seja, o que foi anunciado se realiza, mas não da forma prevista, por exemplo: para não matar seu pai adotivo, o rei de Corinto, Édipo sai de Corinto e, no caminho, mata Laio, seu verdadeiro pai. O acontecimento não esperado é o que se realiza, é o duplo, ou seja, o duplo é, simultaneamente, o mesmo e o outro. A segunda parte deriva da concepção platônica de mundo: este mundo é o mundo das sombras, reflexo do mundo ideal das ideias. Essa concepção está expressa nos mitos da Caverna e de Er, o Panfiliano. A terceira parte focaliza a ilusão psicológica. Todas as coisas são únicas, o que não as impede de serem outras. A duplicação do único constitui o conjunto de fenômenos chamados de desdobramento da personalidade, como demência, esquizofrenia. De acordo com Rosset (1998, p. 81), “o espetáculo do desdobramento de personalidade no outro – tema abundantemente ilustrado pelo romance e pelo filme de terror – é uma experiência de

efeito aterrorizante garantido”. Isso é garantido pelo aparecimento do original que é, simultaneamente, o mesmo e o outro. O autor prossegue:

Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada (ROSSET, 1998, p. 81).

Entende-se que o autor procura demonstrar a dificuldade que o ser humano tem de aceitar a realidade; dessa maneira, percebe-a de modo tal que possa a ser suspensa ou transformada de acordo com as circunstâncias, constituindo um mecanismo de defesa contra os fatos desagradáveis. Essas situações estão presentes na literatura: (Hoffmann, 2004; Poe, 1981); na pintura (Vermeer); na música (Falla). Conclui o autor que a função do duplo é proteger-se do real; sua estrutura consiste na percepção do real com seu desdobramento, e o fracasso consiste em perceber, no duplo, o real. Como o real está sempre certo, não é possível fugir do destino, ele irá se realizar, independentemente das consequências. Elucidativo desse aspecto é o conto de Borges “Ruínas circulares” (1999), em que um homem sonha um filho e realiza essa projeção. No entanto, no decorrer da narrativa, descobre que ele próprio não é real, mas a materialização do sonho de outro.

A literatura do insólito, em qualquer modalidade que se apresente, permanece atraindo os leitores, desde os tempos antigos, quando as pessoas se reuniam para contar histórias de fantasmas e de bruxarias, acarretando medo, até a contemporaneidade, quando o intuito não é mais promover sentimentos aterrorizantes, porém suscitar no indivíduo um processo reflexivo, pois essa modalidade narrativa, de acordo com Calvino (2004, p. 9), “nos diz muita coisa sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva”. Se,

no final do século XVIII e durante o século XIX, o fantástico desenhava-se como uma modalidade de questionamento ao Iluminismo, que procurava explicar tudo à luz da razão, e da configuração burguesa da sociedade, nos séculos XX e XXI, essa situação se modificou. Tanto a escrita quanto a leitura do gênero sofreram profunda alteração.

O conto fantástico contemporâneo incorpora os mesmos elementos que remodelaram a literatura: a modificação da sociedade decorrente de conflitos que ocorrem em regiões delimitadas ou das Grandes Guerras; as correntes vanguardistas, tais como: o surrealismo e o dadaísmo, o desenvolvimento da psicologia e da psicanálise, entre outros fatores. Dessa maneira, a narrativa atual preocupa-se em focalizar elementos do inconsciente que emergem na consciência, os quais podem revelar o reprimido e o recalcado, numa tentativa de sublimação desses aspectos obscuros, justificando-se o interesse de Freud e de Rank por essa modalidade de literatura.

Finalizando estas considerações, merecem destaque as abordagens de Alazraki (2001) que enfatiza o neofantástico e de Campra (2016), que se ocupam com questões retóricas. Quanto a Alazraki, cabe destacar a possibilidade de teorização dessa nova modalidade de fantástico, que rompe com estereótipos do gênero, acentuando aspectos extraordinários da realidade cotidiana, que é muito mais do que aquilo que pode ser percebido pelos sentidos. Nesse aspecto, evidencia-se a metáfora como elemento linguístico relevante para a construção dessa modalidade de fantástico, perspectiva essa que converge com o posicionamento de Campra (2016) e sua pesquisa relacionada à linguagem, que também enfatiza distorções em nível sintático ou semântico. Portanto, considera a sobrevivência do fantástico à atitude de leitura tomada pelo leitor, a qual propõe o questionamento do mundo e do próprio leitor.

Assim, pode-se afirmar que se transformaram os leitores e também a leitura. Os contos aterrorizantes deixaram de sê-lo para o leitor contemporâneo, que percebe sentidos novos e

mais profundos, na narrativa. O medo, elemento substantivo no insólito oitocentista, cedeu lugar para o aspecto reflexivo, para o questionamento das fronteiras entre realidade e percepção, ou seja, a possibilidade de realizar um exercício hermenêutico, a partir de novos parâmetros.

## Referências

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. (org.). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.
- BORGES, J. L. O outro. In: BORGES, J. L. Obras completas de Jorge Luis Borges. Trad. de Ligia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 1999. p. 9-15. v.1.
- BORGES, J. L. O Aleph. In: BORGES, J. L. Obras completas de Jorge Luis Borges. Trad. de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. p. 686-698. v. 1.
- BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, J. L. Obras completas de Jorge Luis Borges. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 475-489. v. 1.
- BORGES, J. L. As ruínas circulares. In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas de Jorge Luis Borges. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 499-504. v. 1.
- CALASANS, S. R. O Fantástico: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMARANI, A. L. S. A literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo/SP: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPRA, R. Territórios da ficção fantástica. Trad. de Flávia Pestana e outros. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CASARES, A. B. Prólogo. In: CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. (org.) Antologia da literatura fantástica. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CESERANI, R. O Fantástico. Trad. de Nílton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

- CORTÁZAR, J. Continuidade dos parques. In: CORTÁZAR, Júlio. Final do jogo. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- CERRUTO, O. O Círculo. In: CORTÁZAR, J. et al. 16 contos latino-americanos. São Paulo: Ática, 1992. p. 35-45.
- DOSTOIÉVSKI, F. O Duplo. Trad., posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- FREUD, S. O estranho. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-318. V. XVII.
- FUENTES, C. Aura. Trad. de Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- FURTADO, F. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In: CALVINO, I. (org.). Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Trad. de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81.
- MAUPASSANT, G. de. Contos fantásticos: O Horla & outras histórias. Trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- PLATÃO. PLATÃO. A República. 6. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.
- PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. Diálogos: o banquete; Sofista; Fédon; Político. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural: 1981. (Coleção os pensadores).
- POE, E. A. William Wilson. In: POE, E. A. Histórias extraordinárias. Trad. de Brenno Silveira e outro. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- RANK, O. O duplo: um estudo psicanalítico. Trad. de diversos. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.
- ROSSET, C. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Trad. e apresent. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. Trad. de

Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WELLS, H. G. A máquina do tempo. Trad. de Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

WILDE, O. O retrato de Dorian Gray. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.



## Literatura fantástica: uma questão contemporânea

---

Douglas Ceccagno<sup>1</sup>

Plinio atribuye a Zarathustra, fundador de la religión que aún profesan los parsis de Bombay, la escritura de dos millones de versos; el historiador arábigo Tabarí afirma que sus obras completas, eternizadas por piadosos calígrafos, abarcan doce mil cueros de vaca. Es fama que Alejandro de Macedonia las hizo quemar en Persépolis, pero la buena memoria de los sacerdotes pudo salvar los textos fundamentales y desde el siglo IX los complementa una obra enciclopédica, el Bundahish, que contiene esta página.

(Jorge Luis Borges, “El asno de tres patas”)

### Introdução

**M**ultidões de fãs de O senhor dos anéis, das Crônicas de gelo e fogo, de Harry Potter, e de mais uma infinidade de narrativas, nas quais o insólito é elemento predominante, têm defendido suas leituras sob a designação de fantasia e de literatura fantástica.<sup>2</sup> E não

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, o uso do termo fantástico e da expressão narrativa fantástica no seguinte artigo: ROSA, M. S. S.; SILVA, M. G. Do livro às telas: o fantástico em Harry Potter. Anagrama, São Paulo, ano 3, ed. 2, p. 1-10, 2009-2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35420>. Acesso em: 28 dez. 2019. Ver também: CASTRO, A. G.

há dúvida de que essa literatura, que chega ao público de nossa época de mãos dadas com produções cinematográficas de orçamentos milionários, além de todo tipo de material de consumo, faz uso do insólito e do maravilhoso. Como consequência, eventos literários que abordam a literatura fantástica têm se multiplicado,<sup>3</sup> às vezes discutindo e comercializando literatura infantil e juvenil, ficção científica, romance retrofuturista, narrativas utópicas e distópicas e tudo mais que se possa considerar dentro de uma classificação tão ampla.

Reduzir o entendimento do fantástico apenas das produções literárias dos séculos XVIII a XX, nas quais tendemos a enfocar, quando a literatura fantástica surge como assunto de discussão acadêmica, seria, portanto, minimizar a importância das manifestações do insólito como fenômeno pertinente à contemporaneidade. Por outro lado, também seria pouco criterioso não delimitar o que se compreende sob o termo literatura fantástica; afinal, ao leitor que lê apenas pelo próprio prazer podem ser atribuídos todos os direitos preconizados por Daniel Pennac<sup>4</sup> e mais o direito de classificar suas leituras como quiser; diferente porém, é o caso do leitor especializado, possuidor de um compromisso com o estabelecimento de categorias que ajudem a entender melhor as expressões da literatura em seus elementos constitutivos, e a situá-las em seu tempo e em relação à tradição.

---

A literatura fantástica e o incentivo à leitura para jovens e adolescentes. 2013. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/351/3/AGCastro.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.

<sup>3</sup> Exemplo disso é a bem-sucedida “Odisseia de Literatura Fantástica”, evento anual que acontece desde 2012 em Porto Alegre, e que conta com palestras, debates e vendas de livros. (Disponível em: <https://odisseialitfan.wordpress.com>. Acesso em: 28 dez. 2019) Como este, muitos outros eventos menores abordam a literatura fantástica e ocorrem no interior do Rio Grande do Sul.

<sup>4</sup> Em seu livro *Como um romance*, Pennac estabeleceu o que chamou de “os direitos inalienáveis do leitor”. Entre eles estão o direito de não ler, de pular páginas, de reler, e mesmo o direito ao bovarismo.

Nosso objetivo, portanto, é buscar aproximações e distâncias entre alguns conjuntos de narrativas, no sentido de explicitar sua relação com o que entendemos como fantástico na literatura e como literatura fantástica. Isso nos levará a uma discussão da noção de fantástico, amparada na teoria existente e na multiplicidade de manifestações que são reconhecidas sob esse termo. Para tanto, começaremos por retomar algumas concepções do fantástico vigentes nos estudos literários.

### O fantástico opõe-se ao real

**N**a sua famosa conferência sobre literatura fantástica na Escuela Camillo y Adriano Olivetti, em 1967, Jorge Luis Borges parte do exemplo de sua própria produção ficcional, para mapear algumas manifestações do fantástico já na Antiguidade. Explicando as fontes para a construção de seu Manual de zoologia fantástica (mais tarde ampliado e publicado como O livro dos seres imaginários), Borges remonta (além das Tentações de Santo Antônio, de Flaubert) à História natural, de Plínio, obra do século I. Em seguida, passa a enumerar alguns temas da literatura fantástica e a exemplificá-los com obras de referência, como As Metamorfoses, de Ovídio, para o tema das metamorfoses, e As mil e uma noites, para o tema da confusão entre o onírico e o real. Disso se concluem duas coisas: a primeira é que, para Borges (p.5), o fantástico não é característico de uma única época. A segunda é que o fantástico se opõe frontalmente ao real. Assim, segundo ele: “De un lado, tenemos la literatura realista, la literatura que trata de situaciones más o menos comunes en la humanidad, y del otro la literatura fantástica, que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ainda que Borges tenha considerado o fantástico como instrumento para pensar o real, em estudo sobre três conferências de Borges, acerca da literatura fantástica, Serra (2016) observou variações em seu entendimento

Apoiados em Borges, diríamos que é quase um consenso delimitar o fantástico na fronteira com o real. O problema, no entanto, aumenta se questionarmos até onde se estende o real: Ele só diz respeito ao mundo material ou também ao imaginário? As emoções, os pensamentos são reais? E as abstrações, as crenças existem realmente?

Rosset (1998, p. 11) questiona os limites do real, afirmando que ele “só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto” e argumenta que, pelo suicídio, pela loucura, pelo recalçamento, etc., se pode negar a existência ou as consequências do que se nos coloca como real. Já a ilusão possibilita que uma coisa seja percebida diferentemente do que chamaríamos de realidade objetiva. Dessa forma, na ilusão, “a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar”. Deve-se destacar, no entanto, que, “no que concerne à aptidão de ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro”. (ROSSET, 1998, p. 14). Dado que se trata de um problema de percepção, caberia perguntar, em relação ao real: Não estaria cada qual, apenas, confirmando nossas ilusões? Ou, não passaria o que entendemos como real de uma ilusão coletiva, aceita pelo consenso da maioria?

O pensamento do século XX mostrou, especialmente a partir de Freud, a permeabilidade desses limites. E os estudos de imaginário consideram a imaginação como constitutiva do real, visto que ela impõe categorias, influencia comportamentos, fornece interpretações, institui o modo de ser das coisas e incita à ação.<sup>6</sup> Sendo assim, se tudo o que

---

da relação entre real e fantástico. Assim, em sua conferência de Montevideu, em 1949, Borges “propone la posibilidad de un borramiento de la dicotomía que separa y enfrenta realidad y ficción, y sugiere que la realidad se subsume a la ficción” (SERRA, 2016, p. 93). Já em Buenos Aires, em 1967, “reformula la pregunta que repetirá más adelante como cierre en distintas ciudades de Europa y le antepone a cada sustantivo la palabra “género”: “¿el universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?” (SERRA, 2016, p. 93).

<sup>6</sup> Enquanto Bachelard articula as funções do real e do irreal, Cornelius Castoriadis, em seu *A instituição imaginária da sociedade*, elabora uma crítica ao marxismo justamente pela desconsideração, por parte do

povoa a imaginação é real, o que restaria ao domínio do insólito? Logo se vê então – e essa é a conclusão necessária a este momento – que o fantástico só pode ser definido por oposição ao real, mas de maneira que permita o questionamento dos seus limites.

## Todorov

Cabe ao filósofo búlgaro Tzvetan Todorov a elaboração da mais notória teoria sobre a literatura fantástica, em um capítulo de *As estruturas narrativas* e no livro *Introdução à literatura fantástica*. A teoria de Todorov conceitua o fantástico a partir de uma dúvida. Assim, um narrador, geralmente homodiegético, narra acontecimentos de sua vida que o fazem duvidar – e o leitor o acompanha em sua dúvida – se as coisas realmente aconteceram daquele modo, haja vista que contrariam seu entendimento sobre o funcionamento do real. Isso poderia ocorrer pela hesitação em relação à realidade do que foi percebido, pela dúvida da própria percepção ou por um estado de loucura (TODOROV, 1979).

Não obstante, Todorov também pretende dar conta das narrativas em que, não ocorrendo essa dúvida, ainda assim fogem do puro realismo. Ele as divide em narrativas do estranho, e narrativas do maravilhoso. Nas primeiras, apesar da atmosfera aparentemente sobrenatural, ainda existe a possibilidade de as leis da realidade explicarem o fenômeno. Já nas últimas, devemos admitir novas leis da natureza, de modo que todos os acontecimentos narrados poderiam ser explicados, ainda que não saibamos de que forma (TODOROV, 1979).

---

último, da elaboração imaginária que precede as instituições sociais. Só para ficarmos em alguns exemplos. Sobre as tensões entre real e imaginário, ver: BARBIER, René. *Histoire du concept d'imaginaire et de ses transversalités*. [200-?]. Disponível em: <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Acesso em: 20 dez. 2019.

A classificação empreendida por Todorov é eficiente em classificar de modo objetivo o corpus de pesquisa de que o filósofo se apropriou: o conto europeu entre fins do século XVIII e fins do século XIX.<sup>7</sup> Não obstante, se observarmos os traços predominantes da literatura desse período, encontraremos um período histórico em que se afirma o primado da imaginação, seguido de uma época de contestação desse primado, em favor da representação realista. Esses períodos correspondem àqueles das escolas literárias do Romantismo e do Realismo. Assim, para os escritores mais alinhados à estética romântica, o irracional e o sobrenatural eram explorados como matéria literária; da narrativa realista *stricto sensu* esses elementos foram banidos. O romance e o conto realista privilegiaram a exploração psicológica dos caracteres, utilizando a técnica do monólogo interior popularizado por Flaubert, e a narração de conflitos possivelmente presentes na sociedade do seu tempo.

Pensando nessas estéticas predominantes, seria fácil ver nos contos fantásticos analisados por Todorov um alinhamento, ou com a valorização da imaginação e do sobrenatural, ou mesmo como a expressão de algo condenável no romance – gênero mais prestigiado –, mas que poderia ser tomado como uma curiosidade um tanto inofensiva no conto. Independentemente de qual seria a tendência de Hoffman, Poe ou Maupassant, o importante é atentar para que a oposição entre real e fantástico se mantém; porém, aqui, já numa perspectiva mais definida. Ou seja, sendo o insólito aquilo que destoa do real, o fantástico dos contos europeus oitocentistas e novecentistas é classificado por Todorov em oposição a um real específico: aquele da literatura realista do século XIX: profundidade psicológica,

---

<sup>7</sup> Ao nos referirmos ao corpus de pesquisa de Todorov como europeu, estamos, na verdade, considerando que ele é herdeiro de uma tradição europeia e também produzido, na maioria, por autores europeus. É necessário ressaltar, entretanto, que, no rol de narrativas abordadas pelo filósofo, encontramos também contos escritos por autores não europeus, como Edgar Allan Poe.

caracteres bem delineados, realidade compreensível e representável, problemas sociais e contemporâneos.

Como se vê, o filósofo búlgaro trouxe imensa e inegável contribuição para os estudos da literatura fantástica; seria, porém, uma limitação considerar o fantástico apenas nos contos europeus dos séculos XVIII-XIX. Até porque, já no século XX, a crítica literária teria de lidar com outras expressões da imaginação e do sobrenatural na literatura; expressões que desafiavam as categorias do estranho, do maravilhoso e do fantástico definidos por Todorov.

## Problemas

**T**odorov não é o único que entende o fantástico no conjunto restrito da ficção europeia dos séculos XVIII e XIX. Porém, é, sem dúvida, fonte incontornável para qualquer discussão sobre o assunto. Se não por outro motivo, o autor tem o mérito de construir uma definição que parte dos elementos constitutivos do próprio texto, e não apenas da impressão que causa no leitor, como muitos haviam feito até então.<sup>8</sup> Ainda assim, a literatura do século XX traz problemas para uma definição que tem como base uma produção tão restrita.

Tomemos como exemplo o afamado primeiro parágrafo de *A Metamorfose*, de Franz Kafka: “Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2002, p. 7). A narrativa, publicada originalmente em 1915 e que traz um acontecimento

---

<sup>8</sup> É o caso de Roger Caillois, que entende a narrativa fantástica como uma obra que faz uso do medo. É também o de H. P. Lovecraft, que defende que uma história é fantástica, se o leitor sente medo, terror e a presença de mundos e poderes incomuns. (Ver: GAMA-KHALIL, M. M.; SANTOS, J. da S. (org.). *Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. Ainda: ALAZRAKI, J. *Theme and system in Carlos Fuentes Aura*. In: BRODY, R.; ROSSMAN, C. (ed.). *Carlos Fuentes: a critical view*. Austin: University of Texas Press, 1982. p. 95-105).

sobrenatural em suas primeiras linhas, em nenhum momento explica pelas leis do mundo natural a transformação que acomete o protagonista. Por outro lado, a despeito do acontecimento mencionado no parágrafo inicial, a obra se desenvolve como uma narrativa realista, com o monólogo interior servindo à exploração da psicologia da personagem e à exposição de seus problemas em relação à família, ao trabalho e à sua nova condição de inseto, que serve de alegoria para a angústia. Não seria possível, portanto, classificá-la, adequadamente, se contássemos somente com as categorias de Todorov. Não podemos dizer que *A Metamorfose* é uma narrativa realista; não obstante, ela também não cabe no conceito de estranho, tampouco no de maravilhoso. Por outro lado, o questionamento da percepção da natureza do real não se coloca na obra, e a demonstração mais evidente disso está no trecho supracitado: Gregor Samsa percebeu sua transformação “depois de despertar de sonhos conturbados”. Mais de cinco décadas antes de Todorov publicar seu texto sobre o fantástico, Kafka lhe colocava um problema de classificação que sua teoria não resolveu.

O mesmo ocorreria com a ficção fantástica latino-americana. A forma como escritores da América Latina, a partir da década de 1960, incluíram elementos sobrenaturais no cotidiano realista, sem nenhuma atmosfera de mistério ou dúvida, trouxe novo problema para a conceituação do fantástico, nos limites das categorias de Todorov. Exemplo disso é o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, no qual o que, no âmbito da narrativa realista, tomaríamos como sobrenatural interfere nos acontecimentos vividos por diferentes gerações de personagens da família Buendía. Não é possível negar o realismo das situações e das personagens; não obstante, o elemento mágico também está presente.

É por isso que um trabalho que leve em conta as categorias de Todorov, para explicar o fantástico nas obras do realismo mágico, empurra-as para o maravilhoso – pela

necessária aceitação de novas leis para o real –, ou para o estranho – quando o insólito é tomado como explicável pelas leis do real.<sup>9</sup> Assim, deixa-se de considerar tudo o que a literatura latino-americana da segunda metade do século XX deve, não apenas ao fantástico europeu dos séculos XVIII-XIX, mas a uma tradição literária que remonta pelo menos ao século I, se considerarmos as fontes de inspiração de Borges.

### O olhar latino-americano

Como se vê, para tratarmos do fantástico no contexto latino-americano do século XX, é necessário um entendimento diferente daquele que Todorov construiu ao observar os contos europeus dos séculos anteriores. Um caminho para obtê-lo é observar como os próprios escritores e críticos latino-americanos compreendem suas produções. Assim, uma boa fonte de pesquisa é o livro de José Miguel Sardiñas *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, no qual encontramos desde as categorias de Casares (2008, p. 35-40) até ideias para um neofantástico, em artigo de Alazraki (2008, p. 201-214). Na introdução a esse trabalho, Sardiñas (2008) destaca o pioneirismo de Bioy Casares no estabelecimento de categorias para entender o fantástico, em especial a de fantasias metafísicas, com a qual pretende abarcar o conjunto de narrativas cujo medo é produzido, não pela presença de seres sobrenaturais, mas pelo raciocínio. Casares também distingue, segundo a explicação, os contos que se dão a entender pela ação de algo sobrenatural; os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural e, finalmente, os que têm explicação sobrenatural, mas oferecem a possibilidade de uma explicação natural.

Logo se vê pela segunda categoria – a dos contos que

---

<sup>9</sup> Assim se procede em artigo de Carolina Sanabria (2012) onde a autora, fazendo uso das categorias de Todorov, inclui Cem anos de solidão na categoria do maravilhoso, enquanto obras posteriores do autor são classificadas no âmbito do estranho.

possuem explicação fantástica, mas não sobrenatural – que Casares separa o fantástico do sobrenatural. Essa separação é possível quando se analisa um conto como “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de Jorge Luis Borges, em que constrói outro mundo, através do raciocínio, sem a intervenção de seres ou fatos sobrenaturais. Portanto, a literatura latino-americana do século XX lida com outros elementos além daqueles da literatura europeia dos séculos anteriores, e constrói um fantástico que se dá, frequentemente, pela frustração dos padrões da lógica racional.

Da mesma forma, o pensamento de Carilla (apud SARDIÑAS, 2008), em ensaio sobre o conto de Rubén Darío, afirma que a literatura fantástica compreende o inexplicável, sob a forma de uma imaginação criadora que ultrapassa as fronteiras dos limites lógicos, assim como dos delírios, do irreal, dos sonhos e das emoções intensas. Reconhecemos aqui, portanto, a inclusão possível, sob a expressão literatura fantástica, tanto das narrativas que tematizam o sobrenatural quanto daquelas que desafiam os limites lógicos. Ángel Rama, por sua vez, define o fantástico como “*lo no real, lo que pertenece a la fantasía*” (apud SARDIÑAS, 2008). Eis aí uma definição bastante eficiente e que concorda com a linha argumentativa que vimos tecendo até aqui: o fantástico, de fato, opõe-se ao real, dependendo, por conseguinte, do entendimento que temos do último.

Após a entrada de Todorov na discussão, a crítica argentina Barrenechea (2008) traria uma nova concepção do fantástico e do real:

Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su

natureza, que era la base de Todorov (BARRENECHEA, 2008, p.60).

Barrenechea traz uma relativização importante, visto que suas ideias de normal e anormal dependem de códigos culturais condicionados por tempo e lugar. Assim, a recepção do fantástico pelo leitor está subjugada ao que a sociedade da qual participa julga normal ou não.<sup>10</sup> Isso já nos aponta para a ideia de que o fantástico, tanto se opondo ao real quanto ao normal, precisa, assim como estes, ser abordado culturalmente, pois os entendimentos de real ou irreal, normal ou anormal, realista ou fantástico só podem ser considerados conforme a percepção dos grupos sociais.

Para encerrar nossa brevíssima recolha de ideias sobre o fantástico entre a crítica latino-americana, basta mencionarmos novamente Alazraki, que, apoiado em Julio Cortázar, distingue, sob o termo neofantástico, o realismo mágico latino-americano daquele fantástico da literatura gótica, o qual fazia uso de vampiros e fantasmas. Alazraki propõe o entendimento de um novo fantástico, a partir de uma transgressão que se propõe a expor uma nova ordem, incompreensível pelas leis conhecidas.

Acreditamos que essas ideias sejam o bastante para demonstrar que a compreensão do fantástico se transforma conforme mudam as sociedades, principalmente no que concerne ao seu entendimento do real – ao qual reiteramos que o fantástico se opõe.<sup>11</sup> Também é interessante notar

---

<sup>10</sup> Não conseguimos dar conta, no espaço deste artigo, de todas as teorias latino-americanas do fantástico elencadas por Sardiñas; apenas mencionamos algumas que julgamos contribuir mais para a discussão. Assim, não trataremos de ideias como as do peruano Harry Belevan, que tenta construir uma episteme fantástica, a partir do que entende como um “curto-circuito” entre o leitor e o texto, o que, numa simplificação, retoma o fantástico como produto do sentimento do leitor, no que se aproxima do pensamento de Roger Caillois. Susana Reisz, por sua vez, considera os aspectos culturais na relação de oposição entre a realidade e a ficção fantástica, repetindo um argumento de Barrenechea, assim por diante (SARDIÑAS, 2008).

<sup>11</sup> Essa mobilidade do conceito também é ressaltada por Camarani, que,

como as teorias sobre o fantástico acompanham as produções literárias existentes. Sendo assim, uma investigação sobre a literatura latino-americana do século XX, fazendo uso apenas das categorias de Todorov, tende a ser bastante parcial, e só se justifica no âmbito da aplicação da teoria, não da compreensão ampla do objeto literário. Os teóricos latino-americanos, por outro lado, ajudam-nos a pensar sobre o realismo mágico, mas muitas de suas ideias seriam ineficientes para a análise do insólito na literatura europeia oitocentista, pois não há ali o estabelecimento de uma nova ordem com leis diferentes daquelas do real. Manteremos, portanto, duas ideias importantes dessa discussão: 1) o fantástico opõe-se ao real; 2) o entendimento do real – e do fantástico – varia culturalmente.

### Considerações finais

O estudo precedente demonstra a importância da relativização do conceito de fantástico, levanto em conta o texto ou o conjunto de textos que queremos analisar. Já dissemos que, conforme as diferenças culturais e os textos que sejam objeto de pesquisa, o conceito de fantástico deve mudar. Porém, como poderíamos falar, então, de um conjunto que seja reconhecível sob a designação literatura fantástica?

Algo que pode nos ajudar a responder a essa pergunta é que nem todos que pensaram o fantástico o fizeram, a partir de um conjunto restrito de narrativas. Rodrigues (1988) enumera autores que entendem a existência desse fenômeno somente a partir dos séculos XVIII-XIX, mas considera também a existência daqueles que entendem o

---

em seu *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014, p. 194), aponta para o “caráter movente do fantástico literário”, tanto quanto sua manifestação nos diferentes gêneros, “em relação à sua estrutura que não se revela inalterável, embora conserve seus traços distintivos, variando de acordo com as diferentes épocas, culturas e autores”.

fantástico como elemento presente na literatura de todos os tempos. Entre os últimos está, evidentemente, Jorge Luis Borges. No prólogo ao romance fantástico *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Borges (1986) afirma, sobre o romance realista, com ênfase na psicologia das personagens:

[...] a novela “psicológica” quer ser, também, novela “realista”: prefere que esqueçamos o seu caráter de artifício verbal e faz de toda vã precisão (ou de toda lânguida imprecisão) um novo toque verossímil. Há páginas, há capítulos de Marcel Proust inaceitáveis como invenções – aos quais, sem nos apercebermos, nos resignamos como ao insípido e ao ocioso do cotidiano. A novela de aventuras, em troca, não pretende ser uma transcrição da realidade: é um objeto artificial, que não sofre nenhuma parte injustificada (1986, p. 8).

O trecho de Borges ilustra uma preocupação com a verossimilhança e com a ficção como artefato. Nessa perspectiva, toda literatura traz elementos que podem destoar de nossa compreensão do real, simplesmente pela sua natureza de ficção. Conclui-se, por conseguinte, que toda narrativa ficcional contém elementos que podem ser considerados fantásticos.

Se pensarmos no leitor, então, teremos uma diversidade imensa de entendimentos daquilo que é real e do que é irreal, sobrenatural, anormal ou insólito. O leitor contemporâneo pode ler uma distopia como *1984*, de George Orwell, ou *O conto da aia*, de Margaret Atwood, e refletir que muito do que foi colocado ali como ficção está acontecendo realmente. Pode ler a ficção científica de Jules Verne, Isaac Asimov ou Philip K. Dick e encontrar no “mundo real” tecnologias já existentes e pesquisas científicas com robôs, por exemplo, que confirmam a hipótese de que elementos narrativos, uma vez lidos como fantásticos, hoje, fazem parte do que se concebe como real.

Por outro lado, uma sociedade racionalista tende a

considerar as narrativas míticas e religiosas como repletas de elementos fantásticos e maravilhosos, mas uma sociedade de base religiosa vivencia cotidianamente, em seus rituais sagrados, ritos de passagem e de cura, a realidade dessas narrativas. O que dizer, então, dos romances psicografados, da literatura infantil, das utopias e distopias, do humor nonsense? Todas essas produções são tomadas, por determinadas comunidades de leitores, como realistas e, por outras, como fazendo uso de elementos irrealis ou sobrenaturais.

Assim, se não chegamos a uma definição única do que constitui o fantástico, nossa proposta, como método de pesquisa, é a observação de elementos fantásticos dentro das narrativas.<sup>12</sup> Esses elementos serão, conforme concluímos anteriormente: 1) não constitutivos do real; 2) mutáveis culturalmente. Temos consciência de que isso coloca um problema para os estudos de recepção, os quais devem manejar as mudanças no entendimento do real e do fantástico, de uma época para outra ou de um grupo social para outro. A nosso ver, porém, isso só deve enriquecer as leituras, embora coloque o fantástico em permanente relativização como categoria de análise. A predominância de elementos fantásticos ou a permanência de sua utilização na composição do texto ficcional é que autorizariam, assim, a inserção da narrativa na tradição da narrativa fantástica. Da mesma forma, qualquer definição do que sejam o fantástico e a literatura fantástica só pode ser aplicada temporariamente e com relação a um conjunto restrito de textos.

## Referências

ALAZRAKI, J. Theme and system in Carlos Fuentes Aura. In: BRODY, R.; ROSSMAN, C. (ed.). *Carlos Fuentes: a critical view*. Austin: University of Texas Press, 1982. p. 95-105.

---

<sup>12</sup> Seguimos, de certa forma, o modelo que Staiger propõe em sua classificação dos estilos literários, ao abrir mão dos gêneros fixos e admitir que o estilo lírico pode estar presente em um texto predominantemente narrativo, ou o estilo dramático em um texto lírico, e assim por diante (STAIGER, 1975).

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: SARDIÑAS, J. M. (ed.). Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica. Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura, 2008. p. 201-214.
- BARBIER, R. Histoire du concept d'imaginaire et de ses transversalités. [200-?]. Disponível em: <https://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). In: SARDIÑAS, J. M. (ed.). Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica. Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura, 2008. p. 59-69.
- BORGES, J. L. La literatura fantástica. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- BORGES, J. L. Prólogo. In: CASARES, A. B. A invenção de Morel. Trad. de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BORGES, J. L. El asno de tres patas. In: BORGES, J. L.; GUERRERO, M. El libro de los seres imaginarios. Madrid: Alianza Editorial, 2010. p. 35-36.
- CAMARANI, A. L. A literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CASARES, A. B. Prólogo (a la Antología de la literatura fantástica). In: SARDIÑAS, J. M. (ed.). Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica. Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura, 2008. p. 35-40.
- CASTRO, A. G. A literatura fantástica e o incentivo à leitura para jovens e adolescentes. 2013. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/351/3/AGCastro.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- GAMA-KHALIL, M. M.; SANTOS, J. da S. (org.). Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. São Paulo. Trad. de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

RODRIGUES, S. C. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, M. S. S.; SILVA, M. G. Do livro às telas: o fantástico em Harry Potter. *Anagrama*, São Paulo, ano 3, ed. 2, p. 1-10, 2009-2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35420>. Acesso em: 28 dez. 2019.

ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANABRIA, C. La modulación mágico-realista: de lo maravilloso en Cien años de soledad a lo extraño en Doce cuentos peregrinos. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 1, n. 2, p.183-199, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/339/>. Acesso em: 23 dez. 2019.

SARDIÑAS, J. M. El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica: un recuento (1940-2005). In: SARDIÑAS, J. M. (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura, 2008. p. 7-33.

SERRA, R. C. Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges. *Variaciones Borges*, University of Pittsburgh, n. 42, p. 87-96, 2016. Disponível em: [https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/VB42\\_ColmanSerra\\_pdf\\_final.pdf](https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/VB42_ColmanSerra_pdf_final.pdf). Acesso em: 18 dez. 2019.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.



## O duplo e o estranho: considerações literárias e psicanalíticas

---

Tânia Maria Cemin<sup>1</sup>

A angústia de ver desaparecer o seu reflexo está então ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo.

(Clément Rosset, O real e seu duplo)

**O**s termos: maravilhoso, fantástico e surrealismo e as expressões realismo maravilhoso e realismo mágico passam a designar as manifestações artísticas da primeira metade do século XX, denotando uma ruptura com o discurso realista e naturalista do século anterior. Assim, o insólito possui, na sua raiz, a designação do estranho. Freud (1919) apresenta um ensaio denominado “O Estranho”, no qual esclarece acerca de questões inconscientes e de específicos processos psíquicos.

A descoberta do inconsciente pode ser caracterizada como um fenômeno que está relacionado tanto ao estado de uma representação incapaz de chegar à consciência quanto à instância psíquica que abriga as representações recalçadas. A partir desse novo conceito, os sonhos, que até então eram entendidos como mensagens enviadas pelos deuses

---

<sup>1</sup> Doutora em Psicologia do Desenvolvimento, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Psicóloga clínica com formação em Psicanálise pelo Instituto de Ensino e Pesquisa (IEPP). Professora no Programa de Pós-Graduação em Psicologia e no curso de Psicologia da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

ou premonições sobre acontecimentos futuros, passaram a ser interpretados como mensagens codificadas, nas quais o sujeito, inconscientemente, busca dar acesso à consciência (FREUD, 1900/1996).

O texto de Freud “Sobre a responsabilidade moral pelo conteúdo dos sonhos” considera que não há culpa nos desejos imorais ou escandalosos que alguns sonhos podem apresentar, mas quando isso for além de um sonho, ou seja, quando esse elemento constituir um espaço na vida real do sujeito, então há responsabilidade por deixar que haja espaço para tal. O autor afirma que é mais saudável aceitar que “isso”, o que o sonho revela, também faz parte de um Eu, do que investir no recalque, até porque esse material recalcado pode se manifestar em lapsos e atos falhos, ou mesmo através do sintoma. Lacan nominou esse fenômeno de “duro dever de desejar”, na medida em que é pessoal e intransferível.

Relacionado a esse aspecto, em “Além do princípio do prazer”, Freud (1920/2010) aborda a pulsão de morte, esclarecendo sobre sua presença constante no funcionamento psíquico do sujeito e em situações onde sua prevalência demarca prejuízos importantes. Assim como, em “O mal-estar na civilização” (1930/1996), Freud afirma que o sujeito é regido pelo princípio do prazer e que nem todo prazer que o corpo pede ou a mente deseja é permitido pela sociedade, ou pode ser experimentado, sem ameaçar ou prejudicar a saúde do corpo. Dessa maneira, é provável que sempre haja um excesso pulsional que não encontre meios de satisfação. Cimenti (2012) retoma essas ideias, esclarecendo que se pode compreender a pulsão de morte freudiana, seguindo três possíveis caminhos: primeiro a ligada ao erotismo na forma do par sadismo-masoquismo; segundo, como desejo destrutivo puro, autônomo, desligado da sexualidade e voltado para fora, manifesto em atitudes de ataque e destruição abertas contra o outro; e, terceiro, como “destrutividade” autônoma, muda, silenciosa, no interior do organismo, pressentida por meio de estados de desligamento do sujeito, sem que sejam necessariamente

acompanhados de expressão de dor. A autora considera, ainda, que quando a dor for possível de ser pensada, ela se transforma em sofrimento e, ao sofrer a dor, o ser humano talvez busque saídas criativas para a problemática de sua existência. Afirma, ao finalizar um ensaio sobre “Dor, sexualidade e pulsão de morte”, que talvez o ser humano apresente a difícil missão de assumir a própria dor de pensar o potencial destrutivo que representa aos seus semelhantes e a si mesmo, muito além do simples prazer masoquista ou sádico-banal, mas ligado a formas de gozo que ultrapassam nosso prazer e chegam às margens da pulsão de morte mais pura. Tais modalidades silenciam a dor, impossibilitam o sofrimento e ainda não encontram expressão verbal, por representarem o mais primitivo dentro de cada um. O grito é vida e a morte é silenciosa. Por isso, é possível compreender a necessidade de um duplo, para poder dar vazão e, ao mesmo tempo, distanciar o que não se consegue administrar internamente como próprio.

A partir dessas afirmações, considera-se que há a presença do duplo em todas as suas gradações de desenvolvimento, vale dizer, a aparição de pessoas que se consideraram idênticas; a identificação com outra pessoa até o ponto de equivocar-se sobre o próprio eu, ou situar o seu eu alheio no lugar do próprio – ou seja, duplicação, divisão, permutação do eu – e, por último, o permanente retorno do igual, repetindo os mesmos aspectos em geral (FREUD, 1919/1976).

O primeiro momento de um processo identificatório refere-se a um esboço de identificação, baseado na suposição de que ambas as pessoas partilham um mesmo aspecto. Em relação a esse ponto, é possível relacionar o duplo com a imagem de algo ou de alguém idêntico a si mesmo, ou, ainda, o reflexo no espelho, possibilitando a construção dos limites corporais, das bordas que separam o eu do que não faz parte do eu. Esse aspecto relaciona-se ao que Freud afirma em “O ego e o id” (1923/1976), uma vez que o eu deriva de sensações corporais, em última instância. A partir disso, tem-se um sujeito constituído primeiramente

por um ego corporal, dando contornos para a formação de um eu psíquico. Conforme abordam Araujo, Furtado e Santos (2017), esse aspecto diz respeito à possível relação entre o duplo e a imagem de algo ou de alguém idêntico a si mesmo ou, ainda, o reflexo no espelho e o que visivelmente é igual em atributos e características, configurando-se como importante na constituição do eu, na medida em que possibilita a construção dos limites corporais, das bordas que separam o que faz e o que não faz parte do eu, portanto sua afirmação como sujeito.

Num segundo momento, a perspectiva freudiana destaca a importância do olhar de reconhecimento lançado pelo outro em direção ao bebê. O grito e o choro, antes no plano da necessidade e decorrentes de um desconforto, quando considerados pelo outro como apelo, já não são simples gritos e barulhos, mas uma demanda. E, em um terceiro momento, a identificação propriamente dita caracteriza-se pelo fato de uma das pessoas situar seu eu no eu do outro, ou seja, há uma divisão do eu. Por último, em um quarto momento, há o retorno do que foi considerado igual, nesse conjunto de gradações apresentadas pelo duplo. A busca por outros objetos, aqueles que, supostamente, possuem traços com os quais houve uma identificação anterior, faz parte da formação de laços sociais, sendo que esse investimento libidinal implica um empobrecimento do investimento que se observa no narcisismo primário, presente nas primeiras das quatro gradações apresentadas anteriormente.

Freud considera, no texto “Introdução ao narcisismo”, que uma indicação importante acerca da relação entre o eu e os objetos refere-se ao fato de que uma parte do sentimento de si é primária, o resíduo do narcisismo infantil; outra parte provém da onipotência corroborada pela experiência (o cumprimento do ideal do eu) e uma terceira, da satisfação da libido objetal. (FREUD, 1914/1975). Freitas (2009) retoma essa ideia, apontando que o estranhamento relaciona-se a uma série de fenômenos que fazem parte do universo infantil, como a onipotência do pensamento e do desejo, o

determinismo e o acaso, o duplo, o olhar, etc. O estranho diz respeito ao narcisismo, tema que remete ao duplo e que a psicanálise considera aspectos narcisistas elementos estruturais do psiquismo, indispensáveis para a constituição do eu e sua diferença em relação aos objetos. A criança, ao nascer, não tem a vivência de um corpo totalizado, e sua primeira imagem unificada lhe é oferecida pelo adulto, que possui a função de cuidar dela. Nesse processo, uma imagem é oferecida ao infante para que possa se identificar, reconhecer-se, formando o que Freud (1919/1976) chama de duplo. Esta experiência é organizadora para a criança, entretanto, se ela não conseguir realizar uma discriminação adequada, a experiência pode retornar, mudando o sentido de asseguradora do eu para o de estranheza angustiante.

Dessa forma, o duplo seria um momento inicial de investimento em si, necessário para que haja um investimento posterior em outros objetos de amor, bem como a satisfação ou a insatisfação decorrente deles. Em sua origem, o duplo foi uma segurança contra o aniquilamento do eu e é provável que o primeiro duplo do corpo tenha sido a alma imortal. Em outros termos, uma defesa contra o aniquilamento subjetivo.

Seguindo as palavras de Freud (1919/1976), essas representações referem-se ao amor sem restrições por si, como se evidencia no narcisismo primário. Com a superação do narcisismo primário, o signo do duplo modifica-se. Se, num primeiro momento, seria uma garantia de segurança, atitude de desmentido radical frente à morte, num tempo posterior configuraria a presença da própria morte. De acordo com Freud (1919/1976), a ideia do duplo não necessariamente desaparece junto com esse narcisismo inicial, pois pode receber novo significado, a partir dos posteriores estágios de desenvolvimento do eu. Assim, quando essa etapa é ultrapassada, a experiência do duplo tende a inverter seu aspecto de segurança, para tornar-se anunciador de uma experiência de horror. Refere-se ao ideal do eu, representante do narcisismo perdido, que não só exerce as funções de julgamento e de censura, como é um dos

principais responsáveis pelo recalque do desejo e, também, pela projeção de aspectos insuportáveis, constitutivos da experiência do estranho.

O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem, muitas vezes, um benéfico poder revelador, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. Contudo, a aversão ao “outro”, produzida pelo duplo antagônico, possui uma força ainda mais terrível: o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade (FRANÇA, 2009).

Freud (1919/1976) relaciona o fenômeno do duplo ao conceito de estranho, considerando o que Rank (2013, p. 293) aborda ao caracterizar o duplo como uma “enérgica negação do poder da morte” e “a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo”. A partir disso, Freud (1919/1976) acrescenta que, quando a garantia da imortalidade é superada, o duplo inverte seu aspecto, transformando-se em “estranho anunciador da morte”. Assim, em vários caminhos, o que pode ser encontrado sobre o estranho relaciona-se com o que é assustador e ao mesmo tempo conhecido, familiar.

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado, algo paradoxal, é que, em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho

em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real. (FREUD, 1919/1976, p. 310, grifo do autor).

Ressalta-se que, quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge, uma vez que seu lugar é tomado pela realidade psíquica (material reprimido). Implica uma repressão real de algum conteúdo de pensamento e do retorno desse conteúdo e não algo da ordem do irreal. Por isso a importância de se diferenciar o fenômeno do estranho de aspectos ficcionais e da literatura, como os contos de fadas.

Freud (1919) associa, também, o estranho ao cômico e à compulsão à repetição, sendo que esta última está relacionada às indomáveis pulsões sexuais, que possuem como finalidade a satisfação. É possível reconhecer a predominância de uma compulsão à repetição procedente de impulsos e provavelmente inerente à própria natureza das pulsões, ou seja, uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente seu caráter demoníaco. Dessa forma, as lembranças em volta da compulsão à repetição são percebidas como estranhas. Importante é ressaltar que o estranho é proveniente de uma vivência, produzida quando os complexos infantis recalcados são reafirmados, reanimados por uma impressão posterior. O duplo apresenta-se como esse eu no qual é possível reconhecer-se, mas que demonstra vir de outro e, muitas vezes, pode ser invasivo.

No decorrer do desenvolvimento do eu, essas representações formam uma instância particular que se volta para ele mesmo, tratando-o como objeto. Essa instância é marcada pela autocrítica, pela censura psíquica e por uma consciência moral que visa observar e criticar o eu, a qual, posteriormente, Freud (1923-1924) chamará de Supereu.

Enquanto sujeito dotado da capacidade de observar-se, é possível preencher a antiga representação do duplo com

novos conteúdos, todas as possibilidades de apreensão, as aspirações do eu que não puderam realizar-se e, principalmente, tudo o que se refere à autocrítica pertencente ao narcisismo primário superado.

Freud afirma: “Então, o caráter do estranho só pode residir no que o duplo é – ou seja, uma formação oriunda das épocas primordiais da alma já superadas, que naquele tempo possuiu sem dúvida um sentido mais benigno” (FREUD, 1919/1986, p. 236).

Essa indicação de Freud se mostra interessante para compreender o caráter fundamental do duplo na constituição do eu ou, ainda, o apaziguamento frente à possibilidade de destruição do eu. É importante questionar-se sobre a mudança que pode ocorrer, ao se passar de um duplo caracterizado pela função de proteção, para um duplo caracterizado por uma dimensão aterrorizante. Isto é, se as possibilidades de representação do duplo são muitas e não necessariamente unívocas, ou seja, se podem adquirir outros conteúdos não, necessariamente, relacionados ao estranho.

Leite (2009) aborda acerca do silêncio, da solidão e da escuridão, ao discorrer sobre a travessia da angústia. Retoma Rosset (2008), evidenciando que a angústia de ver desaparecer o seu reflexo está ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar sua existência por si mesmo. O autor afirma que o ser humano possui uma tendência a transformar um único fato em dois divergentes, a partir da duplicação que estaria a serviço da ilusão. A função da ilusão seria a de uma proteção contra o real absoluto e não cognoscível, gerando angústia. Assim, a estrutura fundamental da ilusão relaciona-se diretamente com a estrutura paradoxal do duplo. Ainda em relação a esse aspecto, Leite (2009) considera que o tema do estranho e do duplo, como uma de suas manifestações, apresenta-se como fonte de importantes reflexões sobre a estrutura do eu, em suas relações com a angústia e o desejo inconsciente.

Portanto, a relação simbiótica entre literatura e psicanálise, diga-se, decorre historicamente das próprias

investigações de Freud, que passou a demonstrar interesse pelas artes literárias, enquanto objeto de problematização da consciência humana, utilizando-se de histórias e mitos como ponto de partida, para discorrer sobre suas descobertas e hipóteses científicas – por exemplo, o “Complexo de Édipo”, derivado do personagem homônimo da tragédia de Sófocles (496 a 406 a.C. aproximadamente), um caso notório da relação mencionada acima entre a literatura e o estudo da mente.

Partindo do movimento contrário a esse aspecto dos estudos de Freud – isto é, da perspectiva da teoria freudiana para a análise de uma obra literária –, decorre o presente estudo que, entre as reflexões propostas, elege a psicanálise como seu elemento norteador, embasado especialmente por dois ensaios de Freud – O Estranho (edição de 1969; título original: *Das Unheimliche*) e O mal-estar na civilização (edição de 1997; título original: *Das Unbehagen in der Kultur*). Do primeiro, abordamos a questão do duplo, bem como a vinculação da noção do estranho ou do “insólito” a algo que outrora fora familiar – sentimento paradoxal advindo de um processo de repressão. Do segundo, interessa-nos a constatação, em especial, de um antagonismo intransponível entre as exigências da pulsão e da civilização, conflito que acarreta esse “mal-estar”, no chamado homem moderno.

Por estarem intrinsecamente relacionadas à problemática do eu, as representações do duplo e do estranho, na literatura, seguem essa mesma tendência, pois se inserem nesse debate maior sobre a construção das identidades ao longo da História. Embora tenha ganhado proeminência na atualidade, o questionamento quanto a quem sou eu é antigo e inscreve-se, de formas variadas, na tradição de diferentes sociedades.

O mito do duplo, enquanto figura arcaica (BRAVO, 1998), é representativa dessa disseminação espaçotemporal das lutas travadas pelo eu na angustiante, mas necessária, busca da afirmação de uma unidade.

No entanto, vale destacar que a temática do duplo não é

exclusiva da literatura. Ao contrário, suas representações estão presentes em várias mitologias, como a grega, na qual são emblemáticos os mitos de Narciso e de Hermafrodito; na filosofia, principalmente em Platão, conforme aborda Rosset (2008). A literatura, em relação às demais formas de discurso, é considerada um campo privilegiado, em que a mitologia de modo geral e, particularmente, o mito do duplo, são constantemente retomados e (re) escritos, através de uma rede intertextual. Assim, o duplo e o estranho, ao longo da história literária, assumiram diferentes representações, consoante o contexto de produção, embora conserve, em sua essência, o símbolo da busca da identidade, através da relação do eu com o outro.

É importante ressaltar que a psicanálise pode trabalhar com esses conteúdos de diferentes formas, a partir de diversas abordagens teóricas e aqui não se pretende identificar ou julgar melhores ou piores, apenas apresentar uma possibilidade de melhor compreender as necessidades do ser humano, frente às suas ambivalências e aos conflitos, como a de evitar as emoções ou viver as emoções. O duplo e o estranho denunciam que seria importante poder pensar o impensável, e Ferro (2011) apresenta alguns aspectos possíveis de serem compreendidos para que haja espaço para a “figurabilidade”. O autor considera que o ser humano prefere a familiaridade de aspectos domesticados de si mesmo do que partir em busca de possíveis novas dimensões emocionais. Esse é um ponto que auxilia a entendermos o processo do mecanismo de repressão de algo família, no fenômeno do estranho. Ele se encontra secretamente escondido, causando algo da ordem assustadora e não mais acalentadora. Ferro (2011) segue afirmando que é possível que se permaneça em “ruminação”, mas, ao tentar fugir dessas tramas, faz escolhas, tanto no âmbito pessoal quanto profissional, que envolvem a reapropriação de emoções congeladas e muito próximas do que foi reprimido uma vez. A partir dessas considerações, o autor entende fundamental, que possamos dar “figurabilidade” às emoções e

que o fenômeno do estranho ou do duplo possa ter espaço psíquico para esclarecimentos, sendo possível viver de forma mais saudável e com menos fantasmas.

## Referências

- ARAUJO, A. R. de; FURTADO, L. A. R.; SANTOS, S. F. P. dos. A noção de duplo e sua importância na discussão do autismo. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XX, n. 2, p. 357-370, maio/ago. 2017.
- CIMENTI, M. E. *Reviravoltas do eu: narrativas em psicanálise*. Porto Alegre: Movimento, 2012.
- FERREIRA, N. P. O insólito é o estranho. In: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (org.) *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- FERRO, A. *Evitar as emoções, viver as emoções*. Trad. de Marta Petricciani. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- FRANÇA, J. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, F.; MOTTA, M.A. (org.) *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009.
- FREITAS, A. H. L. O duplo da literatura e na psicanálise: William Wilson. In: ALBUQUERQUE, J. D. C.; FREITAS, L. A. P.; EDLER, S. P. B. (org.) *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009.
- FREUD, S. *Interpretação dos sonhos*. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1900].
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo*. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1914].
- FREUD, S. *O Estranho*. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1919].
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. de Paulo Cesar Souza. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1920]. v. 4.

FREUD, S. O ego e o id. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1923].

FREUD, S. O mal-estar da civilização. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1930].

LEITE, S. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In: GARCIA, F.; MOTTA, M.A. (org.) O insólito e seu duplo. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009.

RANK, O. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013 [1925].

ROSSET, C. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.



# Literatura brasileira fantástica escrita por mulheres

A mulher e o sobrenatural em “Sob as estrelas”, de Julia  
Lopes de Almeida

---

Guilherme Barp<sup>1</sup>

Os textos do fantástico feminino permitirão sempre o  
contato mínimo com o sobrenatural.

(Francisco Vicente de Paula Júnior)

**O**riundo dos estudos realizados no projeto de pesquisa “Representações do insólito na literatura de autoria feminina” – desenvolvido sob a coordenação da Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani, na Universidade de Caxias do Sul –, este capítulo considera duas abordagens teóricas no seu desenvolvimento: a crítica literária feminista e a investigação do insólito presente na ficção. Sendo assim, parte-se do pressuposto de que a conexão entre a mulher e

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras – Inglês (Licenciatura) pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Atuou, de 2017 a 2019, como pesquisador-bolsista de iniciação científica Probic-Fapergs no projeto “Leitura sob o signo do gênero: recepção do texto literário e regionalidade”. Atualmente, faz parte do projeto “Representações do insólito na literatura de autoria feminina”, ambos dirigidos pela Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani. Possui certificação CELTA – Certificate in English Language Teaching to Adults, oferecida pela Universidade de Cambridge – Inglaterra.

o sobrenatural<sup>2</sup> é antiga e, no decorrer da história, esteve presente com frequência: Vênus, Maria e Joana D’Arc são exemplos remotos dessa relação. Tal ligação também esteve representada nas personagens da nascente literatura fantástica, denominada *stricto sensu* por Rodrigues (1988). Segundo Roas (2014), essa modalidade de literatura, surgida no século XVIII – período do Iluminismo –, passa a existir devido a uma mudança na percepção do sobrenatural, que, anteriormente naturalizado e utilizado para explicar o mundo, passa a causar estranhamento devido ao pensamento racionalista vigente. Todorov (2004) apresenta dois casos considerados fundadores do fantástico na escrita masculina, que, coincidentemente, estão relacionados ao feminino: *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte, em que Alvare convive com um ser cuja forma não é clara. Seria mulher, sílfide ou o diabo? Note-se que as três opções envolvem a associação anteriormente mencionada. Dúvidas acerca da forma dessa personagem rodeiam o protagonista e o leitor (implícito), a respeito de se tratar de um sonho, uma ilusão, ou da realidade; e *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki. Nessa obra, Alphonse, quando vai dormir num albergue abandonado, é levado, à meia-noite, por uma mulher misteriosa para uma sala debaixo da terra, onde é recebido por duas outras, que a personagem principal desconfia serem demônios. Posteriormente, é revelado que elas são suas primas. Porém, ao acordar, Alphonse observa que essas criaturas, outrora belas, viraram cadáveres, e acredita que elas eram fantasmas. Aqui, novamente, a conexão está presente. Então, verifica-se que, nos dois exemplos, a mulher é relacionada à figura diabólica. Para Paula Júnior (2011, p. 42), nessas obras fundadoras, o sujeito feminino “parece ser um tipo de inimigo do homem, literariamente o ‘Outro’ que não apenas se espelha ou se assujeita [...] mas que, ao mesmo tempo, inibe, assusta, amaldiçoa e mata”. A partir dessas considerações, questiona-se: Como estaria a

---

<sup>2</sup> Aqui, entende-se como um fenômeno que ocorre fora das leis naturais.

mulher representada em obras de autoria feminina desse gênero? Sendo assim, os objetivos deste capítulo são: investigar como o insólito se manifesta em “Sob as estrelas”, de Julia<sup>3</sup> Lopes de Almeida; e como a mulher está representada em tal conto.

Antes de adentrar *Ânsia eterna*, obra em que esse texto está inserido, é necessário contextualizar a trajetória de uma das escritoras brasileiras do século XIX, que escreveu narrativas que contivessem fenômenos sobrenaturais. Nascida de uma família, que, até então, vivia em Portugal e batizada Julia Valentina da Silveira Lopes, segundo Luca (1999), em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, veio a falecer em 30 de maio de 1934, vivendo em épocas cujas realidades eram muito diferentes, de modo que sua poética, como enfatiza Sharpe (2004, p. 188), “reflete as mudanças históricas, econômicas e sociais ocorridas na sociedade brasileira durante o importante período de transição que marca os últimos anos do Império, o final do século XIX, e as três primeiras décadas do século XX [...]”. Morou em variados lugares do Brasil, como Rio de Janeiro, Campinas e São Paulo, e também na Europa (SHARPE, 2004). Nesses espaços, teve uma vida pública proeminente, sendo um dos seus mais importantes feitos o auxílio na estruturação da Academia Brasileira de Letras (ABL), da qual, na ocorrência de sua instituição, foi excluída. Foi eleito, em seu lugar, o marido, Filinto de Almeida (ZINANI, 2014). Na sua época, deteve uma reputação positiva e sucesso editorial: Sharpe (2004, p. 197), por exemplo, afirma que “foi, de fato, a única escritora antes da metade do século XX a gozar publicamente de grande fama”; também, Needell (1993, apud VIDAL, 2004) apresenta que a autora era uma das poucas pessoas – juntamente a Olavo Bilac, Coelho Neto e João do Rio – que tinham a capacidade de compilar seus escritos, em forma de livro impresso e fazer conferências públicas, naquela época.

---

<sup>3</sup> Optou-se por manter o nome na grafia original, sem o uso de acento agudo.

Além desse êxito comercial, sua arte literária não é considerada, por alguns críticos da época, com qualidade, por acaso.<sup>4</sup> Desde jovem, teve uma educação completa, que incluía a alfabetização, o conhecimento de autores clássicos, o piano e a língua inglesa. (LUCA, 1999). Em relação à literatura, sua estreia ocorreu, conforme Sharpe (2004), em 8 de dezembro de 1881, com uma crônica publicada na Gazeta de Campinas, a respeito da atriz Gemma Cuniberti, que se apresentava, na época, no Teatro São Carlos. A partir de então, vieram diversas colaborações em periódicos – cujos folhetins, muitas vezes, davam origem, posteriormente, aos seus romances: Correio de Campinas, Diário de Campinas, O País, A Mensageira, entre outros (LUCA, 1999). Transitou por diversos gêneros, dando preferência ao romance, ao conto e à crônica. É possível citar dezenas de criações de sua autoria, como: Contos infantis, em parceria com a irmã, Adelina Lopes Vieira; Traços e iluminuras; Livro das donas e donzelas; Eles e elas; A viúva Simões; A família Medeiros; Livro das noivas; A casa verde, juntamente com Filinto de Almeida; Memórias de Marta; A Falência; Histórias da nossa terra;<sup>5</sup> A intrusa; Cruel amor; Correio da roça; A Silveirinha; Jornadas no meu país; Era uma vez...; A herança; Teatro; A árvore; “Cenas e paisagens do Espírito Santo”. Além dessas obras marcadas pela fidelidade à representação da realidade, em 1903, logo após a virada do século, publica um conjunto de 28 contos, *Ânsia eterna*, que traz narrativas dominadas pelo mistério, pelo sublime, assim como situações que envolvem dilemas de morte e melancolia relacionados às personagens.

---

<sup>4</sup> Acerca disso, vale lembrar as considerações de José Veríssimo: “Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dous autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto. Sem desconhecer o grande engenho literário do Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes”. (VERÍSSIMO, 1936, p. 15 apud MUZART, 2014, p. 138).

<sup>5</sup> Publicada originalmente em 1907, Luca (1999) considera essa obra infantil o maior êxito editorial de Julia Lopes de Almeida. De acordo com Sharpe (2004), em 1930 veio a público a sua 21ª edição.

De acordo com Figueiredo (2015), são escritos que circularam em jornais nos quais Almeida era colaboradora. Figueiredo (2015, p. 157) ainda comenta um fato interessante sobre a diferença entre a organização da primeira e a segunda edição do livro – publicadas, em 1903, pela Livraria H. Garnier, e A Noite Editores, em 1938, respectivamente:

[...] A edição de 1903 apresenta quatro contos que não são mantidos na edição de 1938: “As histórias do conselheiro”, “In extremis”, “Esperando”, “Ondas de ouro” e “O véo”. Além disso, consta na edição de 1938 novos contos: “O lote 587”, “O coração tem razões” e “O redentor”.

Uma das justificativas dadas pela estudiosa, acerca da mudança, é de que o conteúdo desses contos pode ter descontentado a família de Almeida – visto que a segunda edição é póstuma –, devido ao caráter sensual, que ia de encontro à moralidade desses sujeitos (FIGUEIREDO, 2015). Neste estudo, será usada a edição de 2019, feita pelo Senado Federal, que manteve os textos da primeira.

A morte, o amor e a mulher são alguns dos temas mais abundantes de *Ânsia eterna*; em “Sob as estrelas”, os três estão presentes, a partir do envolvimento das duas personagens principais: Júlio e Ianinha. Após a dedicatória a Olavo Bilac, iniciam-se, com algumas considerações do narrador heterodiegético, descrições não muito precisas, acerca da fisionomia do padre Júlio, que voltava do seminário: “Alto, branco e esguio, figura mística de quem sonha e perscruta mistérios” (ALMEIDA, 2019, p. 57). Conforme prossegue, a história revela uma trama parecida com a de Dom Casmurro. O protagonista observa a paisagem que o cerca. Então, lembra-se da sua amada de outrora, Ianinha, e, colocando-a numa posição ativa e tentadora, a maneira como ela procedia em relação a ele é revelada: “[...] Tão ardente e apaixonada, que o enlaçava nos seus braços flexíveis como hastes de hera, queimando-o com o fulgor dos seus

olhos negros de mineira inculta e imaginosa” (ALMEIDA, 2019, p. 57). O homem, então, aparece como uma figura passiva nessa descrição inicial, enquanto a mulher, mesmo que inocente, o possuía como uma planta trepadeira.<sup>6</sup> Eles vivenciavam um amor proibido sob as estrelas – aspecto que dá nome ao conto –, escondidos de seus responsáveis, uma avó cabocla e um tio padre. Um dia, esse parente havia exigido que Júlio fosse ao seminário, ordem que acatou, decidindo se despedir de sua amada, que não compreendeu a situação: “[...] Teve transportes de louca, que se colou a ele como uma cobra a um tronco, dizendo-lhe que o amava, que lhe dera a sua virgindade, a sua alma, que a vida era aquilo, a liberdade, o beijo, o amor!” (ALMEIDA, 2019, p. 57-58). Aqui, é interessante a comparação de laninha com uma cobra num tronco, havendo a possibilidade de representar o mesmo que a serpente do Cristianismo, ou seja, o mal e a tentação. Apesar dessa súplica, ela é abandonada por ele.

Então, a narrativa retoma Júlio em estado de contemplação, desejando que a sua amada estivesse morta, para que não pudesse mais causar qualquer tipo de sentimento nele, pois, às vezes, ela vinha à tona em sua mente, “[...] como uma tentação diabólica e terrível, mostrando-lhe a alvura dos dentes, a negrura das madeixas revoltas, a rijeza dos seios morenos [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 58). Nesse momento, a voz narrativa associa-a explicitamente à figura diabólica e à tentação, aspectos anteriormente deixados em lacunas. O protagonista, insistindo nessa ideia da morte da moça, vai visitar o cemitério local e conversa com o coveiro. Ao perguntar a quem pertencia uma das sepulturas, tem uma resposta inesperada: “– É do filho de uma cabocla, laninha. A peste não o batizou. De mais a mais ninguém sabe quem

---

<sup>6</sup> Enquanto *Capitu* é tratada como perversa na obra de Machado de Assis, laninha, mesmo que receba uma descrição no mesmo estilo, é o oposto. Basta comparar o clássico “[...] olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. (ASSIS, 2002, p. 49) com “olhos [...] de mineira inculta e imaginosa” (ALMEIDA, 2019, p. 57). Apesar das diferenças, as duas são igualmente tratadas como figuras ativas nas relações com seus pares.

era o pai. O povo afirma que era o diabo” (ALMEIDA, 2019, p. 58). Júlio, emocionado, acreditou piamente que aquele filho era seu. Já a protagonista continua sendo associada com a criatura, não mais sendo sua personificação, porém tendo-a como pai de seu filho. O interessante, contudo, é observar, agora, a comparação do padre com o ser satânico, algo que vai totalmente de encontro com os seus ideais, anteriormente mencionados: “Queria ser puro, queria ser santo. Voltara-se para o Céu com fé arrojada; detestava o mundo e a carne” (ALMEIDA, 2019, p. 58). Após uma vontade repentina de escavar a terra, beijar o infante e dizer que o adorava, assim como sua amada de outrora, Júlio condena tais pensamentos:

Como podia ele, religioso, padre, pensar na tentação da carne, naquela criatura que destilara peçonha e dor por toda a sua vida, aquela cúmplice do demônio, que assaltava sem temor os ninhos das corujas, mostrando ao luar o negror das madeixas e a alvura dos dentes no riso selvagem? (ALMEIDA, 2019, p. 59).

Ianinha, agora considerada cúmplice do demônio, é representada como uma figura perversa, bárbara e noturna, responsável por desgraçar a vida do padre imaculado. Após essas reflexões, Júlio deseja que a morta, na verdade, fosse ela, em vez da criança.

Naquela mesma noite, o devoto não conseguiu dormir, pensando no bebê falecido, rezando por ele. O narrador enfatiza que ele tinha certeza de que era o pai: “[...] A Ianinha não tivera outro amante; era ele o seu dono, o senhor absoluto e muito amado, o deus supremo daquela selvagem, filha da terra e amiga da terra, para quem a natureza era a única bíblia a que abria a sua alma simples” (ALMEIDA, 2019, p. 60). Aqui a personagem principal feminina é ligada ao mundo natural, como num tipo de “bom selvagem”. Talvez, a intenção seja contrastá-los numa dualidade, sendo que ele representaria a religião (civilizada) e ela a natureza (não

civilizada). Em meio aos pensamentos sobre “seu” filho, Júlio escuta tocar o sino da vila. Na madrugada, o badalar do sino é algo incomum para o padre, que estranha o acontecimento, pois o vento abrandara e o local estava silencioso. A voz narrativa, então, questiona: “Que seria aquilo? [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 60). É no presente momento que o fantástico se manifestará na narrativa, afinal, a hesitação é, segundo Todorov (2004), um dos pontos-chave para que se concretize o acontecimento. Conforme Júlio caminha, com uma cruz na mão, em busca de respostas, temos a continuação de pistas que apontam para que essa narrativa seja fantástica, como “pareceu-lhe distinguir um vulto branco agitando-se na treva como fantasma” (ALMEIDA, 2019, p. 60). A palavra “pareceu”, nesse contexto, é muito importante, pois, de acordo com Todorov (2004, p. 153), “[...] a personagem não está completamente decidida quanto à interpretação que deve dar aos fatos [...]”. O homem não tem certeza absoluta da realidade, apenas viu um vulto, que associa a um ser místico, o fantasma. Conforme a narrativa prossegue, “o sino emudeceu; mas o vulto branco lá estava, desenhando uma curva pálida na escuridade” (ALMEIDA, 2019, p. 60). A voz narrativa se refere à figura como vulto branco, sem descrevê-la com muitos detalhes, contribuindo com a criação de dúvidas acerca de sua natureza. O fantástico será desvendado, finalmente, em seguida:

[...] A lua rompera o crepe das nuvens e iluminava laninha seminua, com a cabeça deitada para trás, o cabelo pendente, os olhos perdidos na abóbada estrelada. Ela ali estava, segura à corda do sino, aquele velho sino de aldeia, tão meigo, tão acostumado a só falar de paz às montanhas solitárias (ALMEIDA, 2019, p. 60-61).

O mistério da figura alva e do badalar do sino na madrugada tem sua solução: era laninha, no escuro, tocando-o. Quando a lua iluminou o local, a partir de uma abertura nas nuvens, Júlio descobriu que se tratava de sua amada de

antigamente. Assim, observa-se uma explicação racional, que soluciona o sobrenatural, tornando-o natural. Devido a essa característica, o texto em questão cumpre os critérios requeridos para ser considerado do gênero fantástico-estranho, segundo Todorov (2004), que atribui um nome alternativo muito condizente com a situação agora vista em “Sob as estrelas”: sobrenatural explicado.

Os momentos finais da narrativa são marcados pelo conflito entre os dois. Júlio controla seus impulsos para beijá-la, enquanto a jovem sente saudades dos tempos de antigamente, em que se amavam debaixo dos astros. A narração traz à tona um lamento de laninha, sobre querer ter vindo ao mundo como outra criatura: “laninha arrancava aquilo da sua imaginação caudalosa, lamentando-se por não ter nascido sob outra forma, por não ter a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor! E estava formosa, formosa como nunca” (ALMEIDA, 2019, p. 61). Aqui, novamente, está presente a relação mística de laninha com a natureza, enfatizando o ponto de que a protagonista preferia ter nascido um animal a sofrer por amor. O amado, melancólico, deixa o ambiente, “entregando-se” a Deus, como afirma a voz narrativa. (ALMEIDA, 2019). Após um tempo, o sino volta a badalar, emudecendo logo em seguida. Por fim, é revelado que a mulher enforca-se na corda do sino, tirando a própria vida.

Por fim, verifica-se a possibilidade de enquadrar o conto no gênero fantástico-estranho, pois o insólito (a presença de um vulto, um fantasma) dá lugar ao natural (uma mulher), no momento em que uma ocorrência totalmente crível às leis do mundo de fora da diegese é expressa na narrativa (a lua iluminando o ambiente previamente escuro). Quanto à questão da construção da protagonista da história, observam-se dois polos oscilantes de representação em determinados momentos da narrativa: laninha era tanto uma cabocla imaginativa, apaixonada e até mesmo inocente em certo ponto, como, também, a personificação do diabo, do mal e da sedução. A primeira, de conotação positiva, é uma herança

das mulheres do Romantismo brasileiro, idealizadas e vinculadas à natureza. Já a segunda, de conotação negativa, é a concepção de mulher perversa. A literatura oitocentista é repleta de personagens femininas que se encaixam nesses padrões, como afirma Zolin (2009). A estudiosa ressalta que

[...] é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam (2009, p. 225).

Ianinha pertence à primeira categoria elencada pela autora acima. Contudo, é interessante enfatizar a questão da oscilação na sua construção. Sempre quando envolvia o filho ou a questão celibatária de Júlio, a protagonista passa da primeira representação à segunda, pois a voz narrativa trata-a como a culpada de todo o mal que ocorre no relacionamento de tais pessoas, abandonando seus traços de cabocla inocente. A partir disso, constata-se um exemplo de dominação sociocultural masculina da época, visto que, enquanto o protagonista – mesmo abandonando sua amada grávida para seguir um "destino irremediável" – não faz nada de errado, aos olhos do narrador, Ianinha é constantemente julgada por seus atos. Ainda sobre a influência da cultura no universo literário, verifica-se que "Sob as estrelas" se encaixaria numa literatura "feminina", como conceitua Showalter (2010), porque, ao dividir a literatura escrita por mulheres em três segmentos (feminina, feminista e fêmea), ela conceitua a primeira como "[...] uma fase de imitação dos modos prevalentes da tradição dominante" (SHOWALTER, 2010, p. xvii, tradução nossa).<sup>7</sup> Ianinha

---

<sup>7</sup> Do original: "[...] a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition" (SHOWALTER, 2010, p. xvii).

segue os modelos de personagens femininas da literatura masculina do Romantismo e oitocentista, encaixando-se nesse conceito. Por fim, até mesmo se pensarmos numa trajetória da literatura fantástica escrita por mulheres, o conto inserir-se-ia na fase “feminina” também, visto que laninha, assim como nas criações de Cazotte e Potocki, é uma mulher associada à figura diabólica e com ela comparada, sem contar as associações com vultos e fantasmas (na parte fantástica da narrativa, logo antes de dar lugar ao estranho), largamente disseminadas na literatura masculina oitocentista desse gênero.

## Referências

ALMEIDA, J. L. de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019.

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Paulus, 2002.

FIGUEIREDO, V. A. *Ânsia eterna: um resgate editorial dos contos fantásticos de Júlia Lopes de Almeida*. In: ROMANELLI, S. (org.). *Compêndio de crítica genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 151-158.

LUCA, L. de. *A mensageira: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira*. 1999. 581 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280414>. Acesso em: 14 jan. 2020.

MUZART, Z. L. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. *Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 134-141, 12 jun. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navega-coes/article/view/21026>. Acesso em: 15 jan. 2020.

PAULA JÚNIOR, F. V. de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Curso de Doutorado em Letras, Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João

Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188>. Acesso em: 10 jan. 2019.

ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RODRIGUES, S. C. O Fantástico. São Paulo: Ática, 1988.

SHARPE, P. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Z. L. (org.). Escritoras brasileiras do século XIX: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p.188-238. v. 2.

SHOWALTER, E. A jury of her peers: celebrating american women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. New York: Vintage Books, 2010.

TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIDAL, D. G. Julia Lopes de Almeida e a educação brasileira no fim do século XIX: um estudo sobre o livro escolar Contos infantis. Revista Portuguesa de Educação, Braga, v. 17, n. 1, p. 29-45, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37417103>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 181-206.



## Marina Colasanti e o uso do fantástico como ferramenta na denúncia da violência contra a mulher

---

Fabiana Perotoni<sup>1</sup>

**E**ste ensaio pretende analisar quatro contos da obra *Contos de amor rasgados* (1986), de Maria Colasanti, observando as marcas de autoria feminina e o uso do fantástico como ferramenta de desconstrução de papéis sociais e denúncia da violência simbólica sofrida por mulheres. Neste intuito, foram selecionados contos que abordam o fantástico como elemento de ruptura para situações de violência. São eles: “Porém igualmente”, “De água nem tão doce”, “Porque era frio nas horas mais ardentes” e “Quando já não era mais necessário”.

Marina Colasanti é escritora, artista plástica e jornalista, nascida na colônia italiana de Eritreia (África Oriental), mudou-se, durante a Segunda Guerra Mundial, com a família para o Brasil, onde reside desde então. Possui inúmeros prêmios literários por suas obras. Entre seus contos destaca-se a temática do feminino, do amor e o uso da fantasia e do lirismo. A autora é declaradamente feminista e fez parte do Primeiro Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

Os textos que compõem a obra *Contos de amor rasgados* destacam-se pela temática do relacionamento amoroso, explorando as diversas facetas do relacionamento conjugal, da busca por amor e das mazelas do casamento. Em sua maioria, os contos retratam a condição feminina frente ao amor e ao sexo, as dificuldades de relacionamento e as

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul, RS.

situações de violência física e psicológica vivenciadas por mulheres, em meio ao machismo que permeia as relações sociais. Segundo Gomes (2016), em *A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti*:

Marina Colasanti aborda a violência contra a mulher de forma contundente na coletânea *Contos de amor rasgados*, apresentando uma visão ácida desse tema, A paródia e a ironia são exploradas de forma mais intensa como recursos estéticos. Ela parodia tanto a violência psicológica quanto física, repudiando a naturalização da agressão, como parte da dominação masculina. Essas narrativas chocam por explorarem atitudes masculinas extremistas e doentias. Na maioria dos contos a mulher é vista como objeto de homens possessivos e ciumentos (GOMES, 2016, p. 154).

Assim a obra de Colasanti é extremamente representativa como autoria feminina. Para Schimidt (1995), em *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina*, a autoria feminina hoje “se engaja num processo de reconstrução da categoria mulher, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a “reconceptualização” do feminino, para recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante” (1995 p.188). Logo, falar em autoria feminina é utilizar o lugar de fala da mulher, colocar sua visão, sua perspectiva dos fatos. Colasanti faz isso em seus retratos de mulheres, utilizando-se do estranhamento do fantástico e da quebra de clichê para dar ênfase à violência simbólica muitas vezes despercebida na sociedade edificada, sob a insígnia do machismo.

Seus contos são curtos, concisos e abundantes no uso do clichê das situações de casal, permitindo a dedução e a fluidez da narrativa. Suas personagens, muitas vezes, não têm nome, pois não representam figuras específicas, mas uma condição, a de ser mulher. E esse “ser mulher” está

muito ligado à frase icônica de Beauvoir (2009, p. 361) “não se nasce mulher, torna-se”, usada para falar de como a sociedade machista molda e condiciona o que significa ser mulher.

Esses papéis sociais, tanto masculinos quanto femininos são explorados por Bourdieu (2019) em seu livro *A dominação masculina*, no qual estuda como a cultura perpetua valores e símbolos do masculino e feminino ao longo do tempo e como, pela sociedade estar perpassada pelo machismo, esses valores, como a passividade, a fragilidade e a necessidade de proteção, são limitantes para as mulheres, perpetuando diversas formas de violência simbólica. Segundo o autor, essa violência transpassa aspectos sociais (culturais e identitários) de forma sutil, sendo reproduzida e reafirmada pelo discurso:

[...] (da) submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias [...] simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2019, p. 7).

Desconstruir essa violência despercebida pode ser bastante trabalhoso, justamente pelo enraizamento dela na cultura. O conto “De água nem tão doce” explora essa violência, a sereia, em pleno Rio de Janeiro cosmopolita, é podada em sua essência pouco a pouco, até, por fim, desligar-se totalmente do mar. O fato de ser uma sereia nesse caso é extremamente significativo, pois, assim, ao ver um ser tão fora de contexto se adaptando às vontades do captor, notamos que, às vezes, são pequenos gestos que podam a identidade e a personalidade da mulher, dentro de um relacionamento abusivo.

Assim, outro ponto relevante para a ficção de Colasanti é o uso do fantástico para causar estranhamento ao leitor ressaltando a relação de dominação da mulher muitas vezes despercebida.

Esse estranhamento se dá pelo uso dos clichês do cotidiano de um casal suburbano indo de encontro ao insólito, a função do estranho na narrativa de Marina Colasanti está em destacar o que é feminino.

Roas (2014), em *A ameaça do fantástico*, expõe as dificuldades da crítica para delimitar a literatura fantástica, causadas muitas vezes pela tentativa de encaixar o objeto de estudo na corrente estudada, o que, embora efetivo em alguns aspectos, não dá conta das múltiplas facetas que compõem o gênero.

Para Roas (2014), o elemento sobrenatural é indispensável para a construção da literatura fantástica, mas esse elemento, sozinho, não a define. O que define o fantástico é o confronto entre o real e o sobrenatural. Para que haja esse confronto entre o possível e impossível, precisa-se levar em conta o leitor e sua condição sociocultural, pois isso define o que é real e o que não é. Assim, a participação do leitor é indispensável na literatura fantástica: “precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero” (ROAS, 2014, p. 45).

O discurso fantástico faz uma projeção para o mundo do leitor, logo o leitor implícito e o horizonte cultural desse são fundamentais para a criação do fantástico, pois “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53). Marina Colasanti utiliza-se dessa dicotomia entre o real e o sobrenatural em seus contos, embora o efeito de sentido seja outro. O estranhamento não é com o elemento fantástico, é com o tratamento que os personagens dão a ele. O que choca e salta aos olhos, em seus contos, são as formas de dominação e violência contra mulher, que são percebidas através do elemento fantástico.

Exige-se muito mais do leitor, que constrói e ressignifica a narrativa enquanto lê, diferentemente da narrativa realista ou maravilhosa. “A narrativa fantástica está ambientada então em uma realidade cotidiana que ela

constrói, com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo outra realidade” (ROAS, 2014, p. 54). Esse jogo entre o real e o improvável causa estranhamento ao leitor, segundo Roas:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasmaticidade, se é possível chamá-la assim, de um texto literário (2014, p. 73-74).

Roas (2014), em seu texto, critica Todorov, que decretou a morte do fantástico com o advento da ciência e psicanálise do século XX. Ele diz que o fantástico se remodela e se adapta ao contexto sociocultural da atualidade, buscando o que choca e desestabiliza o leitor. Numa sociedade que banaliza e é indiferente à violência contra a mulher, Colasanti utiliza o fantástico como desestabilizador, um estranhamento para chamar atenção ao ordinário, ao sutil dos relacionamentos humanos. Numa sociedade sem assombro, em que a violência não choca, ou é velada demais para ser percebida, o fantástico se insere para desacomodar, para ressignificar o real. O fantástico de Colasanti não desconforta, o que traz medo é o mundo real que seu estranhamento revela.

O miniconto “Porém igualmente” conta a história de dona Anja, que era uma santa por aguentar os espancamentos do marido, uma vez que, na sociedade machista, não há saída para essa situação além de sofrer calada. O fantástico se dá na saída poética e inusitada do clímax, ao ser jogada da janela do prédio, a santa, a anja ganha asas e alça voo.

Porém igualmente

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.

É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.

Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória (COLASANTI, 1986, p. 44).

Entendendo-se pelo sentido metafórico (da libertação pela morte) ou como fato fantástico (ela realmente ganha asas e foge), o que não dá para saber tratando-se da criatividade de Marina Colasanti, o conto tem um aspecto muito significativo, pois mostra a incapacidade de resolução da situação pelo sistema. Só a morte ou o inusitado podem salvar a personagem vítima de violência doméstica.

Assim, trazer o inusitado para a narrativa é um recurso para salientar as situações de violência muitas vezes despercebidas pelo “véu” da normalidade. A liberdade de ganhar asas para fugir da violência física; a condição de peixe fora d’água da sereia, querendo agradar seu captor/cuidador; a descoberta do prazer sexual, tendo por amante uma jiboia; virar uma estátua de sal ao desistir de um relacionamento para que, então, em sua paralização que nada exige ser finalmente amada e aceita pelo marido. Só o fantástico pode explicar os anseios e as angústias femininas ou livrar a mulher de suas prisões. Mas, ao entender isso, também vem uma tristeza: o real não é nosso território.

Marina Colasanti faz quase um papel didático em seus contos, não há como não entender as angústias de suas personagens, não há como não se comover e se revoltar com seus silêncios. Em seu artigo “A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti”, Regina Célia dos Santos Alves e Ângela Simone Ronqui também abordam essa faceta de Colasanti, que parece educar o leitor para perceber os erros e abusos contra a mulher, nos relacionamentos:

[...] por muito tempo as mulheres foram isoladas da vida social e apenas os homens eram agentes das transformações ocorridas na sociedade.

De acordo com Léa Masina, os papéis que desempenham e os espaços sociais que ocupam os contos de Colasanti “revelam uma visão quase essencialista do gênero feminino (que diz respeito à determinação da natureza específica da mulher). Retratando cenas da vida cotidiana, a autora trata de questões como o amor e a morte, o preconceito, o desafio, a competência, a submissão e a coragem. Disso resulta um grande nível de “generalização” que transforma esses contos na história geral de muitas mulheres (MASINA, 1999, p. 3-4), fazendo-nos refletir sobre a violência contra a mulher, ainda tão presente na contemporaneidade. Nesse sentido, Colasanti através de uma literatura que, de certa forma, possui um caráter militante, [...] (ALVES; RONQUI, 2009, p. 132).

O fantástico extrapola e intensifica essas narrativas de violência simbólica, destacando muito mais o absurdo do real. Os homens retratados nunca têm papel positivo, mesmo quando não são exatamente tratados como algozes.

Em “Porque era frio nas horas mais ardentes”, o marido não sabe do relacionamento sexual entre a boa e a esposa, mas é responsável por matar o objeto de prazer sexual da mulher, e ainda quer que ela use os artefatos feitos com o couro da cobra como um troféu, exibindo a esposa juntamente com o cinto.

O conto usa o fantástico para falar da sexualidade feminina. A personagem encontra uma cobra em suas viagens e se apaixona por ela, levando-a para casa escondida numa mala. A boa constritor é escondida no banheiro, e a mulher “toma longos banhos”, desde então. A cobra tem todo um simbólico ligado ao desejo, ao sexo e ao falo, no conto, é o elemento que desperta o sexual na mulher. “E o mormaço, o beijo bífido, as espirais amorosas que mal lhe permitiam respirar levavam-na a delícias nunca pressentidas” (COLASANTI, 1986, p. 181).

Assim, a personagem encontra o prazer sexual nas

tardes passadas no banheiro com a cobra. Porém, um dia, o marido entra no banheiro e, ao ver a cobra/amante, busca o revólver no quarto e a mata. Fica ele então todo orgulhoso de ter salvado o lar de um animal perigoso e selvagem. Pede para que tirem o couro da boa e façam com ele sapatos de salto e um cinto para sua mulher. “Em ocasiões de gala pede-lhe que os use. Não sabe que ao rodear a cintura com a pele escamada ela suspira enamorada” (COLASANTI, 1986 p. 182).

O fantástico se apresenta no inusitado par amoroso, e na própria relação sexual/amorosa com a cobra. Se, em outros contos analisados, o fantástico é uma fuga da situação de violência, aqui ele se mostra libertador para a mulher. Pois, através do fantástico romance, a personagem conhece o prazer. Um dos grandes tabus da sociedade é a masturbação feminina, o machismo coloca a mulher como ser assexuado e submisso.

Nunca tomara ela tanto banho. Queixava-se em voz alta de calor, sujeira, cansaço. E controlando o passo que sentia urgente, entrava no banheiro. O rodar da chave e um breve apelo bastavam para que o boa deslizesse em sua direção. Lisa e fria carne a possuía então, coleando nas suas curvas, escorrendo rija sobre a pele. Ardente, ela cravava as unhas na felpa do tapete, enquanto a água do chuveiro aberto encobria silvos e suspiros (COLASANTI, 1986 p. 182).

Assim é interessante pensar na saída fantástica para a emancipação sexual da personagem. Não é um homem que a satisfaz, mas uma prática quase egoísta (no conto não há qualquer referência aos sentimentos da cobra). O final, com a descoberta do “amante”, também apresenta traços de violência simbólica, pois o marido não só mata o amante/cobra, ele se orgulha disso, e faz disso um troféu. Um troféu para ornamentar outra peça sua: a esposa.

Uma vítima, um troféu. Que o defensor do lar recolheu e enviou a um especialista, a fim de que, tirado e curtido

o couro, dele se fizessem sapatinhos de salto alto e um belo cinto para sua mulher (COLASANTI, 1986, p. 182).

Já em “Quando já não era mais necessário” o homem, que não cede aos pedidos da mulher de ser beijada e acariciada, lambe-a quando ela vira uma estátua de sal, agora ela “tem gosto”, mas agora estátua, ela não tem voz nem vontades. Nesse ponto, há uma intertextualidade com a história bíblica de Ló, última pessoa boa de Gomorra, à qual foi permitido fugir da cidade com sua família, antes da destruição causada pela ira de Deus.

Parênteses aqui para conhecermos melhor Ló, que ofertou suas filhas para serem estupradas por visitantes desconhecidos que aparecem em sua casa. Os visitantes se revelam anjos do Senhor com a missão de destruir a cidade e Ló, como único homem bom deve sair com sua família. É interessante que intertextualidade não é só com referência à estátua de sal, mas também com o machismo da narrativa. A esposa de Ló não é obediente e submissa, e por isso é castigada.

A mulher de Ló hesita na caminhada e vira-se para ver a cidade sendo destruída, transformando-se em uma estátua de sal. Posteriormente, a imagem da estátua de sal se torna alegoria para o anseio de voltar, ao tomar a decisão de deixar algo para trás.

Quando já não era mais necessário

“Beije-me”, pedia ela no amor, quantas vezes aos prantos, a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre dentes, de inútil desejo.

E ele, por repulsa secreta sempre profundamente negada, abstinha-se de satisfazer seu pedido, roçando apenas vagamente os lábios no pescoço e o rosto. Nem se perdia em carícias, ou se ocupava em despir-lhe o corpo, logo penetrando, mais seguro no túnel das coxas do que no possível desabrigo da pálida pele possuída.

Com os anos, ela deixou de pedir. Mas não tendo deixado de desejar, decidiu afinal abandoná-lo, e à casa, sem olhar para trás, não lhe fosse demais a visão de tanto sofrimento.

Mão na maçaneta, hesitou porém. Toda a sua vida passada parecia estar naquela sala, chamando-a para um último olhar. E, lentamente, voltou a cabeça.

Sem grito ou suspiro, a começar pelos cabelos, transformou-se numa estátua de sal. Vendo-a tão inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida, ele jogou-se pela primeira vez a seus pés.

E com excitada devoção, começou a lambê-la (COLASANTI, 1986, p. 19).

No conto, a personagem está para sair de um relacionamento que não a completa, está para se emancipar, mas torna a olhar para trás antes de abrir a porta, virando assim uma estátua de sal. Numa metáfora bastante interessante para um relacionamento abusivo, o marido agora a quer. Muda e imóvel, sem vontades, ela agora “tem sabor” para o homem que nunca quis beijá-la ou tocá-la, quando ela pedia em meio ao ato sexual. A linguagem utilizada também denuncia o que o homem não aceitava em sua mulher. “Vendo-a tão inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida”, ele agora ama a mulher inofensiva, imóvel. A própria metonímia da boca não ser beijada, a boca enquanto órgão da fala, pelo qual nos posicionamos e nos fazemos sujeitos no mundo. Imóvel e muda, o homem tem sua mulher perfeita.

Nos dois contos, o desejo sexual é castrado pelo companheiro da mulher, seja pela morte do amante, seja por negar-se a realizar seus desejos até o insólito fim. De uma forma ou de outra, as mulheres que buscam prazer acabam malsucedidas, graças à indiferença, à incompreensão e à dominação masculina.

No conto “De água nem tão doce”, o mundo real do Rio

de Janeiro se mescla com a figura mítica da sereia. O personagem masculino cria uma sereia em sua banheira de casa. Encontrou-a em uma rede de pesca quando era pequenina e a criou e moldou desde então. O conto todo impacta pela descrição do relacionamento abusivo dos dois. A sereia é mutilada física e emocionalmente de várias formas, até que não sobre nada de si mesma e de sua identidade. A relação amorosa que a anula pouco a pouco angustia o leitor, que, embora se trate de um ser mítico, tem sua busca pelo mar e liberdade podadas, até que não queria nada a não ser a vontade do homem.

De água nem tão doce

Criava uma sereia na banheira. Trabalho, não dava nenhum, só a aquisição dos peixes com que se alimentava. Mansa desde pequena, quando colhida em rede de camarão, já estava treinada para o cotidiano da vida entre azulejos.

Cantava. Melopéias, a princípio. Que aos poucos, por influência do rádio que ele ouvia na sala, foi trocando por músicas de Roberto Carlos. Baixinho, porém, para não incomodar os vizinhos.

Assim se ocupava. E com os cabelos, agora pálido ouro, que trançava e destrançava sem fim. “Sempre achei que sereia era loura”, dissera ele um dia trazendo tinta e água oxigenada. E ela, sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara dócil a passar o pincel.

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia. De carro, as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto. Baixou um pouco o vidro, que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos (COLASANTI, 1986, p.77-78).

A violência psicológica velada se nota pelos pequenos atos que ferem a identidade e individualidade da personagem. O captor/amante pinta seus cabelos, modificando sua aparência original, identitária para favorecer seu imaginário “sempre achei que sereia era loura” (COLASANTI, 1986, p. 77); o rádio dele, com músicas de Roberto Carlos, impõe sua cultura e gostos. Limita seu espaço, retirando-a ainda pequena do oceano para criá-la em uma banheira do apartamento. Coloca uma coleira nela, símbolo de dominação, de educação contra o instinto e de posse.

Embora ela seja sua amante, a linguagem do captor também demonstra que ele não a considera como igual: “Criava uma sereia” “Trabalho, não dava”, “Mansa desde pequena”; “dócil”, “estava treinada”; “Baixinho, porém, para não incomodar”; “recrudescer do instinto”. Todos são exemplos de fala de domesticação animal, de posse. Essas representações linguísticas demonstram a visão dominadora e desigual com que o homem enxerga a sereia/mulher e são exemplos de violência simbólica.

Porém, esses abusos de negação da cultura, da identidade da vontade são comuns a qualquer mulher, o fantástico aparece de forma kafkiana; se não há estranhamento na figura, talvez a própria falta de estranhamento seja o “estranho”, a sereia parece natural na cidade contemporânea, não porque ela se encaixe, posto que tudo ali não foi feito para ela. O que a naturaliza ali é sua condição de mulher. Mas ao pegar um ser mitológico e impor a ele elementos de violência psicológica, comuns aos relacionamentos humanos, intensifica-se a crueldade desse tipo de agressão considerada sutil e, muitas vezes, despercebida nas relações sociais.

Ao constatar isso, e perceber que a história da sereia é a história de muitas mulheres em relacionamentos abusivos, entende-se a metáfora da domesticação da sereia como mulher. Percebendo isso não há como não lembrar de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, quando fala sobre os papéis sociais determinados pelo patriarcado, e no homem como “padrão” de valores sociais:

[...] O homem é pensável sem a mulher. Ela não sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (2009, p. 16-17).

Se pensarmos na sociedade moderna embasada em ideais machistas, a interpretação do conto se expande, pois, se a cidade moderna é o mundo dos homens, a mulher se sujeita e se domestica para fazer parte dele. Somos todas sereias ou, melhor, peixes fora da água ou bonitas decorações em aquários.

Analisando a obra de Marina Colasanti, nota-se a poesia e a delicadeza da autora ao tratar de temas tão cruéis. Ao mesmo tempo, utiliza-se da quebra de clichê, da ironia e do fantástico, para impactar e dar forma a suas narrativas curtas, concisas e extremamente significativas.

O que parece se apresentar na ficção de Colasanti é um desacomodar-se do leitor. Violências físicas, psicológicas e simbólicas são comuns à vida de milhares de mulheres em diferentes níveis. Não apenas comuns, mas banalizadas e ignoradas. A falta de estranhamento, de horror em perceber isso, no cotidiano da sociedade, faz com que a autora busque saída contrária: trazer o insólito e o fantástico para as narrativas da vida conjugal.

Nos contos analisados, ao contrastar o real e o insólito, percebe-se a intensão de denunciar a banalidade da violência contra a mulher. Fica a crítica evidente à sociedade, afinal, esses crimes passionais sem remorso nem explicação, essa violência física, psicológica e simbólica, embora exagerada através do uso do fantástico, está tão distante do real assim?

## Referências

ALVES, R. C. dos S.; RONQUI, Â. S. A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina

Colasanti. Revista *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 127-133, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufff.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-represetação-da-violência-contra-a-mulher.pdf> Acesso em: 10 fev. 2020.

BEAUVOIR, S. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BIOGRAFIA de Marina Colasanti. Global Editora, 2019. Disponível em: <https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=2607>. Acesso em: 9 fev. 2020.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

COLASANTI, M. Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro: Roco, 1986.

GOMES, C. M. A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti. In: ZINANI, C. J. A.; SANTOS, S. R. P. dos. (org.) Trajetórias de literatura e gênero. Caxias do Sul: EDUCS, 2016.

ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (org.). Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. p. 182-189.



Mister Paul: “Um homem tão estranho que...”, de Marina Colasanti

---

Salete Rosa Pezzi dos Santos<sup>1</sup>

Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que seu modelo lhe fornece.

Julio França

Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lhe permitia a visão. Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pelos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade [...].

José Saramago

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Letras – Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Literatura Infantojuvenil pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Graduada em Letras – Português-Francês pela Universidade de Caxias do Sul. Atuou como docente e pesquisadora no PPGLET, PDLET e no curso de Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

A temática do duplo na literatura tem motivado muitos teóricos a desenvolverem estudos sobre o assunto, visto tratar-se de um tema explorado em obras de arte, desde a Antiguidade Clássica até nossos dias. Julio França (2009, p. 10), ao discorrer sobre aspectos que envolvem o insólito e seu duplo, lembra:

A ideia do duplo se faz presente em muitas narrativas míticas e religiosas da cultura ocidental. Na mitologia grega, por exemplo, a ideia do dualismo se faz presente nos mitos de Prometeu, de Narciso e de Pigmalião e Galateia. Em muitas religiões tradicionais, a separação entre corpo e alma aponta para a natureza dupla do homem, cujas metades estão em perpétuo conflito. Mesmo no Gênesis, o homem é apresentado inicialmente como uno e então separado em dois.

Essa questão continua presente em produções literárias de autores contemporâneos, como em obras da escritora carioca Marina Colasanti. Brasileira por adoção, a ficcionista nasceu na cidade de Asmara, na Eritreia, então colônia italiana, no dia 26 de setembro de 1937. Com 2 anos, foi morar na Itália, onde viveu até os 11 anos de idade, quando vem ao Brasil com a família, fixando-se no Rio de Janeiro. Entre 1952 e 1956, estudou pintura na Escola Nacional de Belas Artes, e, após dois anos, já participava de salões de artes plásticas, como o III Salão de Arte Moderna. Nos anos seguintes, inicia suas atividades na imprensa, trabalhando, simultaneamente, com o jornalismo e a literatura. Colaboradora em vários periódicos, em 1962 passa a integrar o Jornal do Brasil como redatora do Caderno B e editora do Caderno Infantil, por mais de dez anos. Com uma atuação muito expressiva na área da comunicação, assinou seções nas revistas Senhor, Fatos & Fotos, Cláudia, entre outras. Em 1976, ingressou na Editora Abril Cultural e começou a escrever para a revista Nova. Participou da revista Manchete e do Jornal do Brasil com a escrita de crônicas. Entre os anos de 1970 e 1980, foi redatora de uma

agência de publicidade, além de atuar como entrevistadora e apresentadora na televisão.

Autora de extensa obra, Marina Colasanti alcançou distinção, comprovadamente pelos muitos prêmios conquistados. Esse processo inicia em 1980, quando obteve o prêmio O Melhor para o Jovem, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, com *Uma ideia toda azul* (1979), sua primeira obra publicada como literatura infantil. Em 1993, Colasanti passa a ser, reiteradamente, agraciada com o Prêmio Jabuti: Prêmio Jabuti Melhor Livro Infantil ou Juvenil (1993), com a obra *Entre a espada e a rosa*; Prêmio Jabuti Melhor Livro Infantil ou Juvenil (1994), com o livro *Ana Z. aonde vai você?* No mesmo ano, Prêmio Jabuti de Poesia, com a obra poética *Rota de colisão*. Essa premiação, que continuou recebendo por anos subsequentes, em diferentes categorias, dividiu espaço com outros prêmios granjeados pela autora, como os da Câmara Brasileira do Livro, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, do Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños, promovido pela Funcec/Unicef, o Prêmio Norma-Fundalectura latino-americano, Prêmio Ibero-americano SM de Literatura Infantil y Juvenil, Feira Internacional do Livro de Guadalajara (México), entre tantos outros com os quais foi homenageada (SANTANA, 2019).

Tradutora, adaptadora de dezenas de livros, ilustradora – grande parte de suas obras infantojuvenis foi ilustrada pela própria autora –, Marina Colasanti publicou mais de quarenta títulos. Com uma escrita inventiva, sua produção literária circula entre variados universos, abrangendo poesia, contos, crônicas, literatura infantil, obras voltadas ao público adulto, cativando leitores pela sensibilidade com que representa questões do cotidiano, relacionamento humano, amor, problemas sociais, situação feminina. Sua primeira obra, *Eu sozinha*, foi publicada em 1968 e versa sobre a solidão. Sem a pretensão de esgotar a nominata de obras editadas pela escritora, apontam-se alguns títulos: *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, *A morada do ser*, *E*

por falar em amor, Contos de amor rasgado, Um amigo para sempre, Será que tem asas?, Intimidade pública, Entre a espada e a rosa, De mulheres, sobre tudo, Eu sei mas não devia, Histórias de amor, O leopardo é um animal delicado, A esse amor de todos nós, A amizade abana o rabo, A casa das palavras, O homem que não parava de crescer, A moça tecelã, Minha ilha maravilha, Passageira em trânsito.

Conectada ao seu tempo, escritos da autora testemunham sua atenção relativa ao papel da mulher na sociedade contemporânea, em especial, como é recebida a literatura escrita por mulheres no universo da crítica literária. No texto “Por que nos perguntam se existimos”, publicado em 1997, Colasanti discorre sobre a questão da não aceitação plena da escrita feminina:

[...] as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina [...] Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 1997, p. 37).

Conquanto, nas últimas décadas, essa realidade venha mudando, graças ao empenho de muitas estudiosas da área, é notória a pertinência das observações da escritora, a lucidez com que se posiciona a respeito do assunto.

Como frisado inicialmente, a questão do duplo se faz presente em obras de Marina Colasanti, ensejando a discussão que segue. A análise focaliza a personagem Mister Paul, protagonista do conto “Um homem tão estranho que...”, à luz de autores que discutem a questão do duplo, buscando entender o processo por que passa a personagem até o final da narrativa.

## O estranho Mister Paul

**D**entre as diversas produções literárias de Marina Colasanti, a obra *Penélope manda lembranças* (2001) constitui o foco deste trabalho, mais especificamente, o conto “Um homem tão estranho que...”, um dos seis que compõem o livro. Quando questionada (entrevista) sobre como nasceram narrativas dessa obra, a autora enfatiza:

Cada conto nasce de um jeito diferente. Fui fazer uma viagem, voltei com dois. Assisti a uma conferência em japonês – eu não falo japonês – de um ilustrador, em que ele projetava alguns slides dos seus desenhos. No canto de um deles, vi uma pedra de dominó. Uma amiga me disse que havia alugado uma casa. O conto nasce de uma palavra, de uma imagem, de um som, de uma vontade de fazê-lo nascer, ou de uma vontade dele acontecer. O radar ligado capta presenças nas profundezas (COLASANTI, 2001, p. 3).

Assim é Marina Colasanti, sempre atenta, “radar ligado” para apreender a essência da vida somente tangível ao olhar desvelado.

É com essa percepção profunda que a atmosfera do conto, “Um homem tão estranho que...”, desde o início, reporta à dualidade, à representação do duplo, aguçando a curiosidade do leitor, que se sente instigando a acompanhar a trajetória da personagem. A voz narrativa adverte:

Eu vou contar esta história para você como se fosse uma escada rolante, que aparece, sobe e some. Um homem sai de casa, anda e volta. Se mostra e se esconde. Está fora e está dentro. Parece pouco, uma mesmice. Não é. Se você prestar atenção, vai ver que a cada saída a escada, que é a história do homem, avança mais um pouco. Até virar a vida dele de ponta-cabeça

(COLASANTI, 2001, p. 57).<sup>2</sup>

“Que homem é esse?” (p. 57). Trata-se de Mister Paul, um estranho, avisa a voz narrativa, e complementa: “E olha que o conheço bem. Eu o acompanho desde que chegou, com aquele seu jeito desambientado, ainda sem falar a língua” (p. 57). Embora, no início, tenha se esforçado por aprender, enfatiza a voz narrativa, “houve um momento a partir do qual seu aprendizado – das pessoas, dos hábitos, dos detalhes – empacou. Daquele dia em diante não avançou mais”.

Ainda assim, o dia a dia do protagonista transcorre sem sobressaltos, afinal Mister Paul conhece bem seu espaço, e a rotina lhe assegura a tranquilidade necessária para seu bem-estar. Entrementes, a partir de determinado momento, o protagonista começa a vivenciar situações embaraçosas, na medida em que pessoas que o conhecem passam a não reconhecê-lo ou a não reconhecer sua voz. O desenrolar da história alcança seu ápice quando Mister Paul já não distingue, como seu, o rosto refletido no espelho, corroborando a perspectiva do duplo. França (2009) considera o aparecimento do duplo como algo

que pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. [Entretanto, afirma o autor] Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem revelar tanto a semelhança quanto a diferença (2009, p. 8).

Nesse sentido, o autor adverte que “a aversão ao ‘outro’,

---

<sup>2</sup> COLASANTI, Marina. Um homem tão estranho que... In: \_\_\_\_\_. Penélope manda lembranças. São Paulo: Ática, 2001. p. 57-79. As citações referentes a essa obra pertencem à mesma edição, portanto indicaremos apenas a página.

produzida pelo duplo antagônico, possui uma força mais terrível: o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade” (FRANÇA, 2008, p. 8). A partir de determinado momento, ver-se-á como a vida de Mister Paul sofre um revés; o protagonista passa a sentir-se assombrado, pois não entende o estranhamento de outras pessoas em relação a ele, afinal, “Mister Paul é um homem rotineiro. [...] tem um ar perfeitamente inofensivo, quase agradável. Alto, ondulante, de cabeça branca (p. 59-60).

A questão do duplo na literatura, como já referido, atravessa os tempos, sempre despertando o interesse de estudiosos e leitores. Essa observação encontra eco em Carlos Ceia (2019) que enfatiza: “a problemática do duplo, aplicada em tão distintas áreas como a literatura, a sociologia, a mitologia, a psicanálise e outras, reitera sua importância sempre renovada, junto de investigadores e analistas”. Nessa perspectiva, é interessante lembrar a peça teatral de Plauto, Anfitrião, na qual o deus Júpiter assume a aparência exterior de Anfitrião, a fim de realizar o desejo de deitar-se com Alcmena, esposa do protagonista, enquanto este se encontra no campo de batalha. De acordo com Carraté (1994), essa peça literária é uma das primeiras manifestações do duplo, e as várias versões que ela recebeu acentuam desde o aspecto cômico até a dimensão trágica. Para o autor, ainda em relação à obra, enfatiza: “Si se establece un sistema de oposiciones (confrontando los rasgos distintivos entre Anfitrión falso y el Anfitrión verdadero), la primera oposición manifiesta es el engaño – el dios, en la literatura griega, había recurrido a la astucia del engaño tanto para proteger al héroe como para destruirlo” (CARRATÉ, 1994, p. 12). O autor complementa esse sistema, observando que mais duas oposições podem ser consideradas: a segunda diz respeito ao espaço de cada um, e a terceira (dentro e fora) refere-se ao palácio de Anfitrião.

Otto Rank (1884-1939), na obra *O Duplo* (2013), observa que o espelho (local em que as almas podem ser capturadas)

e a sombra (símbolo da alma) são alvo de superstições, entre as crenças populares. Em muitas narrativas, a captura da alma coloca a personagem em situações de estranhamento, momentos em que não há o reconhecimento de si próprio. Mello (2000, p. 113), no texto “As faces do duplo na literatura”, analisa vários autores e suas obras, nas quais ocorre o desdobramento do Eu, e aponta que essa cisão “pode apresentar-se sob múltiplas formas, desdobrando-se em sócias, irmãos – gêmeos ou não –, representada, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho”. Nesse sentido, desde o início do conto “Um homem tão estranho que...”, é possível perceber que o protagonista é um, sendo outro. Mister Paul é um homem metódico, rotineiro, solitário e tem um ar “quase agradável”. Todas as manhãs, ele sai do prédio onde mora em direção à rua, “sem função concreta”, vai, no máximo, até a praça e retorna, não sem antes parar no bar,

onde ao fim da caminhada toma seu costumeiro aperitivo antes do almoço, a moça da caixa diria que é atencioso, o moço do balcão diria que é fleugmático, o aposentado que faz palavras cruzadas na mesinha ao lado do balcão diria que é velho. Só a moça acertaria, e ainda assim... Mister Paul é atencioso por fora, só por fora. Mas não é fleugmático como parece, muito pelo contrário, sua natureza é tensa, o controle constante das próprias atitudes o mantém alerta. Tampouco é velho, são os cabelos que envelheceram antes dele. Acho que agora já deu para você perceber como Mister Paul é duplamente alheio (p. 60).

Mello (2000, p. 116) acentua que “o duplo é um ser que passa a habitar o mesmo espaço do protagonista... [...]. O invasor representa um grande perigo, pois é um ser invisível que devora a psique do protagonista”. À medida que estranhos acontecimentos começam a povoar o cotidiano de Mister Paul, uma inquietação passa a habitá-lo, mas ele se recusa a admitir que seja medo. “E um dia, a primeira

rachadura fende a rotina. Manhã adiantada, Mister Paul sai. A hora é a de sempre. O porteiro o vê sair, checa o relógio na parede, bom dia, Mister Paul. Tudo monotonamente igual aos outros dias” (p. 60). Ao voltar para casa, o protagonista é barrado na entrada de seu prédio pelo porteiro que não o reconhece. A altercação entre Mister Paul e seu Orestes – o porteiro – só não culmina em violência porque, “apesar de levantar a voz, Mister Paul não é homem de valentia física” (p. 61). E também a chegada de outro morador impede que o impasse se prolongue, desfazendo-se o equívoco. A voz narrativa deixa entrever que Mister Paul mora ali há muito tempo, portanto não se justificaria o ocorrido. Quando o mal-entendido é desfeito, o porteiro não sabe como se desculpar e tampouco entende como se enganara, conjecturando: “[...] como é possível que o desconhecido de poucos minutos atrás esteja ali na mais do que conhecida pele de Mister Paul” (p. 61). “As serpentes trocam de pele”, pensa a personagem, e isso “[...] não tem nada demais, é coisa da natureza, elas até colaboram, ondeiam o corpo para sair do estojo” (p. 68).

Embora se esforce por tornar natural o acontecimento, a ocorrência torna-se marcante na vida de Mister Paul, que passa a sentir-se inseguro diante da possibilidade de que novo equívoco venha a ocorrer. Essa situação encontra em Carraté (1994, p. 17) um possível entendimento. O autor observa que tanto a questão do duplo em geral quanto do desdobramento em particular, “ofrecem estruturas intermediárias”. Referindo-se ao desdobramento, ele pondera que acontece por meio de três procedimentos, ou seja, por fusão, por fissão e por metamorfose. O primeiro diz respeito à fusão de dois indivíduos diferentes em um; por fissão, o autor entende que ocorre a cisão de um indivíduo em duas personificações; e a metamorfose de um indivíduo ocorre de diversas formas aparentes, que podem ser reversíveis ou irreversíveis. O indicativo da leitura é que pode estar ocorrendo com Mister Paul um desdobramento pela metamorfose.

Retomando a tipologia do duplo de Pélicier, Mello (2000, p. 116) discorre sobre os seis tipos de duplo que o

autor apresenta, entre os quais, buscando categorizar o comportamento do protagonista, elegeu-se o tipo de duplo que se estabelece como “resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para os outros completamente diferentes...”, a ponto de a voz da personagem sequer ser reconhecida por um amigo. Isso ocorre quando, buscando um lenitivo para a humilhação sofrida na portaria do prédio, Mister Paul telefona para um amigo. Há tempos não se falavam, mas pensa que poderá “esvaziar com ele [o amigo] a ansiedade causada pelo acidente só aparentemente menor” (p. 62). Entretanto, novo impasse ocorre, pois o amigo não reconhece a voz da personagem: “Engraçado... parece a voz de outra pessoa... vai ver você está rouco sem saber. [...] A conversa começou com pé esquerdo. E entre tantos caminhos possíveis, seguiu pelo pior de todos. [...] A rachadura, que poderia ter sido emendada, aumentou um pouco mais” (p. 63-64). O protagonista esperava que o amigo, assim como ele, sentisse indignação diante do ocorrido, que atribuísse grande importância ao acontecimento, confortando-o, entretanto, para seu maior desconsolo, isso não acontece. Assim como o porteiro vira o rosto de um estranho em lugar do seu, “o amigo não tinha ouvido a sua voz, tinha ouvido a voz de um desconhecido qualquer” (p. 63). Na verdade, “ele sabe, como nós sabemos, que um processo foi posto em marcha. Mas ignora até que ponto pretende conduzi-lo” (p. 64). França (2009) atesta que as manifestações do duplo, na literatura,

vão desde as personas ou máscaras que o homem utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados, passando por representações especulares de algum aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas outro ser, extrínseco, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento (FRANÇA, 2009, p. 9).

Também de acordo com Ceia (2019), na problemática do duplo, “é frequente o desvanecimento entre os limites do real e do fantástico. Assim, não é de estranhar que algo que até aí havíamos considerado como imaginário nos surja como real, ou que o duplo que representa e simboliza, se aproprie das totais competências e funções do ‘eu’ de que é representação ou símbolo”.

Desde a cruciante conversa com o amigo, Mister Paul experimenta uma crescente inquietação. Agora, toda a vez que sai do elevador e atravessa o espaço entre a portaria e o portão de saída, vivencia uma sensação de total desamparo, pois o percurso tornou-se “enorme”. A perda de tranquilidade devido àquilo que pode suceder torna-se constante e, embora leia no jornal notícias de uma guerra sangrenta, não se preocupa com o destino daquela gente, pois a única coisa que tem importância para ele é saber se, a qualquer momento, sobrevirá um novo embarço, e essa ideia torna-se insuportável. Para Assy (2008, n. p.) “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro. Mas o duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe – sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte – indissociáveis”.

Certo dia, a vida do protagonista é sacudida pelo telefonema de uma antiga amante: “Estava de passagem pela cidade, que tal se encontrarem, almoçarem juntos?” (p. 65). Já no restaurante, a vê sentada e esperando na mesa. Ao se aproximar, percebe que ela “quase estremece”, e pensa: “Estava distraída, certamente” (p. 66). Na verdade, ela não o havia reconhecido. De repente, durante o almoço, a amiga o interpela:

Paul, vê se fala direito.

[...]

Como assim, falar direito? reage.

Agora é ela quem sorri, querendo amenizar a observação.

É que me dá aflição ver você andar de marcha à ré.

[...]

Você está falando cada vez mais embaralhado, meu bem. Fazendo paçoca das duas línguas. Parece que você chegou ontem.

[...]

Ainda bem que eu te entendo de qualquer jeito.  
Mas o almoço de Mister Paul já está estragado (p. 66).

Nesse momento pensa ter sido um erro encontrar-se com ela. Mas especula: “[...] tantos anos enfim, não dá pra ela lembrar todos os detalhes” (p. 67). Ainda mais dolorosa do que a lembrança de passar pelo vexame de não ser reconhecido – “e diante de todo mundo” – é a pergunta que não abandona o protagonista: “Por quê, por que ela não me viu quando cheguei?” (p. 67).

Melo (2000), ainda recorrendo aos estudos de Pélicier, aponta que se evidenciam três tipos de relações do indivíduo com o duplo:

1) a vida de um depende da do Outro; 2) os sentimentos de um têm ressonância no Outro, mas não são obrigatoriamente os mesmos; 3) os conhecimentos de um podem-se apresentar na consciência do duplo, que pode deles fazer um uso diferente. Quanto ao protagonista da experiência, os sentimentos são de certeza (‘não há dúvida, esse sou eu!’), ou de receio, ao pensar que vive um processo de alucinação ou, ainda, simplesmente ele admite a presença de um misterioso Outro, inimigo ou protetor (2000, p.119).

Desde aquele almoço, Mister Paul busca reconhecer-se no reflexo das vitrinas, pois “procura no corpo a resposta que a razão não lhe dá” (p. 67). Todavia, não olha de maneira direta, apenas espia com o canto dos olhos, disfarça, tenta surpreender

qualquer modificação, qualquer mínima estranheza no seu jeito, na sua pessoa. [...] Poderia fazê-lo com

mais conforto em sua casa, pensa você. Diante do espelho grande do quarto ou, querendo imagem mais fluida, diante das janelas da sala que descem até o chão. Mas não seria a mesma coisa. Não para ele. Pois o que Mister Paul quer controlar é seu modo de estar no mundo. [...] Precisa conferir-se circulando entre pessoas, imerso no espaço dos outros, metido na multidão das ruas, ombro a ombro com os que podem, ou não, aceitá-lo como semelhante (p. 68).

Para Assy (2008), “o homem possui a necessidade de construir uma imagem na qual reconheça a si mesmo; delinear sua essência representa deparar-se com sua natureza dissolvente, seu caráter paradoxal”. A autora ainda enfatiza: “representa também penetrar no lugar de origem dos baixos impulsos espontâneos e alheios à razão – cheios de ambiguidade traiçoeira”. A par do medo desse encontro – afinal, quem é ele? –, o protagonista continua sua caminhada, busca flagrar-se na multidão.

Retomando a discussão de Assy (2008) sobre a relação do homem com o duplo, registra-se que o ser humano

encontra em sua unidade narcísica as primeiras fraturas, fissuras de um sujeito que nada sabe sobre si; rosto materno espelho que se desmaterializa; que inaugura o homem fazendo-o entrar no tempo de sua existência. Perder essa unidade põe seu ser diante da tarefa de conquistar a consciência de si para que possa se perceber como sujeito dividido e ao mesmo tempo integrar-se (n. p.).

O que ainda poderá acontecer a Mister Paul? A narrativa acompanha um crescendo de mal-entendidos, de não reconhecimentos, e o protagonista percebe que o olhar dos outros, de todos os outros, repete a mesma desconfiança com que dona Altina – a faxineira – o olha:

O olhar de dona Altina prolonga-se no pensamento de Mister Paul... Torna-se uma espécie de Norte na sua bússola descontrolada. Quando ele relaxa, a lembrança do olhar dela o atravessa como o alfinete à borboleta. E o crava na inquietação.

Progressivamente, deixa de ser apenas o olhar de dona Altina, para transformar-se no olhar dos outros, de todos os outros (p. 76).

Na verdade, ele sente que o mundo o olha de soslaio. Passa a testar-se, a ousar, a procurar lugares que costumava frequentar para verificar a reação de velhos conhecidos. Entretanto, isso lhe é muito penoso e, mesmo estando à porta da barbearia de sempre, recua e vai cortar o cabelo em outro salão. Pensa em ir ao amigo camiseiro, porém lhe ocorre que poderia surpreender-se com a mudança do número do colarinho. Mas sente-se impelido a continuar. Sem querer dar-se conta, "Mister Paul começa então a lançar sobre os dias as pontes de infinitos testes" (p. 77). Antes de deitar-se, examina o tamanho da cama: "Não se alonga de vez, como quem tem certeza de ambos os comprimentos, o seu e o da cama. Não. Deita-se meio encolhido e vai esticando as pernas aos poucos..." (p. 77). Também veste as roupas dissimulando "a expectativa, sem saber se a roupa lhe caberá como tendo sido sempre sua, ou se as mãos ficarão perdidas dentro das mangas e as pernas das calças sobrarão bambas sobre o chão" (p. 77). Tudo lhe causa incerteza: não sobe em balanças, liga a televisão, pronto a desligá-la, e seu paladar torna-se estranho a todas as novidades culinárias.

A culminância da narrativa ocorre quase no final, quando o protagonista não reconhece o rosto que vê no espelho, pois o rosto que vê, pensa, não é o seu. Por outro lado, cogita: "talvez seja o seu, embora sem ser o rosto que ele esperava encontrar, sem ser o rosto que ele está acostumado a encontrar todas as manhãs quando faz a barba" (p. 78). Assy (2008) corrobora: "O duplo é um Outro, que olha o sujeito sem lhe dizer nada, apenas faz com que ele se

interrogue fazendo-se a seguinte questão: ‘que queres tu de mim?’ – ou ‘Che voi?’” A personagem continua a perscrutar seu entorno como a se convencer de que tudo continua como sempre fora, entretanto, “de fora e de dentro do espelho os dois rostos se olham. E Mister Paul não saberia dizer o que mais o apavora, se a possibilidade de os dois rostos serem o mesmo, ou se a de serem dois e diferentes” (p. 79). Rank (2013, p. 137) afirma que a “ideia de um duplo misterioso durante a vida somente pode ter surgido a partir da sombra e da imagem no espelho”.

E Mister Paul? Já não se reconhece, tampouco distingue elementos de seu entorno, tanto que, quando se depara com o creme de barbear, “definitivamente, não sabe para que serve”.

## Referências

- ASSY, N. O duplo na literatura. Disponível em: <https://universofantastico.wordpress.com/2008/04/14/o-duplo-na-literatura/> Acesso em: 30 dez. 2019.
- CARRATÉ, J. B. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, J. (ed.). Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.
- CEIA, C. Duplo. In: E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/> Acesso em: 19 nov. 2019.
- CESERANI, R. O Fantástico. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. (org.). Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.
- COLASANTI, M. Um homem tão estranho que... In: \_\_\_\_\_. Penélope manda lembranças. São Paulo: Ática, 2001. p. 57-79.

- COLASANTI, M. Parceria com o leitor (entrevista). In: COLASANTI, M. Penélope manda lembranças. São Paulo: Ática, 2001.
- FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). O insólito e seu duplo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.
- GARCÍA, F.; MOTTA, M. A. (org.). O insólito e seu duplo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. Porto Alegre: Sagra- Luzzatto, 2000.
- RANK, O. O Duplo. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- SANTANA, A. L. Marina Colasanti. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/marina-colasanti/>. Acesso em: 3 nov. 2019.
- SARAMAGO, J. O homem duplicado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.



## Fantástico ou realismo maravilhoso? Leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles

---

Cristina Loff Knapp<sup>1</sup> (UCS)

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E, me sentia bem naquela solidão.

O escritor pode ser louco, mas não enlouquece o leitor, ao contrário, o escritor pode desviar o leitor da loucura. O escritor pode ser corrompido, mas não corrompe o leitor. O escritor pode ser solitário e ainda assim ele vai fazer companhia ao leitor na sua solidão.

(Lygia Fagundes Telles)

### Introdução

O estudo da literatura fantástica ao longo dos anos vem evoluindo muito, embora o gênero não tenha muitos representantes na literatura brasileira. Não existe uma história da literatura fantástica brasileira. Quando pensamos em fantástico, os nomes que vêm à nossa memória são, geralmente, os mesmos, autores latino-americanos,

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui Graduação em Letras- Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Professora no curso de Letras da Universidade de Caxias do Sul. Atua como pesquisadora voluntária no projeto Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina (INSÓLITO), coordenado pela Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani.

ingleses, alemães, entre outros, tais como: Jorge Luis Borges, Cortazar, Edgar Allan Poe, William James, Hoffmann. Se pensarmos em autores brasileiros, teremos alguns representantes, tais como: Machado de Assis, com alguns contos, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, José J. Veiga, Murilo Rubião. O último, considerado um dos nossos maiores ícones. Porém, quais são as nossas representantes no gênero de autoria feminina?

No Brasil, a primeira obra de autoria feminina de que se tem registro e que tematiza o fantástico é *A rainha do ignoto*, de Emília Freitas, publicada em 1899. Na literatura contemporânea, podem ser citadas autoras como Lygia Fagundes Telles, Augusta Faro, entre outras. Temos poucos estudos sobre representações do insólito nas narrativas de autoria feminina no Brasil. Por isso, é de suma importância investigar as manifestações do fantástico na escrita feminina.

Nosso objeto de estudo será um conto da autora Lygia Fagundes Telles, da obra *Antes do baile verde* (1999), intitulado "Natal na barca". Antes do baile verde reúne contos lançados entre os anos de 1949 e 1969. Foi publicado pela primeira vez em 1970. São 18 contos que tematizam o sobrenatural, sem muitas explicações, o suspense, o insólito. A discussão será baseada nos escritos de Todorov (2004), Chiampi (1980) Roas (2011) a respeito do fantástico e do realismo maravilhoso.

## Revisitando a teoria

**P**ara verificarmos como o insólito aparece na narrativa de Telles, é procedente retomarmos alguns conceitos, ou melhor, fazermos um breve percurso teórico nas bases do gênero fantástico, até chegarmos à concepção do realismo maravilhoso, objeto de nossa pesquisa.

O nome de Tzvetan Todorov sempre vem à tona, no momento em que nos dispomos a estudar a literatura fantástica. Seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992)

constitui-se um clássico e apresenta considerações bem relevantes sobre o gênero. Para o teórico a hesitação é a fonte original do efeito fantástico. Essa pode ser expressa pela voz dos personagens, do narrador, do narrador-personagem ou até mesmo pelo narratário, conseqüentemente, manifestando uma reação no leitor frente ao texto. Assim, de acordo com Todorov, a recepção é fator fundamental para a compreensão do fantástico.

Para Todorov (2004, p. 162), toda narrativa é um movimento entre “dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos”. No início da história haverá sempre uma situação estável, após isso, haverá uma ruptura, um desequilíbrio e, por último, depois de ter superado obstáculos, volta-se ao equilíbrio. Todavia, essa volta não é a mesma do início. Como pondera Todorov,

o texto fantástico é uma narrativa, pois o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior, ora, esta é a própria definição narrativa, mas nem toda narrativa pertence ao maravilhoso, se bem que exista entre eles uma afinidade, na medida em que o maravilhoso realiza essa modificação de maneira mais rápida (TODOROV, 2004, p.164).

Para dar prosseguimento as suas constatações, Todorov (2004, p. 151-152) salienta que são necessárias três condições para que o fantástico ocorra. São elas: primeiro o leitor deve hesitar; em segundo momento, a personagem deve hesitar; e, por último, a atitude do leitor em relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética.

De acordo com o mesmo autor, a primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero fantástico. Prosseguindo, Todorov explica que o efeito do fantástico estaria situado entre os limites do maravilhoso (naturalização do insólito) e do estranho (sobrenatural explicado pela razão). Por isso, a natureza do fantástico é incerta. O

que fica em evidência na teoria de Todorov é a definição do fantástico pelo cotejo de critérios epistemológicos, de rigor teórico e metodológico. Conforme suas considerações, o fantástico deve ser entendido como um gênero, provocando a dúvida, a hesitação, no meio narrativo e na recepção do texto literário. Garcia (2011) assim assinala, sobre hesitação na teoria de Todorov:

[...] a instauração da dúvida, no nível dos seres de papel – narrador, narratário e personagens –, diante da manifestação de um evento insólito – entenda-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é consequentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito (GARCIA, 2011, p. 9).

Todorov faz uma distinção bem clara entre os eventos fantásticos e os que não são considerados fantásticos, entrando no terreno do estranho e do maravilhoso. Situa então o gênero fantástico entre o estranho e o maravilhoso. O estranho em sua manifestação tida como pura, abarca eventos explicados pela razão, mas que podem ser incríveis ou extraordinários. Já o fantástico-estranho traz elementos sobrenaturais, porém explicados no final da narrativa. O fantástico-maravilhoso compreende narrativas tidas como fantásticas, todavia explicadas pelo sobrenatural (TODOROV, 1992, p. 52-53).

Para o autor, no maravilhoso puro “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”

(TODOROV, 1992, p. 60). É possível termos o maravilhoso hiperbólico, no qual a presença do “sobrenatural não violenta excessivamente a razão” (TODOROV, 1992, p. 60). Já o maravilhoso exótico considera os acontecimentos sobrenaturais como algo normal. A presença do sobrenatural não é tratada como tal. No maravilhoso instrumental, sobressai-se a presença de elementos mágicos que podem auxiliar o personagem da narrativa a atingir seu sucesso. Por último, Todorov categoriza o maravilhoso científico, “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 1992, p. 63).

Chiampì (1980, p. 48), na obra *O realismo maravilhoso*, afirma que o maravilhoso “é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*”, aquilo que pode ser admirado, com beleza. O termo traz o presente “mirar” com a ideia de olhar com mais atenção. O verbo também está relacionado com “mirare” de milagre, entendido como “engano de sentidos”. Conforme Chiampì,

o maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força, ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constituiu da frequência ou densidade com que os fatos ou objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais (CHIAMPLI, 1980, p. 48).

A distinção entre os termos fantástico e maravilhoso não parece ser um problema. O evento fantástico está ligado ao medo, à ambiguidade e incerteza em um mundo real, um bom exemplo seria o conto *O gato preto*, de Edgar Allan

Poe. O maravilhoso é construído em um mundo irreal, ou seja, não questionamos os fatos presenciados ou ocorridos. Para ficar mais claro, tomemos como exemplos os contos de fadas, a magia feérica reina nesse mundo e aceitamos, sem questionar, o fato de existir uma fada madrinha que irá transformar uma abóbora em uma carruagem para conduzir a princesa até o baile.

Já realismo mágico e realismo maravilhoso não apresentam uma distinção tão simples como o mencionado anteriormente. Chiampi, argumenta que realismo mágico surge para designar a literatura da segunda metade do século XX que apresenta uma “visão mágica da realidade” (p.19) ou melhor, uma “nova atitude no narrador diante do real” (p. 21). Franz Roh, historiador e crítico alemão, em 1925, segundo Chiampi, foi o primeiro a utilizar a expressão realismo mágico. Chiampi ressalta que essa ideia estava ligada à literatura do período entreguerras.

Carpentier, no prefácio ao livro *O reino deste mundo* (1966), elucida que o maravilhoso surge de uma inesperada alteração da realidade, como um milagre. O fato é que realismo mágico está ligado à literatura latino-americana e tem como principais representantes: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, entre outros.

Chiampi prefere abandonar realismo mágico e adotar realismo maravilhoso, opção teórica que iremos seguir, a fim de analisar o conto de Lygia Fagundes Telles. Para Chiampi, realismo mágico foi abandonado, porque

[...] abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. [...] inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado

pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p. 43).

Além disso, cabe frisar aqui que a expressão realismo maravilhoso pode ser entendida à luz do termo fantástico, nas palavras de Chiampi (1980, p. 52), “compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter credibilidade do leitor”. As manifestações da narrativa fantástica incluem o medo, a incerteza, o que não tem espaço na narrativa do realismo maravilhoso.

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo 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. [...] Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistérios [...] (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Em suma no realismo maravilhoso todos os acontecimentos que, no fantástico, não podem ser explicados, gerando incerteza e até medo, ganham uma causalidade, mesmo que mágica no primeiro. Para o realismo maravilhoso acontecer, pode se observar uma referência entre o texto e seu contexto, como aponta Figueira (2000). Não existe a hesitação, a dúvida entre o que é real ou sobrenatural.

Ocorre, pois, um universo que traz à tona a mitologia, a crença religiosa, com a finalidade de encobrir uma realidade racional conflitante, “o realismo maravilhoso supera a função estético-lúdica do fantástico” (FIGUEIRA, 2000, p. 30).

### O realismo maravilhoso em Lygia Fagundes Telles

**L**ygia Fagundes Telles é paulista e formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Como escritora ganhou prêmios muito importantes, dentre eles: Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1958), Prêmio Guimarães Rosa (1972), Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras (1973); Prêmio Ficção, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1973); Prêmio do Pen Club do Brasil (1977), Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1980), e Prêmio Pedro Nava, o melhor Livro do Ano (1989). Nos anos 2000, recebeu vários prêmios e o maior destaque foi em 2005 com o Prêmio Camões pelo conjunto de sua obra. É membro da Academia Brasileira de Letras, desde outubro de 1985, ocupando a cadeira de número dezesseis. Portella, no prefácio à obra *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles* (1997), afirma:

As ficções de Lygia Fagundes Telles irrompem da realidade. Porque são reais, são fantásticas e verossímeis a uma só vez. Ela conseguiu transpor as limitações do realismo cartográfico, inabilitar a trapaça do naturalismo territorial, e deslindar a “estrutura da bolha de sabão”. O real não é uma coisa acabada, toda coesa e compacta, porque dispõem de vários rostos, inúmeras máscaras. [...] O real, porque se reparte com o homem, e comparte os mínimos gestos desta personagem inacabada, depende igualmente dos seus deuses, dos seus demônios, ou de suas fantasias (PORTELLA, apud TELLES, 1997, p. 8).

Essa escrita que irrompe a realidade pode ser vista no conto “Natal na barca”. O conto é narrado em primeira pessoa, por uma mulher. As personagens são apenas quatro: a narradora (sabemos que é uma voz feminina mais no final da narrativa), um velho bêbado e uma mulher jovem com uma criança no colo. Estão todos em uma barca para fazer a travessia de um rio, que à noite tem suas águas frias e de dia quentes e verdes. A barca é pouco iluminada, e tem “acomodações desconfortáveis e toscas” (TELLES, 1999, p.105). São quatro os personagens e tripulantes da barca. O número quatro, conforme Lurker, no Dicionário de Simbologia (1997, p. 582) “é símbolo da totalidade”, além disso, são quatro os pontos cardeais, são quatro os elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. O número quatro, ainda nas palavras de Lurker, associa-se ao cosmos “os quatro rios do Paraíso, os símbolos dos evangelistas e os braços da cruz de Cristo” (p. 582).

Para Lopes e Siqueira (2018), a escolha do número quatro é bastante significativa no enredo de Telles, visto que pode fazer alusão às fases da lua e às “estações do ano que simbolizam o ciclo de nascimento, maturidade, declínio e renascimento da natureza e também das fases de vida do homem: nascimento, infância, maturidade e velhice” (LOPES; SIQUEIRA, 2018, p. 161). Essas fases da vida são possíveis de serem identificadas entre as quatro personagens. Ainda como sinalizam Lopes e Siqueira (2018, p.161) é “inevitável não ocorrer à lembrança o barco de Caronte carregando as almas dos mortos pelo rio Estinge”. Observamos um trecho da narrativa:

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo estávamos vivos. E era Natal (TELLES, 1999, p. 105).

Podemos inferir que a atmosfera que vai se construindo

na narrativa aponta para seu desfecho. Ou seja, temos quatro indivíduos em uma barca, que poderiam estar mortos, no entanto é Natal, e a data carrega toda uma magia e uma simbologia, capaz de proporcionar final surpreendente. É o período de comemorar o nascimento de Jesus Cristo. A narradora- protagonista, depois de um longo silêncio, resolve rompê-lo e conversar com a mulher que segura uma criança ao colo. O diálogo inicia-se sobre a temperatura da água e o motivo pelo qual ela, com o pequeno no colo, está fazendo a travessia: buscando um médico especialista, visto que a criança está com febre. Assim, passa a narrar um pouco de sua vida:

la contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivísimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar.

– A senhora é conformada.

– Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

– Deus – repeti vagamente.

– A senhora não acredita em Deus?

– Acredito – murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas (TELLES, 1999, p. 108).

Nesse trecho constatamos que a narradora sugere certo conformismo por parte da mulher com a situação que a envolvia: perdera o primeiro filho, foi traída e abandonada pelo marido e agora mora com sua família, e está com o

segundo filho doente nos braços. Bueno (2016) elucida sobre a temática da crença em Deus, presente no conto:

[...] este é um dos momentos em que a narradora vivencia uma compreensão da fé e da experiência religiosa que até então não tinha significância em seu mundo racional. A resposta da jovem mãe, com um viés religioso, apresenta uma justificativa plausível para sua postura serena: a confiança em um Deus que não a abandonará. Ao citar “a tal fé que removia montanhas...” o conto dialoga diretamente com a passagem bíblica em que Jesus faz uma analogia da fé com a figueira seca. Numa conversa com seus discípulos, Cristo diz que se a fé fosse incontestável, eles poderiam obter tudo que pedissem (BUENO, 2016, p. 58).

A crença da personagem em Deus e o fato de os acontecimentos se sucederem na noite de Natal elevam a onipresença de Deus. Em outro momento da narrativa, a jovem mãe informa à narradora que, após ter perdido seu primeiro filho, pede a Deus que seu filho apareça mais uma vez ao menos em sonho. Assim, imagina que Deus a pega pela mão e a conduz para ver seu filho, brincando com o menino Jesus, nos jardins do Paraíso. Mais uma vez é possível verificar a importância da fé na narrativa.

O jogo de opostos entre as duas mulheres vem à tona: a narradora descreve a água do rio como fria à noite, já a mulher com a criança de colo, como quente e verde durante o dia. Além disso, existe a fé religiosa que envolve a personagem e seus filhos. O que não acontece com a narradora protagonista, descrevendo o local como sombrio, solitário, emanando uma morbidez gritante. Bueno faz considerações relevantes sobre o estado de espírito da narradora:

Apreende-se o desejo de isolamento, acompanhado de sentimentos que desvelam vivências que se rejeitam e um anseio por se negar à compaixão. Pela fresta da

enunciação, a narradora deixa entrever um passado de sofrimento, de desejo de ser cruel, que é surpreendido no presente pela aparição dos “laços humanos” que espreitam e avançam diluindo a amargura, a insensibilidade (BUENO, 2016, p. 54).

A névoa e a ligação constante com a morte contribuem para a ação da narradora na sequência de acontecimentos do enredo. “Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto” (TELLES, 1999, p. 109). A perturbação da narradora toma conta da narrativa e o ambiente propicia a ligação com o mórbido. Entretanto, esse ambiente cinza vai se transformando, a barca vai encerrando seu trajeto, e verificamos que:

- Chegamos!... Ei! Chegamos!
- Aproximei-me evitando encará-la.
- Acho melhor nos despedirmos aqui – disse atropeladamente, estendendo a mão.
- Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse apanhar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.
- Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.
- Acordou?!
- Ela sorriu:
- Veja...
- Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejou, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar (TELLES, 1999, p. 109).

A perturbação da narradora é também a do leitor. O

mal-estar instaura-se. Estamos diante de um acontecimento fantástico? Existe uma hesitação, se pensarmos na premissa de Todorov. Ocorre o conflito entre o real e o irreal. Não existe explicação possível para a criança ter acordado, se antes estava morta. Contudo, não podemos esquecer que todo o conto é envolvido por uma atmosfera de mistério e ambiguidade, uma dualidade: a crença em Deus, a fé que pode tudo versus a cética narradora. Chiampi (1980, p. 63) defende que o realismo maravilhoso tem o “objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências freqüentes à religiosidade, enquanto modalidade capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional”.

Com um ambiente construído a partir da fé, a temática da ressurreição perpassa a história. São várias as alusões, como vimos anteriormente. E é isso que insere a narrativa no gênero realismo maravilhoso. Chiampi (p. 64) ainda expõe em seu estudo que “a causalidade interna do relato que justifica o impossível em óptica racional tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo”. Na verdade, não existe uma explicação racional para a criança que, antes, estava com febre e com os olhos cerrados; depois, morta, ter acordado de um profundo sono e sem febre. Não vemos, em momento algum, uma pessoa ressuscitar. Todavia, a crença no evento da ressurreição envolvendo Jesus Cristo e a fé do povo cristão faz crermos no acontecido. A atmosfera do conto é construída evidenciando a fé da personagem. Conforme Bueno:

O fenômeno da suposta ressurreição nesse conto pode ter uma explicação nas leis do sobrenatural, característica essa típica do conto maravilhoso em que o sobrenatural é aceito, admitindo-se novas leis pelas quais o fato insólito pode ser explicado. [...] A narrativa em estudo, apesar de manter a ambientação mística, faz com que nos deparemos com a permanência da ambiguidade e da incerteza: a criança estava morta ou simplesmente dormia? (BUENO, 2016, p. 61).

Essa hesitação da narradora poderia ser entendida como um efeito fantástico, aliás, essa leitura é possível ser feita. Entretanto, defendemos que hesitação ou ambiguidade, como julgamos acertado avaliar, eleva o conto para o terreno do realismo maravilhoso. Roas (2014, p. 37) argumenta que, no realismo maravilhoso, “o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/ sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico”.

Já mencionamos os motivos pelos quais isso acontece: a construção atmosférica da narrativa e a caracterização da mulher com o filho no colo, exaltando sua fé. Acrescentamos também a questão do título da narrativa. “Natal na barca”, a primeira palavra remete à fé cristã. Natal é tempo de paz, de renovação, de fé, “é momento de muitas luzes, de alegria, de festa, de troca de presentes. Daí a ambiguidade do texto, haja vista a ambientação soturna da barca e o estado de alma angustiado da narradora-personagem” (OLIVEIRA, 2012, p.138).

Já a segunda palavra do título, “barca”, segundo Oliveira (2012) apresenta duas interpretações. A primeira, relacionada ao meio de transporte que leva as pessoas de um lugar a outro. A segunda, à travessia, como símbolo de superação de um estágio da vida. Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p.122) “na tradição cristã, a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas desse mundo e as tempestades das paixões é a Igreja. A esse propósito, pode-se evocar a Arca de Noé, que é a prefiguração da Igreja”.

Por isso, “Natal na barca”, no momento de renovação da vida, a barca é um refúgio para abrigar e proteger seus tripulantes, possibilitando a ressurreição da criança de colo. Retomando as afirmações de Oliveira (2012, p.136) “se considerarmos a vida como uma navegação perigosa, a barca é um símbolo de segurança, afinal, não era a primeira vez que aquela mulher, com ‘aspecto de uma figura antiga’ a utilizava”. O Natal marca o nascimento. Tudo isso produz o realismo maravilhoso no conto.

## Considerações finais

**D**essa forma, é possível finalizar nosso estudo trazendo à luz da discussão as considerações de Rodrigues (1988, p. 59) sobre o realismo maravilhoso: “São narrativas que não excluem os realia (real, no baixo-latim); entretanto, os mirabilia (maravilha) ali se instauram, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico)”, comprovado no conto de Telles, como argumentamos anteriormente. A fé e a crença em Deus, capazes de produzirem milagres na personagem com a criança de colo, possibilitam que o pequeno, que aparentemente estava morto, acorde no final da travessia. Não existe a tensão do conto fantástico. O realismo maravilhoso é aceito, devido à ambientação da narrativa. Oliveira elucida:

[...] embora a jovem mulher fosse uma provinciana, de poucos recursos financeiros, que enfrentara o abandono do marido, a morte do filho mais velho de apenas quatro anos e agora a doença do mais novo e único, emanava de si caráter, dignidade, tranquilidade, energia, docilidade, vida, paixão, luz, o que nos remete a uma interpretação mística do conto: essa mulher é a conotação viva da fé extrema, ao ponto de a narradora sentir-se irritada com tamanha resignação [...] (OLIVEIRA, 2012, p. 141)

Por isso, no final do conto, não há hesitação nem surpresa, ao sabermos que a criança acorda no colo da mãe. A fé, o fato de ser Natal e a barca seguir o curso de um rio com águas “verdes e quentes” proporciona o desfecho. A cor verde, conforme Lurker (1997, p. 747) é “a cor da primavera e da vida que germina”. Assim, aceita-se o despertar da criança. O realismo mágico está instaurado na narrativa, a partir da atmosfera do conto e das alusões religiosas.

## Referências

- BUENO, D. O. da S. Manifestações do insólito nos contos de mistérios de Lygia Fagundes Telles. 2016. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2988>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- CARPENTIER, A. O reino deste mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHIAMPI, I. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FIGUEIRA, L. Realismo mágico ou realismo maravilhoso? Moara, Belém, n. 14, p. 21-33, jul./dez. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3119>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- GARCÍA, F. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba (PR). Anais. [...] Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- LOPES, A. C. C. V.; SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. A representação do milagre em “Natal na barca” e “O defunto”: diferentes manifestações literárias do insólito. Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 29, p. 159-177, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7767>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- LURKER, M. Dicionário de simbologia. São Paulo: M. Fontes, 1997.
- OLIVEIRA, R. G. R. O espaço na construção do fantástico no conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, ano 18, n. 17, v. 17, p.133-145,

jan./jun. 2012.

ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, S. O Fantástico. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

TELLES, L. F.; PORTELLA, E. Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles. 8. ed. São Paulo: Global, 1997.

TELLES, L. F. Antes do baile verde. 16. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, T. As estruturas narrativas. Trad. de Leila Perro-ne-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



## “Verde lagarto amarelo”: caracterização do duplo no conto de Lygia Fagundes Telles

---

Danielle Schütz<sup>1</sup>

### Introdução

O presente estudo procura analisar o conto de Lygia Fagundes Telles sob a ótica do duplo literário. Além dos aspectos psicológicos das personagens, este trabalho utiliza estudos como os de Otto Rank e de Yves Pélicier, para sistematizar as evidências do duplo ao longo da narrativa subjetiva, que apresenta a presença do Eu em seu discurso. Protagonizada pela personagem Rodolfo, que faz uma constante avaliação das características psicológicas da personagem Eduardo, o conto apresenta a relação entre ambos de forma comparativa, destacando uma hierarquia afetiva das personagens, em relação à família e perante a sociedade. Este estudo pretende mostrar a forma como as identidades das personagens são trabalhadas de forma interligada. Procura-se evidenciar a presença do duplo, com base nas atitudes predominantemente reativas da personagem, que ocupa a posição de narrador do conto, além da tipificação apresentada por estudiosos da literatura que contempla o duplo.

“Verde lagarto amarelo”, publicado em 1969, é um dos contos presentes no livro *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles. Apresentado como narrativa realizada

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Cultura pela UCS (Caxias do Sul). Especialista em História e Cultura indígena e afro-brasileira pela ULBRA (Porto Alegre), e Licenciada em Artes Visuais pela ULBRA (Canoas).

pela personagem Rodolfo, o conto se desenvolve em uma residência, no ambiente urbano, apresentando breves cenas de um diálogo e de lembranças e reflexões do passado. Esse contexto se passa juntamente com a personagem Eduardo, irmão de Rodolfo. Essa narrativa oferece ao leitor as mesmas informações de que Rodolfo dispõe, os sentimentos e a visão da história são fornecidos pelo narrador, sob seu ponto de vista, e sua experiência ativa dentro da história.

Os aspectos psicológicos de Eduardo são fornecidos com base na visão e na grande carga emocional do narrador, que se fazem presentes durante todo o conto. Logo no início do conto, não há a informação de parentesco entre as personagens, mas há a evidência de intimidade em algum nível, podendo o leitor inferir que as personagens se conhecem de longa data. É possível realizar uma pré-análise da categoria do conto, quando fica claro que se trata de uma relação entre irmãos, tema tratado na literatura de forma recorrente, apresentando conflitos e dualidades como bem e mal, claro e escuro, estando presente até mesmo em textos bíblicos e mitológicos, como os irmãos Caim e Abel, e Castor e Pólux.

O narrador fala de si mesmo sempre em função da dualidade. Sua vida e características pessoais são sempre apresentadas em relação ao outro, nunca de forma isolada. Sua identidade está intimamente ligada à identidade da outra personagem que, ao longo do conto, pode simbolizar uma relação de rivalidade. Em sua narrativa comparativa, nenhuma semelhança é apresentada entre as personagens, mas sempre há evidência de que ocupam polos opostos, com grande enaltecimento do positivo e negativo. O conto, já nas primeiras linhas, oferece um suspense ao leitor, a surpresa que uma das personagens possui, e que só é revelada nas últimas linhas. Com base no rumo do diálogo, torna-se pouco provável desconfiar qual o desfecho do conto, as informações fornecidas levam o leitor a acreditar tratar-se de uma via de mão única, em relação ao modelo de ser ideal, pois Rodolfo acredita que as escolhas e o modelo de vida de Eduardo seriam desejáveis, a ponto de serem copiados.

## O título

O título da obra já nos fornece pistas de que a temática gira em torno do duplo. O verde, cor secundária criada a partir da combinação das cores azul e amarela, ocupa lugar ao lado da cor primária amarela dentro do círculo cromático, ou seja, são análogas dentro dessa ferramenta de organização das cores no sistema subtrativo.<sup>2</sup> A proximidade entre essas cores pode funcionar como um indicativo da relação das personagens, os irmãos Eduardo e Rodolfo.

Essas cores fornecem outro indicativo da relação entre as personagens, amarelo é uma cor que não pode ser produzida, a partir da mistura de outras cores; é única, primária, fundamental na criação de outros novos matizes secundários, terciários ou quaternários. Ou seja, amarelo poderia estar representando Eduardo, descrito com diversos adjetivos que o colocam em posição de superioridade na visão do irmão Rodolfo, narrador do conto. Já o verde, criado a partir do amarelo, que estaria representando Rodolfo, é secundário, dispensável para a criação de novas cores, mas que sempre carrega consigo o matiz amarelo, em qualquer variação tonal. Rodolfo nunca se vê livre da presença de Eduardo.

Já no sistema RGB,<sup>3</sup> verde e amarelo estão próximos dentro do espectro visível, assim como Rodolfo e Eduardo, unidos pelos laços de sangue. Porém, o amarelo possui maior comprimento de onda do que o verde, o que o torna mais importante ao observar o ocaso, pois as cores de menor comprimento como o verde desaparecem, restando a presença de ondas mais longas, como as ondas do amarelo.

---

<sup>2</sup> Sistema subtrativo: também conhecido como sistema de cor pigmento, em que a união de determinadas cores forma novas outras cores secundárias, terciárias... Também pode ser chamado de sistema CMYK, utilizado em impressoras industriais e domésticas. A sigla refere-se a ciano, magenta, yellow e Key, ou seja, a chave para a produção de todas as cores.

<sup>3</sup> Sistema RGB: sistema de cor-luz, também chamado de aditivo. A luz branca possui dentro de seu espectro visível as cores do arco-íris, cada uma com um comprimento de onda que varia de 400 a 700nm (nanômetros).

Esse sistema pode bem representar a forma como Rodolfo se sente em relação ao irmão, uma figura dispensável, um comprimento de onda curta que não interfere na contemplação do pôr-do-sol.

Por fim, na descrição mais simplória de catalogação das cores, verde é considerada uma cor fria, utilizada dentro de um cenário para causar a sensação de distanciamento, ou mesmo para sugerir profundidade, fato que representa muito bem os sentimentos que Rodolfo expõe, quando se refere ao irmão. Já o amarelo, uma cor quente, recebe essa definição por causar sensação de conforto, de aconchego, de proximidade. Proximidade que Eduardo tenta estabelecer com o irmão, já nas primeiras linhas do conto.

O lagarto, para a tradição xamânica dos índios norte-americanos, é visto como um arquétipo ligado ao lado sombrio do ser humano. Um animal solitário, tímido, que possui uma couraça que o mantém protegido do mundo ao redor, esconde seu verdadeiro ser debaixo de uma autoimagem negativa, bem representada pela personagem Rodolfo, que, já no primeiro diálogo com o irmão, afirma que está sozinho, sempre sozinho.

## Desenvolvimento

O conto tem início com o discurso que caracteriza alguns aspectos de Eduardo: passo macio, sem ruído, polido. Esses adjetivos que qualificam suavidade são imediatamente avaliados por Rodolfo como algo que não chega a ser felino, enfatizando que a leveza de Eduardo, ao adentrar no ambiente, não está relacionada com astúcia, mas com o desejo de não perturbar ou assustar Rodolfo. Ou seja, esse importante comparativo define a essência de Eduardo, não deixando espaço para que o leitor tire suas conclusões e faça sua própria análise a respeito de passo macio e sem ruído como algo sorrateiro.

Rank (2013), em seus estudos sobre o duplo, deixa

clara a importância da análise dos aspectos psicológicos das personagens, que, muitas vezes, apresentam o duplo em si mesmas, com a dualidade de sentimentos e aspectos psíquicos. O duplo, aqui, é fortemente apresentado em seres distintos, que possuem dimensões antagônicas, mas com alto nível de proximidade, como a relação entre irmãos. Já o duplo presente em cada indivíduo é identificado de forma sutil. Esses aspectos da individualidade das personagens não se sobrepõem à duplicidade interpessoal.

Eduardo, em voz baixa, pergunta se Rodolfo está sozinho. O narrador afirma que o irmão sabe que ele está só, enfatizando essa condição ao dizer novamente que sempre está sozinho. O advérbio aqui utilizado – “sempre” – enaltece a condição de isolamento de Rodolfo que, segundo ele, é sabido pelo irmão, ou seja, fato que não precisaria ser questionado por Eduardo. A constante solidão de Rodolfo, assim como a do lagarto, é fato.

Eduardo questiona o irmão a respeito da leitura que tem em mãos: seria Dostoiévski? O sorriso e a afirmação de Rodolfo sobre a perspicácia de Eduardo evidenciam que o irmão acertou, pois não lhe passava nada. O conto não nos dá a informação a respeito de qual obra do escritor russo Rodolfo está lendo, mas pode novamente dar pistas sobre o andamento e até mesmo o desfecho da trama. Em *O Duplo*, de Dostoiévski (2012), romance escrito um ano após seu livro de estreia, o autor narra a vida de um conselheiro tutelar que tem sua identidade roubada por um colega. Essa obra se assemelha ao estado emocional de Rodolfo, que nas próximas linhas do conto faz uso de diversos comparativos que evidenciam sua angústia frente à preferência da família por Eduardo.

Eduardo traz uvas doces para saborear com o irmão, além de uma surpresa que, segundo Rodolfo, está acompanhada de suspense, o mesmo suspense que Eduardo fazia nos tempos de infância, antes de oferecer seu tesouro a Rodolfo. Se, por um lado, Eduardo sempre oferece seu tesouro ao irmão, Rodolfo deixa clara sua intenção de não agir da mesma forma quando, em função da presença do irmão,

cobre sutilmente com o paletó o rascunho de seu novo conto.

Pélicier, em seu ensaio *La problématique du double* (1995), afirma que existem três tipos de relações do indivíduo com o duplo. No primeiro caso, a vida de um depende da vida do outro. A narração do diálogo se intercala com passagens da infância descritas por Rodolfo, e o excesso de comparações apresentado é descrito em ambas as situações. A tensão causada pela presença do irmão desencadeia a excessiva transpiração que acompanha Rodolfo, desde a infância. Eduardo é caracterizado como uma criança limpa, de pele fresca, como se estivesse em uma redoma. Já Rodolfo transpirava demais, modo como sua mãe se referia ao seu suor, palavra que não utilizava em seu delicado vocabulário. O diálogo segue com o convite feito por Eduardo, que estava às vésperas de se tornar pai. – Adivinha quem será o padrinho? Escolhido por Eduardo, Rodolfo nega-se em aceitar, alegando que não acredita em Deus. Ele descreve seu nervosismo, enquanto prepara o café, como quem estivesse mergulhando arsênico em vez de açúcar no café, o qual bebeu em apenas um gole. Rodolfo acredita que essa era a surpresa da qual o irmão falara, no momento em que chegou. Porém, Eduardo afirma com malícia que a surpresa é outra, mas somente se der certo, e se Rodolfo decidir que dará certo. – Está em suas mãos. Eduardo transfere a responsabilidade do sucesso de sua ideia para Rodolfo, que recebe o encargo de aprovar ou desaprovar o feito do irmão. Fica claro, com base na proposta de Pélicier, que há essa dependência que, aqui, parece contraditória, pois não haveria necessidade de alguém como Eduardo, tido como melhor e mais capaz, precisar da aprovação de Rodolfo.

Perante as descrições realizadas pelo narrador, é provável que o leitor veja a personagem Eduardo como um ser superior ao irmão Rodolfo. Dessa forma, é possível inferir que um eventual sentimento de inveja e de apropriação das qualidades e habilidades do outro seriam manifestadas em Rodolfo, que não possui beleza nem esposa e tampouco a aparente vida perfeita do irmão. Esse fato fica evidente

quando Eduardo convida Rodolfo para almoçar em sua casa no domingo, mostrando que há a intenção de aproximação, que não é compartilhada por Rodolfo quando afirma já ter compromisso. Já nesse ponto do conto, fica clara a mensagem de que Rodolfo, apesar de colocar o irmão em posição de destaque, não pretende viver próximo de sua sombra.

Novamente, a primeira tipificação proposta por Pélicier é enaltecida, pois Rodolfo apresenta um comportamento exclusivamente reativo: ele não vai ao encontro do irmão e apenas tenta se defender ou agir de modo a afastá-lo. A vida de Rodolfo, na dinâmica do conto, depende do Outro. O conto faz referência ao modo de vida do narrador como produto de uma infância voltada ao irmão. Em suas idas àquele tempo, Rodolfo sempre apresenta suas ações voltadas à fuga da presença de Eduardo e de como se sentia rejeitado pela mãe, que, segundo ele, deixava clara sua preferência. No trecho do conto, em que a mãe dos meninos fica doente, apenas Rodolfo é informado da situação. O que poderia ser um sinal de confiança na maturidade do narrador em assimilar essa trágica notícia, se transforma em pesar, pois, junto com essa informação, ele recebe o ônus de guardar esse segredo do irmão, na intenção de poupá-lo. A vida de Rodolfo gira em torno da vida de Eduardo, ao longo de toda a narrativa.

O segundo tipo apresentado por Pélicier fala que os sentimentos de um têm ressonância no Outro, mas não são obrigatoriamente os mesmos. A atitude das personagens mostra que apenas Eduardo realiza movimentos em relação a Rodolfo. O contexto geral mostra que existe uma figura ativa, que deseja estabelecer contato e fortalecer o vínculo, e uma figura que apenas busca meios de se livrar de tal contato. Eduardo insiste para que o irmão aceite o convite, mas Rodolfo sempre tem em mente as desculpas que inviabilizam sua aceitação. Ao afirmar que esse contato lhe trazia a infância, Rodolfo se pergunta: Até quando? Por que não o deixara em paz? Por que o espeta? Rodolfo não lê de forma positiva a insistência do irmão em compartilhar sua vida, mas deixa vir à tona os sombrios sentimentos de

uma infância, junto ao irmão, os quais lhe causaram muita dor. Essa é a ressonância que os sentimentos de Eduardo despertam em Rodolfo. Eles não são os mesmos, são antagônicos, mas provocam não apenas uma repulsa momentânea, como a conexão com um passado doloroso.

A mãe dos meninos pedia para que Rodolfo não entristecesse o irmão, sendo que até as atitudes dela giravam em torno de Eduardo. Enquanto reclamava que Rodolfo não se mantinha limpo, que não poderia fazer nada que magoasse o irmão, fazia elogios a Eduardo, quando afirmava que seu filho tem olhos cor de violeta. Mesma cor das uvas que Eduardo levou para o irmão em sua visita. Não é por acaso que a cor violeta também está presente no conto. Segundo a psicologia das cores, proposta por Heller (2012), violeta é a cor dos sentimentos ambivalentes. É a união de cores opostas, o vermelho e o azul, o masculino e o feminino, e trata-se da cor mais rara na natureza.

Embora a tônica do conto esteja no duplo representado em dois indivíduos, é possível inferir que a duplicidade também seja revelada de forma atenuada na figura de Eduardo. Além da ambivalência da cor que lhe foi atribuída pela mãe, Eduardo, ao mesmo tempo em que apresenta um comportamento amistoso e gentil, adota uma postura invasiva e perturbadora, fato bem representado pelo excesso de perguntas que faz ao irmão, além de acreditar que Rodolfo deve compartilhar de seus escritos, a ponto de tomá-los para si. Sob uma visão psicanalítica, o duplo pode evidenciar um narcisismo com egoísmo ilimitado. Por que razão uma pessoa como Eduardo pode querer apropriar-se das poucas virtudes ou pertences de Rodolfo? O fato de Eduardo oferecer seu amor a Rodolfo estaria lhe dando o direito de se apropriar de algo do irmão. Como uma troca, ou uma via de mão dupla? Está claro que Rodolfo não pretende estabelecer nenhum tipo de acordo, ele afirma que não há necessidade de o irmão odiá-lo, apenas deixá-lo em paz. Em paz com a única coisa que lhe restava, segundo ele, quando tomou suas folhas da mão do irmão. A leveza e perspicácia

de Eduardo despertam amargura e pesar em Rodolfo. O desejo de compartilhar a vida, evidenciado com o convite da esposa de Eduardo, esbarram na ânsia de isolamento e na tentativa de preservar algo que Rodolfo considera só seu.

O terceiro tipo de relação nos diz que os conhecimentos de um podem apresentar-se na consciência do duplo, que consegue deles fazer um uso diferente. Rodolfo se pergunta por que o irmão não o esquece, por que não o deixa em paz. A presença e o olhar de Eduardo o perturbavam, o mesmo olhar que lhe dirigia já no berço. Rodolfo escondia-se e permanecia imóvel como o lagarto, mas Eduardo, entre sorrisos e lágrimas – mais uma pequena evidência de seu comportamento duplo – sempre o encontrava.

Rodolfo afirma que Eduardo fazia tudo melhor do que ele, muito melhor até do que os outros, e que, em suas mãos, até as menores coisas adquiriam outra importância. Rodolfo diz que, apesar de ser escritor, não era um escritor de sucesso, daqueles que são convidados para festas ou que dão entrevistas na televisão. Mas alguém de cabeça baixa e calado, que abria com as próprias mãos seu caminho. A essa altura do conto, fica claro que, apesar do sentimento de inferioridade que Rodolfo nutre em relação a Eduardo, ele se mostra auto-suficiente. Em momento algum ele invade a privacidade do irmão, apenas reivindica sua paz, ao contrário de Eduardo que, insistentemente, e desde a infância, persegue o irmão.

Durante a tentativa de preservar seus rascunhos, Rodolfo dá explicações ao irmão acerca do estágio inicial de seu novo romance. É nesse momento que olha para a pasta que Eduardo deixara sobre a cadeira e adivinha a surpresa, ao sentir seu coração se fechar com uma dor quase física. Eduardo havia escrito um romance.

Em *O Estranho* (1976), ensaio produzido por Freud, ele afirma que o ego projeta para o mundo exterior aquilo que rejeita em si mesmo, percebido como algo estranho e perigoso. O fato de a narrativa ser apresentada por Rodolfo nos dá mais informações acerca de sua situação emocional, em relação ao estado de Eduardo. Rodolfo se sente diminuído frente à

beleza e a outras tantas qualidades do irmão. Porém, a atitude final de Eduardo, ao produzir um trabalho semelhante ao do irmão, denota que existe um sentimento comparativo e até competitivo por parte de Eduardo, que sempre havia sido o melhor em tudo, exceto pela profissão de escritor.

O ego de Rodolfo projeta no mundo exterior seu sentimento de menos-valia. O irmão era mais amado, segundo seu ponto de vista, por possuir características antagônicas, magro e gordo, suado e limpo, perspicaz e tímido. Seu sentimento de inferioridade ganhou força pela presença de Eduardo. A comparação é uma prática inerente ao ser humano, que aqui ganha força pela atitude da mãe dos rapazes. O desfecho do conto nos apresenta uma surpresa, além daquela proposta por Eduardo. A implícita e improvável inveja de Eduardo, que durante toda a vida fez tudo de forma mais admirável que o irmão. Acostumado a ser o melhor em tudo, Eduardo não dispensou a possibilidade de se destacar mais uma vez. Seria o romance de Eduardo melhor do que o do irmão? Segundo Rodolfo, seria sim. É apenas nas últimas linhas do conto que o leitor pode observar os irmãos em papéis invertidos. Quem se sentira diminuído durante toda a vida não teve uma atitude de vingança, ou de tomar para si algo do irmão, na tentativa de aliviar a opressão, mas aquele que sempre fora o escolhido, o destaque, ou o melhor, apresenta agora um comportamento que enaltece a duplicidade de seu caráter. Fica claro que Eduardo ama o irmão, mas sob a condição de estar acima dele, sob quaisquer aspectos. A única coisa que restava a Rodolfo agora lhe havia sido roubada pelo irmão.

### Considerações finais

**D**urante toda a narrativa, o duplo se manifesta em duas individualidades. Os aspectos antagônicos são claramente representados em dois indivíduos, que apresentam grande proximidade, como numa relação

entre irmãos. O fato de as informações recebidas pelo leitor serem apresentadas por um desses indivíduos nos dá apenas seu ponto de vista, claramente expresso pela intensidade de seus sentimentos e das emoções. Todos os diálogos e visitas ao passado perpassam pelas ações e reações das duas personagens. Dessa forma, o duplo permanece constantemente explícito na trama.

É apenas no encerramento, quando a surpresa anunciada nas primeiras linhas é revelada, que o leitor pode buscar uma representação do duplo dentro de uma dessas individualidades. Eduardo nos permite realizar uma mudança de opinião em relação a sua pessoa. Quem de fato era a figura mais inteira da trama? Aquele que manifestou sentimento de inferioridade, mas que mesmo assim se tornou um escritor e fazia o possível para manter-se isolado e em paz? Ou aquele que insistia em uma aproximação não recíproca, e que a todo tempo invadia a intimidade do irmão? Em nenhum momento, o narrador menciona qualquer desejo de tomar para si as qualidades do irmão. Existe, sim, uma forte comparação que Rodolfo realiza entre ambos, mas os fatos apresentam um narrador com consciência de sua condição.

Já Eduardo surpreende o leitor quando toma para si uma habilidade que pertencia ao irmão. A narrativa deixa claro que a única coisa que restara a Rodolfo era escrever e publicar seus romances, de forma silenciosa e apartada da companhia de outrem. O que estava na consciência de um se apresentou na consciência de ambos. O desfecho leva o leitor a olhar Eduardo de outra forma, o que até então fora muito bem descrito pelo narrador durante o conto, a ponto de sequer apresentar características do duplo, mas ele se torna uma figura imbuída de duplo, no momento em que copia o irmão, que se sente roubado por alguém que lhe oferece amor.

É possível afirmar que o conto de Lygia Fagundes Telles possui duas manifestações do duplo, tanto na qualificação de dois indivíduos, quanto na surpreendente personalidade

de um desses indivíduos.

A descrição das cores apresentada no título pode agora ser avaliada de outra forma. Dentro da psicologia das cores, o amarelo, que estaria representando Eduardo, é considerado o matiz mais ambíguo de todos, e também a cor associada à inveja, ao ciúme e à cobiça. Já o verde é o matiz associado à fertilidade, qualidade fundamental de um escritor como Rodolfo.

### Referências

DOSTOIEVSKI, F. O Duplo. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FREUD, S. O Estranho. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HELLER, E. A psicologia das cores. São Paulo: Gili, 2012.

MELLO, A. M. L. As faces do duplo na literatura. Porto Alegre Sagra-Luzzatto, 2000.

PÉLICIER, Y. La problématique du double. Paris: Didier, 1995.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANK, O. O duplo: um estudo psicanalítico. Coord. da trad. de Érica Sofia Luísa Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

TELLES, L. F. Antes do baile verde. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



## Considerações sobre o duplo no conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles

---

Letícia Lima<sup>1</sup>

“Numa aldeia da Escócia vendem-se livros com uma página em branco perdida em algum lugar do volume. Se o leitor desembocar nessa página ao soarem as três da tarde, morre.”

Julio Cortázar

### Considerações iniciais

**L**ygia Fagundes Telles é uma autora paulista, nascida em 19 de abril de 1923. Com sua obra reconhecida nacional e internacionalmente, deu início à sua carreira de escritora ainda na adolescência, época em que publicou seu primeiro livro de contos, *Porão e sobrado* (1938). Antes de se dedicar inteiramente à literatura, a escritora estudou Direito e Educação Física, período no qual publicava textos nos jornais *Arcádia* e *A Balança*. Em 1985, foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, passando a ocupar a cadeira de número 16. Lygia Fagundes Telles é uma escritora que reúne um vasto conjunto de obras, incluindo romances, contos e crônicas, muitos deles traduzidos e publicados em

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (Bolsista Prosuc/Capes). Graduada em Letras – Licenciatura Plena em Português pela Universidade de Caxias do Sul (2018). E-mail: llima4@ucs.br

Portugal, na Espanha, na França, na Alemanha, na Itália, na Holanda, na Suécia, nos Estados Unidos, dentre outros. Além disso, a autora participou de muitas coletâneas e antologias, tendo também se ocupado com traduções e adaptações de diversas obras estrangeiras.

Ao longo de sua carreira, a autora recebeu importantes prêmios nacionais e internacionais, o que confirma suas qualidades como artista literária. Dentre esses prêmios, destaca-se, em 2005, o Prêmio Camões – o mais importante da literatura de Língua Portuguesa –, o Prêmio Jabuti – na categoria de Contos e Crônicas em 1966, 1996 e 2001 e na categoria Romance em 1974, o Prêmio Coelho Neto, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros na França, em 1971 e o Troféu APCA em 1973, 1980, 2000 e 2007.<sup>2</sup> Em 2016, Lygia Fagundes Telles tornou-se a primeira mulher brasileira indicada ao Prêmio Nobel de Literatura, após 30 anos da última indicação de um brasileiro.

O conto “A caçada” foi publicado pela primeira vez em 1970, na obra *Antes do baile verde*, uma de suas criações mais relevantes. O conto narra a história de um homem não nomeado que encontra, em uma tapeçaria antiga, seu duplo, há muito perdido no tempo. A partir da obsessão da personagem protagonista com a imagem tecida na tapeçaria, cujas características parecem remetê-lo a um passado distante e não muito nítido, mas bastante real. A trama começa a adquirir aspectos que remetem o leitor ao gênero fantástico, em que o real e o irreal se mesclam em um movimento de vaivém até alcançar o clímax do conto, que revela a existência duplicada da personagem. Este texto tem como

---

<sup>2</sup> Também: Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras (1949); Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1958); Prêmio Boa Leitura (1964); Prêmio do I Concurso Nacional de Contos do Governo do Paraná (1968); Prêmio Guimarães Rosa da Fundepar (1972); Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras (1973); Prêmio Ficção, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1974 e 1980); Prêmio do Pen Clube do Brasil (1977); Prêmio II Bienal Nestlé de Literatura Brasileira Contos (1984); Prêmio Pedro Nava, o Melhor Livro do Ano (1989); Melhor livro de contos, Biblioteca Nacional; Prêmio Aplub de Literatura e Prêmio Bunge (2005).

objetivo investigar, de que modo, a presença desse duplo aparece no conto e, em que medida, podem ser verificadas as noções do Eu e do Outro.

## O duplo na literatura fantástica

**M**ello, em seu texto *As faces do duplo na literatura* (2000), trabalha com a questão do surgimento do duplo na literatura. Para a autora, a ideia de duplicidade do Eu é uma noção antiga que se desdobra em várias acepções, de acordo com o contexto de que e de onde se fala. De acordo com a autora, o tema é abrangido por diversas áreas do conhecimento. Na Filosofia, aparece no dualismo platônico – todas as coisas conhecidas são o duplo de algo incognoscível ou de uma realidade ideal; e o real imediato só ganha sentido por ser expressão de um outro real, de que é apenas uma projeção imperfeita (*A República*); em *O Banquete*, o dualismo no interior do homem exprime-se a partir do mito do homem andrógino, composto por dois gêneros e destinado a vagar em busca da metade que lhe falta. A ideia de divisão também é representada como a consequência de um castigo divino e, assim como a busca pela outra metade, se faz presente na crença da perda da unidade original. Segundo a autora, “em muitos mitos, o homem é interpretado como portador de uma dupla natureza, masculina e feminina ao mesmo tempo” (MELLO, 2000, p. 111).

No âmbito religioso, a noção do duplo está na concepção divina – Deus cria o universo para nele se refletir –, ou no nível do microcosmo – a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo. Em verdade, no imaginário de muitos povos, a questão do duplo é uma representação constante, ligada ao problema da morte e ao desejo de sobrevivência, em uma forma de associação entre o amor a si próprio e a angústia da morte. Desse modo, por um lado, tem-se a personificação da alma como uma ideia, por meio da qual o Eu é protegido do aniquilamento; por outro, esse mesmo duplo, isto é, a

alma do morto é compreendida como um “mensageiro da morte”, daí a explicação da existência de sentimentos ambivalentes, ou seja, o duplo é visto, ao mesmo tempo, como proteção e ameaça.

Na literatura, o tema é recorrente, porque diz respeito a questões inquietantes para o ser humano. Assim, indagações como “Quem sou eu?” e “O que serei depois da morte?” têm sido inspiração em representações artísticas de todos os tempos, sugerindo a concepção do desdobramento do Eu, que, ao mesmo tempo, pensa e é objeto de reflexão (MELLO, 2000, p. 111).

Em seu estudo, Mello (2000) elabora um levantamento dos principais autores que trataram do tema do duplo. Rank (1914), conforme a autora, é responsável pela elaboração de um dos estudos mais completos sobre o duplo. Isso porque, em seu ensaio, utilizou tanto dados da literatura quanto das crenças populares, evidenciando os laços que unem as concepções mais arcaicas da alma e do Eu aos mitos criados na literatura, mostrando que as superstições em torno da alma deram origem a muitas histórias que pressagiam perigos e são responsáveis por ritos que visam apaziguar os mortos.

Morin (1970) é importante para os estudos relativos ao duplo, segundo Mello (2000), porque salienta que representações de “mortos vivendo suas próprias vidas, como vivos” (MORIN, 1970 apud MELLO, 2000, p. 112) vêm desde o paleolítico. A imaginação de Outro um que sobrevive ao aniquilamento do corpo – na forma de um espectro ou fantasma – é uma das formas de expressão da tendência que o ser humano tem de “salvar sua integridade para além da decomposição” (MORIN, 1970 apud MELLO, 2000, p. 112). A libertação do duplo, no imaginário dos povos, pode ser vista como um evento fatal que pressagia a morte.

Guiomar (1967) afirma que a ideia da morte é tão difícil de ser admitida, que o homem cria a ideia da existência de um outro Eu que se superpõe ao Eu atual, para fugir da perspectiva da morte. Em outras palavras, “cria em si um outro Eu, idêntico e autônomo em relação ao primeiro” (MELLO, 2000, p. 113).

Assim, no imaginário, a alma é concebida como o duplo do corpo, em uma realidade quase tangível. Na criação literária, o Eu pode se desmembrar de várias formas, a saber, sócias, irmãos – gêmeos ou não –, pela sombra, o retrato, a imagem refletida no espelho, entre outros.

Conforme exemplifica Mello (2000), o retrato pode representar: um outro que corrompe o caráter do Eu, como acontece em *O Retrato*, de Nicolai Gogol; a imagem do próprio Eu que se transforma e revela a alma do retratado, como em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; capturar a vida do modelo – Eu –, tomando seu lugar, a exemplo do conto “*O retrato oval*”, de Edgar Allan Poe; ou a projeção das tendências mais profundas da alma, dos modelos, tal qual ocorre em “*Retratos proféticos*”, de Nathaniel Hawthorne.

A sombra presta-se à simbolização do duplo, porque acompanha o ser humano em todos os lugares, mas não faz parte dele; “é estranha, mas não é estrangeira” (MELLO, 2000, p. 115). No imaginário coletivo, muitas vezes, simboliza a alma, portanto, um homem sem sombra seria um indício nefasto. Perder a sombra seria o mesmo que perder a alma.

Quanto ao espelho como desdobramento do Eu, desde a Antiguidade, os espelhos são considerados instrumentos divinatórios e estão ligados a rituais mágicos. Melchior-Bonnet (1994) informa que grande parte dos tratados de demonologia denunciam as práticas de feitiçaria apoiadas na hidromancia, catoptromancia e cristalomancia. Rank (1973) afirma que existem muitas superstições relativas ao espelho, que é considerado o lugar de captura das almas ou objeto através do qual os mortos podem ser invocados.

O Outro pode representar o lado mais autêntico, espontâneo ou vergonhoso do Eu e pode tanto instituir uma diferença necessária à integridade do Eu, sem a qual este perde sua identidade e se destrói, como representar duas tendências conflitivas (o bem contra o mal). O Outro também pode ser uma “face não realizada” do Eu, que se sente ameaçado pelo desdobramento que ocupa seus espaços e pode representar aquilo que o Eu não quer ser ou

aquilo que rejeita em si mesmo.

No que se refere à concepção de uma tipologia do duplo, Mello (2000) traz à baila o ensaio “La problématique du double”, de Pélicier (1995), que identifica seis tipos de duplo, sendo eles: (I) o duplo natural, gêmeo homozigoto; (II) o duplo como fenômeno físico; (III) a fabricação de um simulacro; (IV) a fabricação de um outro ser – a criatura; (V) o fenômeno da “transgressão”; e (VI) o duplo como resultado de metamorfose. Mello ainda aponta um tema não incluído na tipologia de Pélicier que, segundo ela, se aproxima da metamorfose, a saber, o da perda de uma parte de si mesmo, que passa a ter vida autônoma, exemplificado pelo conto “O nariz”, de Gogol.

De acordo com a autora, o tema da duplicidade do Eu guarda afinidade com o gênero fantástico, alcançando o apogeu no Romantismo. A imagem do duplo como revelação do lado desconhecido do homem é muito explorada pelos românticos e foi, a partir dessa vertente – mais especificamente do Romantismo alemão –, que o Outro ganha destinos trágicos e fatais: “torna-se o adversário, o inimigo que nos desvia do caminho certo e que é preciso combater” (MELLO, 2000 p. 117).

A repercussão do duplo no Romantismo se deve ao fato de que esse desdobramento fantástico coincide com o espírito de inconformismo dos românticos em relação aos valores estabelecidos e à busca de uma nova estética na cultura ocidental. Nesse sentido, o sonho é um tema que ocupa lugar de destaque na literatura romântica, pois o desdobramento do Eu é sugerido através do sono. Consoante Mello (2000), no decorrer do século XIX, os românticos passaram a explorar vastamente os pesadelos e a existência de mundos obscuros, na expressão do desejo de romper a barreira existente entre a realidade cósmica e outros mundos imaginados pelo homem.

Mello (2000) aponta, ainda, que, de acordo com Anne Richter (1995), a filosofia idealista, segundo a qual “a verdadeira vida está em outro lugar fora daqui; o mundo é duplo,

na realidade cotidiana, e dele nós só vemos a aparência" (RICHTER, 1995 apud MELLO, 2000, p. 119), serviu de suporte a essa concepção do Eu duplicado para os escritores da época. Isso porque, no idealismo, "o real imediato só pode ser explicado como expressão de um outro real que lhe confere sentido" (MELLO, 2000, p. 119, grifos nossos). Nessa mesma esteira, novamente citando Rosset (1998), Mello (2000, p. 119) expõe que, de acordo com o pensamento metafísico, "esse mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e seu ser de um outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador".

Mello (2000) afirma que, desde o filósofo Kant, a filosofia alemã tinha seus "holofotes" voltados para o sujeito, defendendo a ideia de que o conhecimento de si mesmo nada mais é do que o conhecimento de mundo. Entretanto, é Fichte (1794) quem formula uma resposta clara à concepção do sujeito em relação com o Eu absoluto, segundo a qual todo objeto empírico é concebido por um Eu transcendental, absoluto, incondicionado e em infinita atividade.

O magnetismo animal, o sonambulismo provocado, a hipnose, as segundas personalidades, a histeria, entre outros, são fenômenos que apontam para a possibilidade de o ser manifestar-se em aspectos diferentes e/ou múltiplos e, assim como a metamorfose dos seres na direção do mal, a redenção ou a ambiguidade de sentimentos, no interior de um mesmo ser, despertaram o interesse dos românticos.

Para Pélicier (1995 apud MELLO, 2000), há três tipos de relações predominantes entre o indivíduo e o duplo: (a) a vida de um depende da do Outro; (b) os sentimentos de um têm ressonância no Outro; e (c) os conhecimentos de um podem se apresentar na consciência do duplo, que podem fazer uso diferente dele. Nesse sentido, lembrando Rank, a autora expõe que o duplo não precisa ser idêntico, pode ser semelhante, como uma imagem ou modelo, mas sempre dotado de vida própria.

A noção do desdobramento do Eu permanece como

objeto de representação literária na ficção europeia, após o Romantismo na França e na Itália. Na literatura hispano-americana do século XX, o duplo aparece em textos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, entre tantos outros. Na literatura brasileira, o tema já aparece na obra de Machado de Assis e Guimarães Rosa, ressurgindo na segunda metade do século XX, na ficção de muitos autores, dentre eles Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles.

Nas narrativas contemporâneas, o duplo aparece como representação de uma cisão interna e, com frequência, revela-se como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou se depara com um ser com quem muito se parece. O tema deixa o âmbito da literatura fantástica própria do Romantismo e passa a representar a divisão psíquica e a consequente busca da autocompreensão e da unidade interna.

#### O duplo em “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles

O conto ora em análise, temporalmente, se insere na narrativa fantástica da segunda metade do século XX, em que pode ser a representação da busca pelo autoconhecimento e do desejo de constituir uma unidade interna, característico das narrativas contemporâneas. O duplo, nesse contexto, surge justamente na problematização de um possível desmembramento no interior do ser, que se enxerga como um Outro semelhante, como uma imagem modelo – para fazer uso das palavras de Rank (1973) –, mas, ao mesmo tempo, diferente e autônomo.

O protagonista, ao confrontar-se com a tapeçaria cuja imagem representa uma caçada, entra em contato com a consciência de um Outro ser, inserido nos eventos capturados naquele plano. Nesse sentido, pode-se relacionar o conto com duas das relações entre o Eu e seu duplo expostas por Pélicier (1995 apud MELLO, 2000), a saber, aquela em que os conhecimentos de um podem se apresentar na consciência do Outro, que deles pode fazer diferentes usos,

bem como a que diz respeito aos sentimentos de um que ressoam no Outro. Assim, no conto, o protagonista adquire a consciência do episódio descrito na tapeçaria, mas sua compreensão do que ali aconteceu vai além da mera observação e interpretação da obra; diz respeito a sensações muito mais íntimas e particulares, como se ele tivesse feito parte da própria caçada, ou “tivesse sido o pintor que fez o quadro” (TELLES, 1997, p. 133). Aliás, cumpre aqui destacar que a personagem tenta, como no exemplo do trecho exposto, de todo modo, justificar seus conhecimentos acerca da imagem representada na tapeçaria, como se, por meio dessas especulações, pudesse fugir do seu duplo e de tudo o que ele representa e carrega consigo.

Ao longo da narrativa, apresentam-se pistas da duplicação do Eu – protagonista – em um Outro. Um dos recursos utilizados para essa apresentação é o da comparação: “A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem” (TELLES, 1997, p. 131, grifo nosso). Nesse exemplo, vê-se que o protagonista se assemelha com a imagem como um todo, e não apenas com uma personagem específica, o que indica seu pertencimento ao mundo representado na imagem. É semelhante porque ali está seu duplo, mas, mais do que isso, é semelhante porque o Eu presente é capaz de sentir o que o Outro sente com tamanha intensidade que, tal como a caça e toda a cena contida na tapeçaria, empalidece e adquire uma postura de perplexidade frente à imagem. O duplo, aqui, conforme a teoria abordada em linhas anteriores, se revela não em um retrato propriamente dito, mas em uma tapeçaria, que é também um meio de representação de uma imagem, nesse caso, do Outro.

O conflito que se inicia com a consciência que o protagonista tem sobre os eventos, no desenrolar da narrativa, assume maior complexidade. Ao passo em que o Eu se aproxima do encontro com o Outro, que, na verdade, se apresenta mais como uma espécie de fusão, ou de tomada de lugar, o conflito cresce em seu interior. Desse modo, o

Eu olha para a imagem e reconhece o que há nela, como se, de fato, pudesse se transportar para o lugar ali reproduzido:

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a perna o frio úmido da madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... (TELLES, 1997, p. 133).

No conto, semelhantemente ao que afirma Mello (2000) acerca das questões perenes ao homem, em relação à sua origem e seu destino, a personagem não indaga especificamente quem é, pois, no fundo, já sabe. Pergunta-se, então: “Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 1997, p. 132). Essas interrogações, cada vez mais, passam a surtir efeitos sobre a personagem e seu comportamento. O homem, após admitir ter sido uma personagem da tapeçaria, embora ainda não soubesse qual, pouco a pouco adquiria características de seu duplo, a caça. Assim: “respirava com esforço” (TELLES, 1997, p. 132) e compadecia-se “daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima à morte!” (TELLES, 1997, p. 133, grifo nosso). Este último trecho é em especial representativo da consciência ainda não de um todo aparente, mas já manifestada, da ideia de que o duplo pressagia uma fatalidade. Ao passo em que se aproxima do encontro com o Outro, o Eu se acerca mais e mais da morte, daí também o pânico e o desejo de fugir.

Mesmo a paz que adquire, após saber ter feito parte da caçada, é passageira para o protagonista, no fundo, porque sabe que seu destino último está no encontro com o duplo. Por isso, essa paz “era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem” (TELLES, 1997, p. 133). Ainda assim, na tentativa de fugir dessa consciência assombrosa, o Eu tenta explicar a familiaridade com a imagem por outros meios.

Em seus anseios, alimentava a ilusão de que talvez fosse capaz de reproduzir toda a cena, em suas minúcias, com o contorno das árvores, o céu sombrio, os caçadores, porque, em alguma outra vida, teria sido o pintor do quadro em que se inspirou a tapeçaria. O Eu detesta caçadas e se pergunta por que, então, teria de estar dentro de uma. A explicação está justamente no Outro, que, tendo participado da cena enquanto caça, transmitia esse sentimento de angústia e aflição para o protagonista. Daí também a náusea e o constante e inexplicável sentimento de frio: “ou a lembrança do frio da tapeçaria? ‘Que loucura!... E não estou louco?’ concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco” (TELLES, 1997, p. 134, grifo nosso).

Além do “retrato”, o sonho é outro recurso utilizado no conto como representação do desmembramento do Eu. É no sonho que a personagem tem, pela primeira vez, consciência absoluta de seu papel na caçada, pois é na realidade do sonho que o Eu adquire a forma do seu duplo:

Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas em vez da barba encontrou a viscosidade do sangue (TELLES, 1997, p. 134-135).

Após acordar do sonho, o Eu toma a decisão de destruir a tapeçaria, pois “não era verdade que além daquele trapo havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1997, p. 135). Todavia, a ligação que o Eu tem com o duplo, no conto “A caçada”, também se configura com outra relação exposta por Pélicier (1995 apud MELLO, 2000), aquela em a vida de um depende da vida do Outro. Assim, na decisão de destruir a tapeçaria e, com ela, a ideia do Outro, o Eu acaba por destruir a si mesmo.

Na cena que configura o desfecho do conto, ao seguir

em direção à tapeçaria, a representação ali contida se torna real e toma todo o espaço da loja, ao menos na visão do protagonista: “Penetrara na tapeçaria, entrara no bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho” (TELLES, 1997, p. 135). O choque do real com o irreal, na cena que fecha o conto, é a mescla do Eu com o Outro; é a lembrança do que acontecera à sua imagem duplicada e o desfecho fatal do Eu que, na tentativa de anular o Outro, anula a si mesmo.

Essa constatação permite afirmar que o próprio conto representa uma caçada. Eis aí a grande metáfora da narrativa, a segunda história, que, de acordo com Piglia (1994, p.38), em suas “Teses sobre o conto”, “aparece na superfície”, no final da história. De fato, o conto conta duas histórias: a primeira, a do homem que frequenta uma loja de antiguidades, obcecado por uma tapeçaria gasta pelo tempo, cuja imagem representada o remete a algo já vivido, de modo a descobrir nela seu duplo, para o corpo do qual se transporta; a segunda, por sua vez, refere-se à caçada, à busca e, ao mesmo tempo, à fuga do Eu de sua duplicação, isto é, do Outro. Em outras palavras, é a representação do conflito interno de um ser que, simultaneamente, anseia encontrar seu duplo, longe do qual se sente incompleto, mas teme esse encontro porque, no fundo, sabe que ele representa a morte, o fim do Eu.

### Considerações finais

O surgimento do realismo fantástico na literatura hispano-americana representa a ruptura com os moldes do antigo, que há muito havia alcançado a mecanização e o esgotamento de seus procedimentos, como bem aponta Chiampi (1980), e, portanto, não mais suficiente para absorver e explicar a realidade mutante e a heterogênea característica da América Latina. Nesse contexto, no interior do realismo mágico, insere-se o duplo.

Sua trajetória é bem mais antiga do que a própria literatura fantástica hispano-americana; entretanto, é um aspecto de suma relevância da criação literária de grandes autores latino-americanos.

O conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, insere-se, local e temporalmente, no contexto em que acontece o boom da literatura latino-americana, daí porque guarda relações com o realismo mágico característico desse momento. Não obstante, percebe-se, por meio da análise da narrativa, que o conto guarda maior proximidade com o fantástico da literatura europeia, na medida em que, ao mesmo tempo em que esse jogo da personagem de busca e fuga do Outro pode representar a necessidade de encontrar-se consigo mesmo, em uma tentativa de compreender essa nova realidade, pode, também, ser a representação da fuga da certeza única da morte, o medo e a exploração do desconhecido e do sobrenatural, característica marcante da literatura romântica europeia, que faz uso desses acontecimentos extraordinários, a fim de dar vazão às angústias que assolam os homens de seu tempo.

Parte-se da premissa de que o duplo é uma instância, em que algo pode ser familiar e também estrangeiro, e essa estranheza e familiaridade a um só tempo produzem desconforto, pois se admite que ele, o protagonista, esteja preso na imagem refletida do Outro na tapeçaria e, por isso, tenha acesso a seus sentimentos. Rosset (1998) afirma, ainda, que o duplo se refere a uma representação do ego que pode assumir várias formas (sombra, reflexo, retrato, duplo, gêmeo) e que é encontrado no animismo primitivo como uma extensão narcisística e garantia de imortalidade, mas que, na ausência do narcisismo, pode preannunciar a morte ou se tornar fonte de perseguição. Essas são características que se inserem em “A caçada”, de Telles, visto que, no lugar de uma representação narcisista do Eu, o Outro se apresenta como um presságio da morte, sobre o qual há curiosidade e do qual não há fuga.

## Referências

CHIAMPI, I. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p. 111-123.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, R. O laboratório do escritor. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ROSSET, C. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Apres. e trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TELLES, L. F. A Caçada. In: TELLES, L. F. Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles. Seleção Eduardo Portella. 7. ed. São Paulo: Global, 1997.



O fantástico contemporâneo em “Vovó usava barba”, de  
Ione Mattos

---

Daniele Scalia<sup>1</sup>

**T**odorov (1979) acredita que o gênero fantástico foi morto, não sendo nada mais do que a má-consciência do século XIX positivista. Nos dias de hoje, não é mais possível crer em uma realidade imutável nem em uma literatura que seja mera representação de tal realidade. Isso elimina a possibilidade de transgressão dos limites do real, causada pelo elemento fantástico, porque a condução do leitor ao âmago do fantástico se dá pelo acontecimento de algo que não possa ser explicado pelas leis do mundo familiar. Nesse ponto, aquele que se depara com uma situação entendida como sobrenatural deve optar por uma das soluções possíveis: ou tudo se trata de uma ilusão dos sentidos e o mundo é regido pelas leis já conhecidas, ou o fato narrado realmente ocorreu, e então a realidade funciona por leis desconhecidas. Normalmente, tudo se resolve, por meio de dois tipos de explicação: as pertencentes ao real imaginário, caso em que o sobrenatural não ocorreu, porque nada aconteceu e tudo foi fruto de uma imaginação desregrada: um sonho, a influência de drogas, ou mesmo a loucura; e aquelas que se encontram no âmbito do real-ilusório, caso no qual tudo se explica pela razão: um acaso, uma ilusão ou mesmo uma trapaça feita com o protagonista. O fantástico ocupa o espaço dessa incerteza experimentada por quem presencia

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras – Língua Inglesa pela Universidade de Caxias do Sul (2017). Mestranda em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul, RS.

algo aparentemente sobrenatural. No entanto, quando se opta por uma solução, o fantástico deixa de existir, porque tudo se explica de alguma forma.

Indo na contramão de Todorov, Roas (2014) aponta que a definição de fantástico do crítico estruturalista é muito restrita, posto que o coloca como uma fronteira entre o maravilhoso, entendido como a naturalização por parte do leitor e das personagens do sobrenatural, e o estranho, que compreende narrativas que se explicam perfeitamente pela razão, muito embora pareçam carregar elementos insólitos a um primeiro olhar. Na perspectiva de Roas, é preciso contrastar o fantástico com o maravilhoso, a fim de defini-lo adequadamente. Para o autor, o elemento sobrenatural é indispensável para a construção da literatura fantástica. No entanto, ele tão somente não a define, já que existe o âmbito do maravilhoso, que como já foi discutido, naturaliza o sobrenatural. É o caso de obras como as de Harry Potter, em que ninguém, nem personagem nem leitor, questiona a existência da magia. O fantástico é definido enquanto tema, quando existe um confronto entre o real e o sobrenatural, e o sobrenatural não se encontra no âmbito do possível, nem pode ser explicado de alguma forma racional. Para que haja esse confronto, é preciso levar em conta o leitor e sua condição sociocultural, já que são esses dois elementos que definem o que é real e o que não é. As concepções ideológico-culturais interferem no que é aceito como possível; um exemplo disso é o imaginário religioso que, pela fé, aceita sem estranhamento situações como a aparição de santos e milagres. Dessa forma, é preciso colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual, para determinar se uma narrativa pertence ao gênero fantástico ou não (ROAS, 2014, p. 45). Em concordância com Roas, Bessièrre entende que

[...] os fatos do relato iluminista ou de aparições religiosas se inscrevem em um sistema de crenças que lhes dá uma posição de realidade. O relato fantástico

recolhe e cultiva as imagens e linguagens que, sob um aspecto sócio-cultural [sic], aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal (BESSIÈRE, 2012 p. 5).

Além disso, Roas (2014) discorda da morte do fantástico decretada por Todorov, entendendo que o gênero mantém, nos dias de hoje, a mesma função de evidenciar para o leitor que o mundo não funciona tão bem quanto ele crê que funcione. Se o fantástico tradicional colocava as leis da física em dúvida, o fantástico moderno questiona os esquemas de interpretação da realidade criados pela mente humana. O fantástico depende do sobrenatural, daquilo que não é explicável, que não existe; de acordo com as leis que organizam o mundo real, ele desestabiliza a realidade familiar. Baseado na confrontação do sobrenatural e do real, o fantástico provoca e reflete a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu, revelando o quão incerta é a racionalidade, e a possibilidade da existência de outra realidade incompreensível. Desse modo, a literatura fantástica traz à tona uma parte do ser humano que a razão não pode compreender.

Toda a literatura fantástica se utiliza de elementos da literatura realista, porque precisa estar ambientada em uma realidade cotidiana, para poder destruí-la pela inserção de outra realidade, o que possibilita o cumprimento de seu objetivo fundamental: levantar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica. Em seu livro de estreia, *Vovó usava barba*, de 2017, a escritora carioca Ione Mattos trabalha com diversos gêneros de contos, inclusive com literatura realista, porém a maioria de seus textos traz em si algum elemento do fantástico, quebrando paradigmas com conclusões inesperadas. Os contos de Mattos sempre giram em torno da inquietação de suas personagens frente à

vida e sua suposta linearidade e organização, transgredindo lugares-comuns. A narrativa de Mattos quebra as expectativas do leitor ao conduzi-lo por uma linha apenas para mostrar-lhe que nem tudo é o que aparenta ser. Trata-se de uma obra que diverte, questiona e surpreende ao desvelar os mistérios da existência humana, através de seus personagens e situações inusitadas.

Mattos é uma escritora que fala do ser humano, de seu corpo, de suas limitações e também de sua capacidade de superá-las e transgredi-las para criar o novo. No conto “Vovó usava barba”, o leitor se depara com a relação de uma simpática vovó barbuda e sua neta preferida, a jovem narradora – personagem que carrega em si um enorme desejo por liberdade, por quebrar os padrões que a amarram a ser como deve, a seguir aquilo que é de bom tom. A avó barbuda é o exato oposto dos padrões impostos à mulher. Ela é a superação despudorada do status quo, tudo aquilo que a neta objetiva ser, mas ainda não consegue. A vovó que usa barba transborda as barreiras da “caixinha” na qual deveria estar acomodada. Ela é alegria, libertação, corpo e ternura, e é a partir daí que ela consegue revelar a necessidade do questionar-se frente ao mundo que tenta podar sua barba, seu crescimento, sua individualidade, seu desenvolvimento como mulher. O mundo preconceituoso, fundando em sua mesmice a manutenção de ideais, sempre tenta tolher, mas personagens como a vovó abrem seu caminho e deixam de herança a possibilidade de continuar a trilhá-lo e abri-lo para as próximas gerações.

Na construção da narrativa, Mattos utiliza-se do fantástico para trabalhar com a ideia de transgressão, ponto levantado por Roas (2014), quando defende que o objetivo de toda a narrativa fantástica é a quebra com o mundo tal como é conhecido. Logo no início da narrativa, o leitor já se depara com uma quebra da realidade cotidiana: “Minha avó, uma senhora gorda e farta, avessa aos diminutivos, aos noventa e seis anos ainda despertava para uma inevitável rotina: fazer a barba” (MATTOS, 2017, p. 65). Ora, a

descrição inicial da personagem da avó é algo comum, ao qual o leitor provavelmente está habituado. No entanto, fazer a barba não é o esperado de uma senhora. Encontra-se aí o primeiro choque com a realidade cotidiana. É interessante lembrar que o confronto entre o real e o irreal se dá com base no leitor e em sua condição sociocultural. Em *Corda bamba*, de Lygia Bojunga, por exemplo, a protagonista convive com uma mulher barbada, mas é o contexto circense da obra que torna a barba natural. No caso da vovó em questão, que está inserida em um contexto familiar, a barba é uma quebra com o mundo empírico.

Para que um texto seja considerado fantástico, é necessário que as personagens percebam que a realidade normal não está funcionando como sempre acreditaram que funcionasse. É o caso da família da vovó barbada. Nas palavras da narradora: “Aquele era um segredo guardado a sete chaves. Não se podia fazer-lhe menção. Ainda que entre familiares” (MATTOS, p. 65, 217). O tratamento da diferença da vovó perante o restante das mulheres da família demonstra que a barba era uma característica, no mínimo, indesejada. As mulheres não aceitavam a barba da vovó, escondendo-a de todos, evitando que as crianças falassem sobre ela e organizando novenas sempre que alguém engravidava, para evitar que nascessem meninas com aquele traço. Os homens, por sua vez, pouco se importavam, sendo “afeitos à alegria e natural sensualidade da velha senhora” (MATTOS, 2017, p. 65). O marido, o falecido vovô, era o exato oposto de vovó: franzino e delicado. Ele não apenas aceitava a barba, mas gostava dela: “– Nada como as barbas de uma mulher”, “– Mulher barbada tem pudores de macho” (MATTOS, 2017, p. 65) afirmava ele, sempre carinhoso e em harmonia com a esposa.

A corporalidade de vovó é um aspecto de empoderamento do qual ela não está disposta a abrir mão, muito embora a relação das mulheres com o próprio corpo e com o erótico seja suprimida na civilização ocidental. Conforme Lorde (2016), o erótico é um recurso que paira em um plano

feminino e espiritual, enraizado em sentimentos não reconhecidos ou não pronunciados. Para se perpetuar uma opressão, é preciso distorcer ou corromper as fontes de energia capazes de criar mudanças por parte dos oprimidos, daí a opressão do erótico nas mulheres. Conforme a autora:

Fomos ensinadas a suspeitar desse recurso [do erótico], caluniado, insultado e desvalorizado pela sociedade ocidental. De um lado, o superficialmente erótico foi encorajado como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram levadas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência. É um pequeno passo daí à falsa crença de que só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências é que podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, pois vem adornada no contexto dos modelos masculinos de poder (LORDE, 2016, p. 1).

O contraste entre vovó e vovô sugere papéis de gênero invertidos. Vovó é corpulenta, falastrona e não pensa duas vezes antes de dizer o que quer, enquanto que vovô é franzino, delicado e não se coloca como superior à vovó de nenhuma forma, mas como seu igual, posição muito valorizada por ambas as partes do casal, principalmente por ela, que não aceita repressões e vive seu corpo e sua identidade plenamente. Vovó é o contrário da mulher que busca o reconhecimento do homem para validar sua existência. Beauvoir (1980, p.73) explica que não é aumentando o seu valor humano que a mulher será valorizada, “[...] os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos”. Ainda segundo a autora,

ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda a afirmação de si própria diminui

sua feminilidade e suas probabilidades de sedução (BEAUVOIR, 1980, p. 73).

Em um mundo no qual a feminilidade é uma exigência, e as mulheres são socializadas para terem um discurso dócil, cordato e apaziguador, aprendendo esse tipo de comportamento como sendo correto, sendo impedidas de ser levadas a sério na sociedade por não conseguirem impor ideias com vigor, como postula Lakoff (1973), vovó é uma quebra de paradigma. Ela impõe sua presença no mundo e afirma-se assertivamente, além de aconselhar sua neta a fazer o mesmo, o exato contrário do que é esperado da figura da mulher mais velha, que, supostamente, deveria ensinar as mais jovens a serem femininas e sedutoras. Por isso, a reação negativa por parte das mulheres da família, beatas e conservadoras que tentam sempre impedir que as crianças presenciem conversas de vovó e vovô e sua maneira espontânea de viver o relacionamento.

Postas as questões com a barba, é interessante perceber que embora ela seja um elemento de quebra com a realidade cotidiana, não é nela que se encerra toda a presença do elemento fantástico do texto de Mattos. Demonstrando sua habilidade com a palavra, a escritora cria um ambiente conhecido e familiar ao leitor, para, quando ele menos espera, surpreendê-lo com algo inesperado e sobrenatural. De acordo com Bessièrre (2012), o relato fantástico parte do cotidiano e conduz a descrição até o absurdo, chegando ao ponto em que os limites que o homem e a cultura atribuem ao mundo, através da razão, já não se encontram mais no domínio natural nem no sobrenatural, posto que não passam de invenções da mente humana, e, portanto, são relativos e arbitrários.

No conto, é criada uma atmosfera de familiaridade e aconchego. A narradora, neta preferida da vovó, passa suas tardes no quarto da senhora, revirando um baú de lembranças e comendo biscoitos amanteigados: “O quarto cheirava a sabonete Myrurgia, polvilho, antisséptico Granado, lavanda

de alfazema, e “traques de velha [...]”. (MATTOS, 2017, p. 67) O ambiente criado por Mattos faz referência ao mundo conhecido fora da narrativa, uma das técnicas realistas de construção descritas por Roas (2014). Bellemin-Noel (apud BESSIÈRE 2012, p.3) corrobora a ideia, afirmando que a literatura fantástica “[...] finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer aceitar o que é o mais verídico, o inaudito e o inaudível”. O que ocorre é que

[...] a ficção fantástica fabrica outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios comumente recebidos (BESSIÈRE, 2012, p. 3).

O tema central do conto é a herança que a vovó barbada deixa para sua neta. Herança que já aparece nas tardes de conversa das duas: “Já dizia minha avó, portuguesa com certeza, com toda a razão: quem não está para os meus peidos, p’ros meus beijos é que não. Preste bem atenção nisso, minha linda, muita atenção” (MATTOS, 2017, p. 67). A vovó, condizente com a figura presente no imaginário popular, também o extrapola quando aconselha sua neta a ser ela mesma, e a não aceitar ser subjugada, como ela nunca aceitou. Em meio a recordações comuns de uma juventude passada, há também fotos da então jovem vovó já de barba, já se impondo no mundo e não permitindo que este lhe tolhesse sua essência, desejo que ela tem para sua neta. Vovó não se reconhece como frágil, ela transcende o segundo sexo de Simone de Beauvoir, quando, já em sua adolescência, não se comportava de acordo com o esperado de uma mulher. Prova disso é a caixa de lembranças descrita pela neta:

Naquelas tardes, visitávamos coleções de imagens, lembranças e sensações, guardadas em uma grande

caixa de madeira envernizada, marcada com as iniciais de vovó: tampinhas de cerveja inebriadas; caixinhas de fósforos apagados em paixões de motel; flâmulas gritando títulos de campeonato de futebol; o rosto de vovó mocinha em barba adolescente sorrindo para o desenhista fascinado que assinava “JS; flores secas achatadas inodoras platônicas esquecidas; guimbas de baseado avessas a normas; sapatinhos de bebê com marcas de dedinhos e cosquinhas e gargalhadas e crianças ruidosas; assinaturas em blusa de colegial, o nome “Ricardo” registrado no coração atravessado por uma flecha sangrando, cúpida, agarrada ao alvo; a letra de vovô em amarrotadas quadras de amor; a fivela de um sapato ausente; um par de óculos gatinho cor-de-rosa, anos 1950, refletindo blusões de couro, garupas de lambretas e cabelos ao vento... Uma infundável coleção de “pórticos do tempo” [...] (MATTOS, 2017, p. 67).

As alusões à realidade pragmática, feitas pelos objetos do museu particular de vovó, são outro elemento das técnicas realistas de construção que Bellemin-Noël (apud BESSIÈRE, 2012) e Roas (2014) afirmam ser utilizadas na ambientação dos textos fantásticos. Os elementos que compõem a caixinha de lembranças podem não ser convencionais, mas fazem parte do mundo real e de uma época em que a vovó viveu, sendo facilmente reconhecidos pelo leitor, como parte do mundo cotidiano. Além disso, a avó que passa tempo contando histórias para a neta é também um elemento familiar ao leitor, posto que faz parte do imaginário popular.

Criada a atmosfera, a narrativa é interrompida e retomada alguns anos depois, com a chegada da narradora de surpresa, na casa de vovó. A vida no ambiente descrito segue como aquilo que se espera de uma casa de avó: a família encontrava-se reunida na mesa, comendo bolo e tomando café. A neta chegou, abraçou carinhosamente a avó e sentou-se para juntar-se a ela, que reclamou da magreza da

juventude, ordenando-lhe que comesse um pouco e, na voz da narradora, “então voltou-se para a própria xícara, bebeu um gole, procurou meus olhos, que sabia estavam embevecidos e saudosos sobre ela, sorriu, piscou um olho, cúmplice e deixou cair a cabeça sobre a mesa com um baque surdo e abafado” (MATTOS, 2017, p. 68). Assustada, a família chama o doutor Alvinho que confirma a morte de vovó e responsabiliza-se por fazer-lhe a barba que “começara a crescer com tal vigor e velocidade que já lhe cobria inteiramente o rosto (MATTOS, 2017, p. 69)”. O corpo de vovó era tão grande que foi necessária a força de todos os seus filhos para carregá-la para o quarto. A narradora, inerte, permaneceu na cozinha sentada, e, nas palavras dela:

[...] foi nesse exato instante em que a suspendiam no ar, com muito esforço e cuidado, que a cabeça de vovó pendeu, depois virou, nítida e voluntariamente em minha direção, piscando um dos olhos, como era seu costume comigo, e como tinha acontecido na hora mesma do óbito. Fiquei sem ar. Alguém mais percebera? Parecia que não, todos continuavam no afã de transportar minha avó para o quarto. Movendo o corpo lentamente, passaram defronte a mim, pelo outro lado da mesa. O braço direito de vovó pendia, livre. Meu olhar escorregou para as mãos dela, e eu vi, juro que vi, o indicador dobrar-se sobre si mesmo em um sinal inequívoco de convocação: ela queria que eu a seguisse até o quarto (MATTOS, 2017, p.79).

Para Bessière (2012) o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementariedade próprias. Na visão da autora, “as aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências” (BESSIÈRE, 2012, p.4). No conto, a narradora

jura que viu o movimento do corpo morto de sua avó, ela sente necessidade de reafirmar sua percepção de mundo, de garantir sua sanidade diante de algo que é sobrenatural. De acordo Furtado (2014, p. 281), nos relatos fantásticos afloram desvios e patologias do psiquismo. Por isso implicam neuroses, psicoses, e casos de sexualidade excessiva ou aberrante nas entrelinhas. Além disso, despertam o fundo emocional e sentimental, que, sobretudo através do medo, tende a mostrar o quão obscuros são os processos cognitivos. Para o autor,

é inequívoca a conclusão que os textos procuram inculcar: as idiosincrasias do psiquismo humano dificultam ou impedem qualquer rigor no conhecimento, tal resultando ainda mais óbvio quando o objeto inspira temor e se afigura alheio ao mundo natural. Portanto, o saber apenas apoiado na natureza (parcela provavelmente menor e irrelevante do grande todo, subentende-se) estará longe de conduzir a respostas sólidas e globalizantes. Decerto ignora e omite os mistérios mais profundos e inacessíveis, apenas alcançáveis por um grau de sabedoria muito superior ao proporcionado pelas ciências (FURTADO, 2014, p. 281).

Devido à impossibilidade de comprovar o movimento da avó, a narradora deve decidir se crê nele ou não, o que coloca os limites do mundo empírico em questão, comprovando tratar-se aqui de um texto fantástico conforme define Roas (2014) em concordância, nesse ponto, com Todorov (1979). A narradora-personagem traz verossimilhança ao relato, já que afirma que o viveu. No entanto, de acordo com Furtado (2014), o fantástico apresenta, na trajetória de seus personagens, um percurso muito similar ao da ciência, não permitindo, porém, a repetição do fenômeno e, assim, sem a possibilidade de indução, resta deduzir que pouco ou nada ajuda no entendimento do ocorrido. O debate entre a testemunha do acontecimento sobrenatural e as outras

personagens, que frequentemente lhe apontam hipóteses sobre a validade dos sentidos, aponta para a existência de outra ordem de seres; sendo sempre inconcluso, esse debate favorece o sobrenatural e a perspectiva dualista, funcionando como um aporema.<sup>2</sup>

Seguindo a vovó até o quarto, a narradora observa, enquanto o doutor Alvinho pede que todos saiam e o deixem a sós com a falecida. Muito embora descrito pela narradora como “[...] médico da família, amigo de longos anos, vizinho e compadre de meus avós [...]” (MATTOS, 2017, p.70), a atitude do médico de assumir completamente o controle da situação, resolver fazer a barba de vovó, antes de chamar a funerária, decidindo que assim é melhor, sem consultar a família, e comunicar-se com ela com naturalidade, discutindo métodos de barbear-se, contribui para a quebra de realidade estabelecida pela narrativa de Mattos. Ora, o doutor não se surpreende em estar conversando com uma mulher morta, mas sim com o teor da conversa. Ele reflete: “Quem diria eu teria uma conversa dessas com uma mulher. E no dia de sua morte!” (MATTOS, 2017, p.71). A narradora, curiosa com a situação, não desobedece o médico e permanece no quarto, sentando-se na cadeira de balanço e observando-o atentamente, até que ele inicia um diálogo com ela:

- Ela pediu para você vestir a própria barba.  
Como? Assustei-me. Imaginara que o médico não houvesse percebido a minha presença, apesar de óbvia.
- Diga a ela para vestir a própria barba, foi o que ela disse – o médico repetiu.
- Eu não...
- Ela está dizendo para você não bancar a tonta. Para

---

<sup>2</sup> “Silogismo por meio do qual se procura demonstrar serem idênticas a veracidade e a comprobatividade de dois raciocínios contraditórios” (FURTADO, 2014, p. 280).

“[...] Um raciocínio dialético que conclui com uma contradição e que não permite, portanto, estabelecer por qual dos dois ramos da própria contradição se deva optar” (ABBAGNANO, 2007, p.74).

não perder a metáfora.

A gargalhada de minha avó assomou os meus ouvidos internos, nítida e envolvente memória:

- Mulher de barba e bigode, com esse macho não pode.
- Macho não pode, vó?
- Não, querida, precisa ser homem, como o seu avô.
- Por que precisa ser homem?
- Porque precisa coragem, minha linda, coragem para estar com uma mulher de igual para igual. Mas eu lhe adianto e afaço, de outro jeito não vale a pena.
- Eu vou ter barba, vó?
- Isso só você é que sabe.
- E se não nascer, mesmo quando eu for grande?
- Se não nascer, você cultiva.
- Pode?
- Ah, mas é claro, é só não se perder de vista (MATTOS, 2017, p. 71).

Finalmente deixada a sós com o corpo da avó, a narradora sente sua perda e, novamente, escuta a avó dizendo-lhe para expressar seus sentimentos, porque isso é um modo de não se perder de vista. A narradora chama então pela avó, pedindo-lhe se ela pode ver sua barba, mas a voz já se silenciara. E ela narra: “Sai dali sorrindo com a continuidade da vida e a impalpável concretude das heranças imateriais” (MATTOS, 2017, p.72).

O conto “Vovó usava barba” é um exemplo da continuidade do elemento fantástico na literatura contemporânea, provando que a teoria de Todorov peca ao afirmar que o fantástico está morto. De acordo com Roas:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a

fantasticidade, se é possível chamá-la assim, de um texto literário (ROAS, 2014, p. 61-62).

Batalha (2014, p 297) dialoga com a proposta do fantástico contemporâneo, ao afirmar que o texto fantástico, com o jogo entre razão e desrazão, se torna um lugar de desconstrução crítica e de representação do mundo empírico, que se pretende contínuo, linear e regido por princípios unificadores. Mattos constrói um texto fantástico e duplamente transgressor: ela transgride os limites da percepção humana e das imposições feitas à mulher ao longo da história. Com sutileza, a autora introduz o fantástico na narrativa, rompendo os contornos da realidade conhecida, criando um momento compartilhado apenas pela narradora, sua falecida avó e o leitor. A narrativa de Mattos traz em si o fantástico unido às memórias, o elo entre a infância e a velhice, iluminando para o leitor aquilo que a linguagem é incapaz de expressar com precisão: os mistérios do ser humano e suas inúmeras possibilidades de manifestação.

#### Referências

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FURTADO, F. O fantástico e o discurso anti-científico. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, M. C.; MICHELI, R. S. (org.). (Re) visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 273-297.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Revista Fronteiraz, São Paulo, v. 9, p.305-319, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em: 5 mar. 2020.

BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 2 v.

LORDE, A. Usos do erótico: o erótico como poder. 2016. Disponível em: <http://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/>

usos-do-erotico-o-erotic3btico-como-poder-audre-lorde.pdf.  
Acesso em: 7 jan. 2020.

MATTOS, I. Vovó usava barba. Rio de Janeiro: Carreira Literária, 2017.

OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (org.). Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola, 2010.

ROAS, D. A ameaça do fantástico. In: ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: UNESP, 2014. p. 29-74.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.



# Fantástico e autores latino-americanos

A narrativa fantástica em “As ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges

---

Ivone Massola<sup>1</sup>

“No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou.” (Jorge Luis Borges)

## 1 Algumas possíveis análises para “As ruínas circulares”

**A** principal característica da narrativa fantástica decorre do efeito gerado no ato de ler. Existem hesitações entre as causas que geram os acontecimentos da história, as quais variam entre o natural e o sobrenatural. De acordo com Todorov (2006, p. 148), “[o] fantástico ocupa o tempo dessa incerteza”, já que o texto fantástico exige uma integração do leitor com o mundo das personagens, em uma dualidade que se cria entre o real e o imaginário. A personagem que vive a história tem uma ilusão dos sentidos ou os acontecimentos decorrem do fruto de sua imaginação.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras. Mestra em Direito. Bacharela em Direito. Professora na Universidade de Caxias do Sul- área de Ciências Jurídicas. Coordenadora do Curso de Direito (Farroupilha) e do setor de Educação Continuada da UCS, Campus da Região dos Vinhedos (CARVI), Bento Gonçalves, RS.

Os pressupostos para a narrativa fantástica são teorizados por muitos autores, os quais contribuem para que o estudo desse gênero textual evolua. No presente estudo, será utilizado o entendimento de Todorov (1981), no livro *Introdução à literatura fantástica*, o qual explica que examinar obras literárias, escritas sob o gênero do fantástico, é uma tarefa particular e exige uma metodologia que deve iniciar pelo conceito atribuído às normas que o texto possui, para ser considerado fantástico.

De acordo com Todorov, ao se contrapor a literatura fantástica com a literatura, entra-se

[e]m um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que [sic] percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (1981, p.15)

O conto “*As ruínas circulares*”, de Jorge Luis Borges, foi publicado primeiramente na revista *Sur*, em 1940, e na obra *Ficções*, de 1944, que reúne vários contos do renomado autor latino-americano. Seus textos, além de intrigantes, revelam uma escrita cheia de intertextos e repleta de coincidências históricas que, por si só, podem ser intrigantes ao leitor. Entretanto, não é pelo fato de o conto ser de Borges que se dá a ele a característica de narrativa fantástica, mas, sim, pela forma de construção do texto, que desde o início da trama dá pistas do desfecho. O conto já foi objeto de resenhas e estudos literários e permite uma interpretação sob a perspectiva da narrativa fantástica, seja pelo aspecto do enredo ou, ainda, pela polissemia de análises que podem ser realizadas da história, já que nela tudo é irreal. Esse

multívoco de interpretações pode passar por diversas perspectivas. Para Torres,

[e]ntre outras possibilidades de leitura, o conto “As ruínas circulares” remete à condição fantasmal, condição de mero simulacro, da identidade pessoal. O eu, segundo o conto, não se estriba num solo firme, numa experiência concreta, mas num sonho. O medo que o guru tem que seu filho descubra não passar de um simulacro é compreensível: o esquecimento é condição necessária para que haja a ilusão da identidade pessoal. Prova-o a existência do próprio guru: ainda no princípio do conto, quando ele chega ao templo em ruínas para sonhar outro homem (2015, p. 135).

No conto, o eu (mago sonhador) se mistura ao ele (sonhado), e o ele é a recriação do eu, com todos os seus aspectos de simulacro, de fantasma que sonha outro ser irreal. Assim, abre-se a perspectiva de analisar o conto também sob a ótica do duplo, já que permite refletir se a morte estaria representada no sonho do criador de seu Adão. Esse recurso narrativo é recorrente na narrativa de Borges, como Cavalheiro e Fonseca destacam:

[s]e na busca do eu ou para sua constituição é necessário um olhar sobre o outro, temos em Borges vasto material de análise. Seus protagonistas parecem, com poucas exceções, não ter o prazer do encontro consigo mesmos, pois quando logram fazê-lo, ou estão em ambiente supostamente onírico ou estão prestes a morrer. Cabe ressaltar que a vigília, em sentido amplo, está para a vida, assim como o sonho está para a morte (2011, p.169).

Ainda de acordo com Cavalheiro e Fonseca, Borges brinca com a possibilidade de duas pessoas sonharem o mesmo sonho, mesmo que para isso haja o rompimento

da linearidade do tempo e, a respeito do conto “As ruínas circulares”, arrematam dizendo:

[s]em nos distanciarmos da improbabilidade de que duas pessoas possam sonhar o mesmo sonho ao mesmo tempo, ainda que decorrido em espaços e tempos diversos, cabe ressaltar que o autor nos oferece vasto material sobre questões oníricas: por exemplo, em vários de seus contos, há personagens sonhados e personagens que sonham, como naquele em que um asceta propõe-se a sonhar um homem e integrá-lo à realidade (2011, p. 159).

Quando existe um desejo indireto de sobreviver à morte, usando o outro ser semelhante à personagem para isso, está-se diante do duplo, como teoriza o psiquiatra Rank (2014). O duplo admite até revelar uma característica narcísta da personagem e, na representação de “As ruínas circulares”, o sonhador sofre ao descobrir que ele também é uma criatura sonhada. Segundo esse autor,

[a]s representações literárias do motivo do duplo, que descrevem o delírio persecutório, não apenas confirmam a decepção freudiana da disposição narcísica à paranoia, mas também reduzem, com uma clareza raras vezes alcançada pelos doentes mentais, o perseguidor principal ao próprio eu, na pessoa inicialmente mais amada, contra a qual se dirige agora a defesa (2014, p. 125).

Em contrapartida, Torres (2015, p. 136) explica que Borges expressou simpatia pelo Budismo em três estudos: “[a] primeira vez no ensaio ‘Formas de uma lenda’, do livro *Outras Inquisições*, de 1952; a segunda vez no opúsculo *Que es el Budismo*, de 1976, escrito em parceria com Alicia Jurado. A terceira na comunicação ‘O Budismo’, do livro *Sete Noites*, de 1980”. Não seria exagero imaginar que “As

ruínas circulares” possa ser uma fábula budista, na qual se narra “um processo de ascese direcionada à superação da ilusão da subjetividade. Sua localização na Índia, berço do Budismo, não é, pois, casual”. A história se passa com um mago (ou guru), originário do sul de algum lugar, que falava o idioma zenda puro e, por isso, acredita-se que a história poderia se passar na antiga Pérsia.

## 2 O enredo

“ **A**s ruínas circulares” conta a história de um mago que chega a uma ilha com o firme propósito de sonhar, para, assim, com o sonho, criar uma criatura, outro homem, parte por parte, até que ele se torne humano. O próprio criador nada lembrava nada de si mesmo, antes de ter esse objetivo e, para alcançá-lo, dedicou-se de corpo e alma à tarefa de dormir e sonhar esse novo ser e dar-lhe vida. O homem vai habitar uma ilha ao norte, lugar onde há um templo cinza em ruínas de formato circular, o qual fora edificado em honra ao deus do fogo.

Os habitantes da ilha, talvez por medo e respeito àquela figura taciturna, passam a lhe deixar porções de comida que lhe permitem sobreviver e continuar no seu intento, qual seja, passar seu tempo sonhando o seu Adão. No começo, seus sonhos são caóticos, depois eles começam a lhe mostrar nuvens de alunos com rostos imprecisos que recebiam dele lições de magia, anatomia e cosmografia. Contudo, ainda não encontrara seu foco: achar uma alma que pudesse merecer participar do universo, ascendendo de sonhado à classe de indivíduo. Até que dias e dias sonhando, elegeu um único ser e a ele se dedicou por inteiro. Porém, passado um tempo, a insônia passou a atormentá-lo e, assim, após um mês sem sucesso em voltar a sonhar, precisou fazer um ritual na lua cheia para recuperar suas condições de sonho. Quando o fez, passou a sonhar com um coração pulsante e com um ser que estava se tornando humano. Noite após

noite, o mago foi criando o seu Adão, dentro dos seus sonhos. Depois de sonhar cada detalhe de seu filho, teceu a promessa do deus do fogo, de que somente eles dois saberiam que aquela criatura era um fantasma, e que todas as demais pessoas, inclusive a criatura, não saberiam de sua condição. Ao sonhado, mandou-se instalar em outro templo, não sem antes lhe ser infundido o esquecimento dos anos de aprendizagem. A partir daí, o mago acreditava ter conseguido seu intento de ter criado seu filho e que ele poderia viver sua vida sem saber de sua condição. Entretanto, com a chegada de dois homens às ruínas circulares, esses lhe contam sobre um mágico homem, que, em um templo do norte, era capaz de passar pelo fogo sem se queimar. Então, o sonhador passou a temer aquilo de que seu Adão poderia se dar conta, isto é, que esses feitos não eram normais, e poderia descobrir que ele era, na verdade, uma projeção do sonho de outro homem. Entretanto, logo vem ironia, uma vez que o seu templo é atingido pelo fogo; as labaredas, da mesma forma que seu filho, não o atingem, evidência de que ele também fora o sonho de alguém e era um fantasma, assim como o seu Adão.

A condição de simulacro do sonhador é encontrada em várias pistas que aparecem no decorrer da trama. Entre elas, está o fato de que ninguém o viu chegar à ilha e que ele chegara à noite, período em que normalmente as pessoas se dedicam ao sono. Sua carne era dilacerada pelos arbustos cortante, e ele não se preocupava em afastá-los, talvez por não sentir os cortes na carne. Além disso, houve uma impressionante cicatrização das feridas, e, o mais espantoso, o homem conseguia sonhar, dia após dia, o mesmo sonho deliberadamente, em busca da criação de seu ser, seu filho. Após criá-lo e treiná-lo, infundiu-lhe o esquecimento total de seus anos de aprendizagem, justamente como fora consigo, já que “se alguém lhe tivesse perguntado o próprio nome ou qualquer aspecto de sua vida anterior, não teria acertado na resposta” (BORGES, 1999, p. 25). A história torna-se uma sátira, já que o sonhado fora antes de tudo

o sonho de alguém. Assim, o conto “As ruínas circulares” termina com o sonhador dando-se conta de que ele, na verdade, é fruto de um sonho de outro ser, provavelmente de outro mago que vive ao sul e compartilha o mesmo sonho.

### 3 Narrativa fantástica e “As ruínas circulares”

O conto provoca hesitação no leitor, já que ele pode permanecer na expectativa do desfecho do que ocorrerá com a criatura, pois a história rompe com o sentido do sonho e do tempo dentro de uma lógica circular, exatamente como já anuncia o título. O texto mostra um narrador em terceira pessoa que brinca com o leitor, pois, logo de início, anuncia que a personagem é um homem cinza, o qual projeta outro homem a partir de um sonho, e, para ele, sonhador, a condição imposta ao seu Adão é humilhante: “[n]ão ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (BORGES, 1999, p. 27). Essa relação do duplo com aquele que o criou revela a simetria do eu consigo mesmo, em evidente duplicação. Desde o Gênesis da Bíblia, o homem era um só ser, cujas costelas deram origem a outra criatura. Em “As ruínas circulares”, o outro ser nasce a partir do sonho.

Quando o leitor se dispõe à leitura de um texto de narrativa fantástica, pode se deliciar com fugas da realidade cotidiana, podendo ler o texto de forma descompromissada, por diversão, ou pode procurar conexões mais profundas, nas quais a vacilação experimentada pelas personagens, a qual fere as leis naturais, faça-lhe refletir acerca das questões relativas à existência, já que os acontecimentos aparentemente sobrenaturais não têm uma explicação científica. Todorov (1981, p. 68) alerta que “[o] fantástico é um gênero que acusa esta convenção com maior nitidez que outros”, referindo-se ao fato de que o texto desse gênero precisa, mais do que os outros, ser lido do começo até o fim. Pode-se modificar a ordem, mas ela cobrará o pleno sentido da compreensão do texto.

Os elementos do fantástico envolvem as personagens, o mundo dos objetos e exige uma sequência de ações regidas pela causalidade ou afinidades. As personagens possuem uma alteração de consciência ou de sua matéria.

Nesse sentido, no conto "As ruínas circulares", a criatura que vai morar no templo do norte (sonhado), além de ter a sua memória apagada, assim como seu filho depois também será infundido no esquecimento, ambos, criador e criatura, são imunes ao fogo, justamente por residirem nas ruínas e terem pactuado com o deus do fogo essa imunidade, em troca de que o deus pudesse ser novamente reverenciado. O homem criado é fora de um padrão específico de um tempo linear e preciso, posto que, em várias partes do conto, menciona-se a imprecisão na medição do tempo, posto que no sonhador não há a noção de quanto tempo passou até conseguir criar seu Adão. No final do conto, há ainda uma intertextualidade com as Mil e uma noites, referindo-se ao ato de sonhar e ao encanto noturno, já que a criatura fora sonhada, parte por parte, até poder ganhar vida em sonhos, que permitiram criar esse novo ser.

De acordo com Todorov (1985), na literatura fantástica há uma transgressão por parte das personagens, em relação à sua consciência e sua matéria, ao mundo dos objetos, que não respeitam a matéria e o espaço. Ações que acontecem no texto são regidas para que haja causalidades ou afinidades para a condução da história. Em "As ruínas circulares", os arbustos cortantes não feriam o sonhador, fato que, desde o início do conto, sugere ao leitor a hesitação sobre a condição da personagem e a explicação para o fato.

Assim, em relação à consciência, o sonhado desperta, e o sonhador consegue criar todos os órgãos do seu Adão, iniciando pelo coração, tendo cuidado especial com todas as partes da criatura, até mesmo com os cabelos, os quais, segundo o narrador, foram extremamente difíceis de ser criados. O sonhador perdeu sua identidade, porque sequer sabia quem ele era antes de chegar ao templo circular destruído pelo fogo; são fortes indícios de que ele também

teve sua memória apaga, antes de ser remetido àquela viagem, para chegar às ruínas circulares. O apagamento da memória do Adão, o sonhado, também é uma característica que demonstra essa alteração da consciência e da matéria, pois o sonhado sai do sonho e ganha vida, embora desconheça a situação de simulacro. O protagonista sequer tem consciência de si mesmo e se dedica apenas à sua criação.

Em relação ao espaço, o templo foi incendiado e o deus do fogo passou a não receber mais honras, depois do incêndio. O dormir porque queria, e não por necessidade, é também uma transgressão material do mundo real. Os próprios moradores da ilha temiam a magia do mago, pois percebiam que ele não era deste mundo. Mesmo assim, enquanto ele dormia, alimentavam-no.

As ações que parecem sem grande importância na narrativa, na verdade, são regidas pela finalidade de compreensão do tema, sendo, inclusive, impossível empreender uma compreensão do texto (se lido do início ao fim), algo que nos romances, muitas vezes, é possível adiantar um capítulo e depois, se for o caso, retornar ao anterior; no conto se torna mais complicada essa atitude do leitor, pois ele não compreenderá a história. O fato de o sonhador achar que é uma vertigem, uma humilhação ser um sonhado, mostra o quanto o narrador brinca com a compreensão do leitor e fornece pistas do que está por vir. Ainda, o formato circular das ruínas, o fato de terem sido erguidas ao deus do fogo e, por ironia, terem se tornado ruínas pela própria ação do fogo, e ficarem localizadas ao norte de outra ilha, assim como a condição de conseguir sobreviver com pouca ração alimentar, informam, desde o início do conto, que o mago sonhador é um ser sobrenatural, porque sequer sente os arbustos cortantes lhe dilacerarem a carne, sem contar a cicatrização, que ocorreu em apenas algumas horas.

Como o nome já sugere, “As ruínas circulares” é a história que volta ao início, como um círculo. Quando um incêndio se abate sobre a ruína em que vive o sonhador, ele descobre que é, na verdade, um sonhado de alguém que

tivera o mesmo sonho, dando, assim, sentido à epígrafe do conto "And if he left off dreaming about you... Through the Looking-Glass, VI", já que o sonhador projeta seu ser, seu eu, em um outro eu (o ser sonhado).

Para compreender uma narrativa fantástica, conforme Todorov, há que se analisar traços deixados no texto, as pistas ou mesmo conexões para eventos futuros, que servirão para desenrolar a trama.

Segundo Todorov (1981, p. 41-42), a análise de uma narrativa fantástica envolve o sistema que cria uma narrativa com unidade estrutural, e passa por três propriedades, as quais mostram o enunciado, a enunciação e o aspecto sintático, bem como sua relação com o semântico.

Mais tarde, no decorrer da narrativa, percebe-se que isso tem a ver com o tempo e com a história da própria personagem, uma vez que, de forma circular, o sonhador se descobre sonhado por alguém.

De acordo com Todorov (1981, p. 42), o primeiro traço para escrever uma narrativa fantástica é empregar o discurso figurado como traço do enunciado, em que "[o] sobrenatural nasce freqüentemente do fato de que o sentido figurado é tomado literalmente", através de relações que o leitor faz com as informações trazidas no texto, posto que o exagero leva ao sobrenatural. Um homem, que mais parece um mago, de cor cinza, que chega a uma ilha beijando o lodo e fica um tempo indefinido num templo em ruínas, apenas dormindo, porque pretende, através do sonho, ser capaz de criar outro ser, são acontecimentos não necessariamente fatos que devam ser considerados literalmente. O mago se alimenta com uma quantidade mínima de alimento e, apesar disso, consegue criar uma pessoa a partir de um sonho. Todos esses são traços figurados, criados em uma relação com o desenrolar da história. Para Todorov (1981, p. 29), o texto fantástico "relata acontecimentos que não são suscetíveis de produzir-se na vida diária, se atermo-nos aos conhecimentos correntes de cada época relativos ao que pode ou não pode acontecer".

O segundo traço apontado por Todorov (1981, p. 63) para a narrativa fantástica é a enunciação: “[n]as histórias fantásticas, a narradora fala geralmente em primeira pessoa: é um fato empírico facilmente verificável”. Ainda que em “As ruínas circulares” o texto seja contado por um narrador em terceira pessoa, esse narrador assume, na maior parte do tempo, um tom impessoal, pondo-se a contar a história com o domínio do que já aconteceu. Contudo, a certa altura, ele passa a ser um reflexo dos pensamentos da personagem, principalmente quando faz o leitor entrar nos sonhos do sonhador. A narrativa ainda apresenta um trecho em discurso indireto livre, quando diz “ao fechar os olhos pensava: ‘Agora estarei com meu filho’” e até, “mais raramente: ‘O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for’” (BORGES, 1999, p. 27), o que aproxima o sentimento de pai do leitor.

Conforme Todorov (1981, p. 65), “[o] fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar?” Em “As ruínas circulares”, embora o narrador esteja em praticamente todo o texto em terceira pessoa, há oito trechos em que o descritor explica os acontecimentos usando parênteses, procurando inserir o leitor na história com essas explicações mais detalhadas, como se pode ler: (1) “[o] certo é que o homem cinza beijou o lodo, subiu as encostas da margem sem afastar (provavelmente, sem sentir) os arbustos cortantes que lhe dilaceravam as carnes e se arrastou, aturdido e ensanguentado, até o recinto circular” (BORGES, 1999, p. 25), já inicia o conto mostrando que o mago não sente dor; (2) “Uma tarde (agora também as tardes eram tributárias do sonho, agora velava apenas algumas horas no amanhecer) diplomou para sempre o vasto colégio ilusório e ficou com um único aluno” (BORGES, 1999, p. 26), para explicar o inusitado de alguém dormir o dia todo; (3) “Uma tarde, o homem quase destruiu toda a sua obra, mas se arrependeu. (Mais lhe teria valido destruí-la.)” (BORGES, 1999, p. 27), pois, assim, o sonhador não teria sabido que ele também era a realização do sonho de outrem; (4) “Esse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terrenal era Fogo, que nesse templo circular

(e em outros iguais) rendiam-lhe sacrifícios e culto e que magicamente animaria o fantasma sonhado [...]” (BORGES, 1999, p. 27), para explicar que havia vários templos naquelas ilhas dedicados ao deus do fogo; (5) “O mago executou essas ordens. Consagrou um prazo (que finalmente abrangeu dois anos) para descobrir-lhe os arcanos do universo e do culto do fogo” (BORGES, 1999, p. 27), dando uma noção de tempo humano, mostrando que o intento de criar uma nova criatura foi longo; (6) “Antes (para que nunca soubesse que era um fantasma, para que se acreditasse um homem como os outros) infundiu-lhe o esquecimento total de seus anos de aprendizagem” (BORGES, 1999, p. 27), explicando que o fantasma sonhado, que virou uma pessoa, não saberia jamais de sua condição. Assim, como quando o sonhador pretendia dar uma condição de humano ao seu filho, já que (7) “A todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa simples confusão ou felicidade” (BORGES, 1999, p. 28); e, por fim, quando diz que o (8) “Primeiro (no término de uma longa seca) uma remota nuvem numa colina, leve como um pássaro” (BORGES, 1999, p. 28), anunciando que o fogo se aproximava do templo e logo o simulacro saberia de sua condição.

O uso desses recursos, relativamente ao narrador, provavelmente tem a ver com o tema do conto, posto que o sonhador é, também, um sonhado, a melhor forma da relação circular entre criador e criatura, o que chega ao leitor com recursos narrativos que o inserem nessa situação circular.

O terceiro traço apontado por Todorov (1981, p. 67), como estrutura narrativa do gênero fantástico, é o aspecto semântico ou temático. Todorov (1981, p. 71) explica que “o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos”, o que abre espaço para a análise das questões sintáticas e semânticas. Para o autor (1981, p. 71), “um acontecimento será considerado como elemento sintático na medida em que forme parte de uma figura mais ampla, na medida em que mantenha relações de contigüidade com outros elementos mais ou menos próximos”.

O elemento semântico, por sua vez, ocorre “a partir do momento em que o comparamos com outros elementos, semelhantes ou opostos, sem que estes mantenham com o primeiro uma relação imediata. O semântico nasce do paradigma, assim como a sintaxe se constrói sobre a sintagma” (TODOROV, 1981, p. 71). A narrativa fantástica se caracteriza por manter o suspense na história.

Nas narrativas curtas, e no caso do conto fantástico, o ponto culminante da história ocorre, muitas vezes, na aparição do espectro, o qual vai surgindo aos poucos, primeiramente de uma maneira vaga e depois de forma mais direta. Em “As ruínas circulares”, diferentes detalhes dão pistas de que o sonhador, como ele descobre no final do conto, é um sonhado, um retorno circular ao início. Uma das passagens interessantes da história está no momento em que o deus do fogo se revela ao sonhador que deseja dar vida ao seu Adão:

[e]sse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terrenal era Fogo, que nesse templo circular (e noutros iguais) prestavam-lhe sacrifícios e culto e que magicamente animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso (BORGES, 1999, p. 27).

Fatos não explicados pelas leis naturais acontecem em “As ruínas circulares”. O protagonista da história não é atingido pelas labaredas do fogo, o que demonstra sua condição de fantasma. O idealizador de um sonhado demonstra que gostaria de finalmente morrer e, como explica Rank (2014, p. 140), “[o] pensamento da morte se torna insuportável pelo fato de que se assegura, após esta vida, uma segunda em um duplo”. Mas tal fato, revelado no encerramento do conto, ainda garantiria ao mesmo a classificação de narrativa fantástica? Segundo Todorov (1981), quando um texto encerra com ambiguidade, configurar-se-ia um texto fantástico. Entretanto, o leitor, no final, vê-se obrigado a

aceitar que a personagem é, na verdade, um fantasma, um ser sonhado por outro sonhador, ou seja, há que aceitar uma explicação sobrenatural no término da história. Assim, “As ruínas circulares” poderia ter um final que se aproxima do fantástico maravilhoso, já que o fantástico puro, segundo Todorov (1981), fica situado nas fronteiras que existem entre o fantástico estranho<sup>2</sup> e o fantástico maravilhoso. Conforme Todorov (1981, p. 72), “o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade —, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar”. Lendo “As ruínas circulares”, o leitor é movido, no mínimo, pela curiosidade em querer entender como uma criatura pode existir, a partir de um sonho. Conforme Todorov (1981, p. 72), “é razoável supor que o fantástico se refere a algo que não é qualitativamente diferente daquilo ao qual se refere à literatura em geral, mas que o faz com uma intensidade diferente que alcança seu ponto culminante no fantástico”. E quem de nós nunca quis romper a linearidade do tempo e criar um ser ou uma situação de vida perfeita? A pedra está no chão, atire-a quem se sentir à vontade.

#### 4 Considerações finais

“ **A**s ruínas circulares” é um conto contado, a partir da perspectiva de um narrador que assume o papel de fazer com que o leitor se reconheça nele. Essa estratégia da narrativa fantástica ocorre, segundo Todorov

---

<sup>2</sup> Segundo Todorov (1981), o fantástico admite subdivisões. O estanho puro, que ocorre quando acontecimentos insólitos podem ser explicados racionalmente; o fantástico estranho, quando na história ocorrem fatos sobrenaturais que no final recebem uma explicação racional; o fantástico maravilhoso, quando existe uma aceitação do sobrenatural no final da história; o maravilhoso puro, quando o sobrenatural não provoca qualquer reação nas personagens ou no leitor implícito; e o fantástico puro, que estaria situado entre o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso.

(1981, p. 45-46), justamente, para que o leitor procure uma explicação racional para os fatos estranhos, pois, no ato da leitura, não se duvida do narrador, já que se sabe que a personagem pode mentir, mas o narrador não deveria. Ainda, o narrador do conto fornece, em oito momentos, explicações mais detalhadas ao leitor, criando uma irreal cumplicidade entre ambos.

O homem nasce a partir de um sonho e é a criatura sonhada com base nos mínimos detalhes do seu criador, ou seja, duas criaturas tiveram o mesmo sonho, não necessariamente ao mesmo tempo, de forma sincrônica, temática que Borges retoma em outros contos, como em "O Outro", por exemplo. O ser humano sempre almeja que seus filhos sejam criaturas perfeitas. O sonhador busca no seu Adão criar um espécime de si mesmo, alguém perfeito e, para garantir a paz de seu filho, não mede esforços, chegando a fazer um pacto com o deus do fogo, como forma de preservar sua criatura.

Porém, o estilo borgeano de escrita permite diversas formas de análise. O tema do duplo é bastante recorrente, o buscar-se no eu, através do outro, assim como o recurso do uso do tempo, que corre sem uma linearidade e, por fim, o sonho, o qual se falseia em realidade e pode ser sonhado por mais de uma pessoa dentro de "As ruínas circulares", mostra que muitas vezes o que se acha sonhador, é na verdade, ele também, a projeção de um sonhado.

## Referências

BORGES, J. L. Ficções obras completas de Jorge Luis Borges. São Paulo: Globo, 1999. v. 1.

CAVALHEIRO, J.; FONSECA, R. M. T. F. O duplo em Borges: análise dos contos "O Outro", "O Sul", "O inverossímel impostor Tom Castro" e "O Morto". Anuário de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN: 2175-7917, v. 16, n. 1, p. 154-170, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/>

view/2175-7917.2011v16n1p154/18374. Acesso em: 16 fev. 2020.

MASCARENHAS, K. As ruínas circulares e os recursos do narrador. *Fragmentos*, n. 28/29, p. 161/166 Florianópolis/ jan./ dez. 2005.

TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2006. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TODOROV, T.; TORRES, J.W.L. Borges: por uma estética da precariedade. *Revista Cerrados*, n. 38, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25791/22664>. Acesso em: 22 dez. 2019.

RANK, Otto. *O Duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, 2014.



## O fantástico feminino no conto “Pássaros na boca”, de Samantha Schweblin

---

Elisa Capelari Pedrozo<sup>1</sup>

Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente.

(André Breton)

### Considerações iniciais

Coutinho (1994) aponta que, durante séculos, as mulheres foram excluídas das posições de poder culturalmente legitimadas. Por isso, em quase todas as sociedades, os homens possuíam direitos para exercer sua opressão sobre as figuras femininas. Contudo, aos poucos, o sujeito feminino passou a questionar a hierarquia patriarcal, buscando a satisfação pessoal também fora do ambiente doméstico, conquistando o direito à educação, à profissão, ao voto.

Ainda, no espaço artístico, a experiência feminina foi vista com menor importância. Segundo Schmidt (1995), o cânone literário relegou à mulher o papel de musa ou de criatura, impossibilitando sua identificação com as

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras (2018) pela Universidade de Caxias do Sul. Mestranda (CNPq/Taxa) em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul. Integra o grupo de pesquisa em literatura e gênero da Universidade de Caxias do Sul, coordenado pela Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani.

personagens. Desse modo, as escritoras precisaram lutar contra as incertezas em relação à autoridade discursiva, a fim de representar, em suas páginas, determinadas realidades ausentes ou falseadas pela História.

Foram muitas as mulheres que contribuíram para o avanço científico, em especial, da literatura. Porém, a partir da pesquisa de Paula Júnior (2011), observa-se que os textos de autora feminina do gênero fantástico não receberam o devido reconhecimento acadêmico. Essa lacuna denota a necessidade de abordar as criações de teor sobrenatural, sob o viés feminino, sejam escritas ou tematizadas por mulher, bem como as nuances de uma prosa que expressa singularidade, dentro e fora da literatura.

Destarte, no presente ensaio, sublinha-se a produção literária da jovem autora Samantha Shweblin,<sup>2</sup> uma surpresa na cena literária argentina, que é considerada herdeira de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, expoentes da literatura fantástica e realista. Traduzida para mais de 25 idiomas, a autora ganhou o mundo e diversos prêmios literários internacionais, como o Shirley Jackson Award,<sup>3</sup> em 2018, com a novela *Distancia del rescate*. Em suas obras, trabalha ao mesmo tempo o feminino e as variações do insólito, com um ritmo acelerado que permite ao leitor apropriar-se do enredo.

Na antologia de contos *Pássaros na boca*<sup>4</sup> (2017), Schweblin reúne problemáticas familiares que se parecem com a realidade mundo afora. São narrativas breves que misturam verossimilhança e sobrenatural, protagonizadas por mulheres. Entre as temáticas estão: maternidade,

---

<sup>2</sup> Autora dos títulos *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2008), *Distancia del rescate* (2014), *Siete casas vacías* (2015), *La respiración cavernaria* (2017) e *Kentukis* (2018).

<sup>3</sup> Prêmio literário americano criado em homenagem à escritora Shirley Jackson.

<sup>4</sup> É o único título de Schweblin traduzido para o português e publicado no Brasil. Essa obra venceu o prêmio Casa de las Américas em 2008 e inseriu a autora na lista dos melhores escritores jovens de Língua Espanhola da revista literária britânica *Granta*.

sexualidade, matrimônio, separação, solidão, domesticidade. Quanto à resolução dos textos, a escritora comenta que “é o que fará dele fantástico ou realista e, paradoxalmente, ela está apenas na cabeça do leitor” (GAZETA DO POVO, 2010, p. 3).

O objetivo deste ensaio é analisar o fantástico feminista no conto “Pássaros na boca”, que nomeia o livro de Samantha Schweblin (2017). Inicialmente, apresenta-se a teoria fantástica – feminino, retomando historicamente obras de autoria feminina, e, na sequência, evidencia-se a leitura que pode ser feita do texto, a partir dos pressupostos levantados, discorrendo de que forma a narrativa sobrenatural permite discutir as organizações sociais e as relações de gênero, em uma abordagem feminista. Para tanto, o estudo fundamenta-se em Bessièrre (2012), Paula Júnior (2011), Navarro (1995), Coutinho (1994), Showalter (1994), Schmidt (1995) e Todorov (1979).

## A mulher na literatura fantástica

Candido (2011) propõe que a arte literária é um produto usado como instrumento de comunicação, daí sua ligação com a vida social. A relação entre literatura e sociedade é possível, quando se tenta descobrir como as sugestões e influências do meio incorporam-se à estrutura da obra, tornando-se substância do ato criador. Por conseguinte, a breve historiografia da literatura fantástica que segue ressalta a adaptação de padrões estéticos e intelectuais às condições do século XVIII, até os dias de hoje.

Nesse gênero literário, antes de a mulher assumir seu lugar de fala, o sujeito feminino foi apresentado de maneira negativa, como um ser malvado, pecador e luxurioso. Com isso, culturalmente, muitos preconceitos foram enraizados, reforçados e reproduzidos, desvalorizando as personagens e as escritoras. Por exemplo, Pandora,<sup>5</sup> a primeira imagem

---

<sup>5</sup> Personagem das obras Pandora e Prometeu e Theogonia, de Hesíodo.

feminina do sobrenatural, foi representada de maneira perniciosa, com episódios de traição, curiosidade e mentiras.

A visão depreciativa da mulher legou uma carga mística ao maravilhoso,<sup>6</sup> incorporando seres imaginários nas histórias. Borges (1957) assinala que cerca de vinte e sete monstros dos mitos teológicos são do sexo feminino, dentre eles a Esfinge, de Sófocles, as Harpias, de Virgílio e Hesíodo, e a Salamandra, de Paracelsus. Todavia, existem arquétipos maléficos não catalogados na investigação borgeana, como as bruxas e as vampiras, que simbolizam ações de adivinhação, encantamento, magia e metamorfose.

Tal postura alarga o debate sobre a condição feminina na literatura fantástica, reiterando a pouca importância dada à maioria das escritoras dessa escola. Elas conviveram com limitações do mercado editorial e, conseqüentemente, suas obras tiveram menor divulgação. Aqui, oportuniza-se entender melhor a inserção do gênero no campo literário, que legitimou a caminhada feminina em direção ao centro cultural.

Contrariando a hegemonia masculina no fantástico,<sup>5</sup> composta por narrativas como *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *Brambilla* (1821), de E. T. A. Hoffman, em 1817, Mary Shelley (1797-1851) despontou com seu livro *Frankenstein*, o primeiro romance de ficção científica mundial. A britânica foi precursora das escritoras do século XIX, que se aventuraram a escrever histórias de fantasmas, monstros e magia. Isso poderia ser considerado um comportamento engajado na luta das mulheres pelo direito de dizer, de escrever e de publicar naquela época.

Consoante Schmidt (1995, p. 183), “de modo geral, a negação da legitimidade cultural da mulher, como sujeito do discurso, exercendo funções de significação e representação

---

<sup>6</sup> Conforme Todorov (1979), engloba a classe de narrativas fantásticas que terminam no sobrenatural, uma vez que os fatos não são explicados pelas leis da natureza. Para o autor, existe também o maravilhoso puro, em que os elementos sobrenaturais não causam estranheza nem nas personagens nem no leitor. O próprio acontecimento é maravilhoso. Por exemplo, os contos de fadas e as ficções científicas.

foi uma realidade que perdurou”. Até então, Shelley era uma das únicas autoras a receber o reconhecimento por parte da crítica, levando-a a integrar uma coletânea do fantástico<sup>7</sup> ao lado de Robert Louis Stevenson (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) e Bram Stoker (*Dracula*).

Após algumas décadas, em 1894 surge o romance *The mysteries of Udolpho*, de Anne Ward Radcliff (1764-1823). A autora também inglesa conquistou seu lugar no universo insólito em virtude de suas descrições minuciosas e da caracterização das personagens. Foi ela que inseriu a heroína fragilizada nas narrativas góticas, uma espécie de releitura das protagonistas dos contos de fadas. Esse fato contrapõe a concepção de criatividade androcêntrica, generalizada sob uma premissa básica, a de que os homens criam e as mulheres procriam.

Essa concepção estética de base europeia, tradicionalmente, delimitou a criação artística como um dom masculino, ou seja, “o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético” (SCHMIDT, 1995, p. 184). À vista disso, Navarro considera

a literatura produzida por mulheres foi sempre considerava “feminina”, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e por essa razão, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões “importantes”, isto é, com a política, história e economia foi sempre assumido sem discussão (NAVARRO, 1995, p. 13).

Entre outros, esse foi um dos motivos por que a mulher não recebeu incentivo para desenvolver seus conhecimentos estéticos, e aquelas que escreveram sofreram forte

---

<sup>7</sup> Em 2002, essas obras foram publicadas pela Ediouro, com tradução de Adriana Lisboa.

discriminação, como é o caso de Radcliff.

Por sua vez, Freitas (1855-1908) intentou a literatura fantástica brasileira, com a publicação de *A rainha do Ignoto*<sup>8</sup> (1899), o primeiro romance de ficção científica nacional. No enredo, apresenta-se a história de Edmundo, advogado que se infiltra em uma sociedade secreta feminina, para descobrir quem são e o que fazem. Essa seita é liderada pela misteriosa rainha Funesta, que protege as mulheres vítimas da violência e hostilidade masculinas. A personagem tem o poder de transformar a própria aparência, resguardando sua real identidade da sociedade patriarcal. Duarte (2003) assente que Freitas (1899) conseguiu unir o insólito e a regionalidade no livro, levando-o do palpável ao inverossímil.

Embora *A rainha do Ignoto* (1899) tenha traços regionais, Paula Júnior (2011) verifica a influência da obra francesa *La cité des dames* (1405), de autora da feminista Christine de Pizan. A prosa retrata uma cidade alegórica de senhoras que abriga mulheres famosas daquele período. Cada moradora colabora para a valorização do sujeito feminino na disposição social e ensina uma lição acerca da razão, da retidão e da justiça, respectivamente.

Na literatura fantástica moderna, a mudança de paradigmas iniciou com Edgar Allan Poe (“*The masque of the red death*”), autor que difundiu uma ambientação literária mais urbana. Esse novo modelo inspirou a britânica Doris Lessing (1919-2013), leitora de Poe, que conquistou o Nobel de Literatura em 2007, pela sua capacidade de testemunhar a experiência feminina aliada ao ceticismo e à dor. Suas obras oscilam entre biografia, maravilhoso e ficção científica. Sobreleva-se a novela *The golden notebook* (1962), considerado um clássico feminista, em que a personagem principal enfrenta a loucura psicológica e social, de maneira que sua vida corresponde aos múltiplos cadernos que possui.

Nessa esteira, pode-se afirmar que textos com autoria feminina

---

<sup>8</sup> A obra foi lançada novamente em 1980, pelo editor Otacílio Colares.

caracterizam-se pelo resgate da força da mulher, que emerge com a habilidade de fazer sua própria história. É interessante e importante observar o modo como isso se processa nos romances através do papel coincidente das personagens femininas [...] o que realmente importa é a forma como essas mulheres adquirem voz para escrever suas histórias; uma voz, várias vozes, que subvertem os todo-poderosos relatos ficcionais de orientação masculina (NAVARRO, 1995, p.15).

As experiências individuais das mulheres se manifestam em modos de expressão únicos, que diferenciam suas produções literárias. Atualmente, as escritoras estão engajadas no processo de reconstrução da imagem feminina, já que ocupam um lugar privilegiado para pensar a categoria mulher. Para Schmidt (1995), trata-se de uma prática micropolítica, que visa recuperar as vivências emudecidas pela cultura dominante.

Ademais, em 1974, o fantástico feminino foi visto na literatura de Ângela Carter (1940-1992), autora inglesa que ficou conhecida por sua literatura, versando sobre realismo mágico e feminismo. Carter escreveu romances, poemas e contos infantis, além de reescrever, sob o ponto de vista feminino, textos de autores como Sade e Baudelaire. Seus principais contos são: "The loves of lady Purple" (1974) e "The lady of the house of Love" (1979), protagonizados por personagens femininas que arrebatam o coração dos moços e acabaram com sua vida, seguindo um padrão ancestral que as objetifica, transformando-as em sedutoras mulheres-monstro.

Outro nome da narrativa sobrenatural é Lygia Fagundes Telles (1923-), membro da Academia Brasileira de Letras que, pelo conjunto da sua obra,<sup>9</sup> ganhou o prêmio Camões em 2005. A autora publicou o primeiro livro com 15 anos,

---

<sup>9</sup> Seus títulos foram traduzidos para nove idiomas, entre eles: alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, português (Portugal), polaco, sueco e tcheco.

chamado *Porões e sobrados* (1938), e, desde então, conta com vinte e quatro publicações, sendo quatro romances e vinte livros de contos. Esses textos são de grande relevância à tradição fantástica no Brasil, dado que utilizam as categorias do duplo e as experiências do limite, tematizando os dramas da classe média, grupo que sofre para sustentar aparências sociais.

Telles não se limita a criar breves enredos, em que os acontecimentos são justificados como extranaturais. Suas personagens femininas desconstroem a realidade hegemônica, que desvalorizava as estratificações genéricas; sinalizam a decadência do ideal romântico, amar, casar e procriar, e anseiam por uma identidade. Essas características vão ao encontro de uma poética de cunho feminista, dotada de criticidade (NAVARRO, 1995).

Dessa feita, se chega ao pós-modernismo, momento de transformações artísticas, culturais, filosóficas e políticas na sociedade contemporânea, que “coloca em xeque as noções do público e privado, invertendo a importância entre o local e o universal, o individual e o coletivo” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 58). Logo, embasado nas narrativas latino-americanas, desenvolve-se o conceito de “Realismo mágico”.

Agora, o autor não recorre mais a castelos e monstros para proporcionar a sensação de medo ou hesitação ao leitor, basta a subversão da legalidade. O sobrenatural é percebido nos fatos contados, por meio do olhar do colonizado. Metaforicamente, o homem e o meio configuram-se como elementos insólitos. Um exemplo dessa tendência é a obra *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende (1942-), que alude ao menosprezo da comunidade indígena no Chile, relatado no diário de Alba. O enredo traz o discurso feminista e a ambição do colonizador, que diminui a cultura dos nativos, repleta de rituais exóticos de magia.

## Diálogo entre teoria e conto

**S**egundo Paula Júnior (2011), as características da literatura fantástica de autoria feminina são as mesmas delineadas por Todorov (1979, p. 151-152) para o fantástico tradicional:

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 [...] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”(2011, p. 96).

Porém, em um discurso acerca das relações de gênero, as marcas textuais do sobrenatural podem sofrer modificações, acréscimos ou decréscimos, posto que a literatura é um produto das vivências do demiurgo. Nesse caso, recorre-se a um tema comum sob o viés feminino ou feminista, unindo a ficção com os parâmetros subjetivos da realidade.

Daqui em diante, imbrica-se a análise da produção de texto fantástico e sua interpretação, para validar ao mesmo tempo a escrita sobrenatural e feminina de Samantha Schwebelin, no conto “Pássaros na boca”. A hispano-americana apresenta o drama vivido por um casal separado há quatro anos, diante da mudança comportamental não explicada de sua filha adolescente. É uma prosa narrada em 1ª pessoa, pelo pai da menina, Martín, um homem de cinquenta anos aproximadamente, que certo dia recebe a visita de Silvia, que busca intimidá-lo a ver de perto o que

estava acontecendo com a primogênita Sara em sua casa.

O estranhamento inicia quando o homem avista uma gaiola pendurada na sala:

- O que é isso? – Uma gaiola – respondeu Sara e sorriu. Silvia me fez um sinal para que a seguisse até a cozinha [...]
- Martín. Olha, você vai ter de levar isso com calma. – Tá, não fode, Silvia. O que está acontecendo?
- Estou mantendo a Sara sem comer desde ontem [...]
- Fez um sinal para que voltássemos ao living e apontou o sofá. Eu me sentei [...]
- Silvia voltou com uma caixa de sapatos. Segurava-a firme, com ambas as mãos, como se fosse algo delicado (SCHWEBLIN, 2017, p. 18-19).

Esse trecho é capaz de causar medo, horror, curiosidade ou simplesmente hesitação sobre o espectador, efeitos que as demais formas literárias não costumam suscitar. No decorrer da história, o leitor é conduzido ao âmago do insólito:

[...] tirou da caixa um pardal muito pequeno, do tamanho de uma bola de golfe, enfiou-o dentro da gaiola e a fechou. Jogou a caixa no chão e a mandou para o lado com um chute, junto a outras nove ou dez caixas similares que se somavam sob a escrivaninha. Então Sara se levantou, seu rabo de cavalo reluziu de um lado e do outro da nuca, e foi até a gaiola dando pulos, como fazem as meninas com cinco anos a menos que ela. De costas para nós, colocando-se na ponta dos pés, abriu a gaiola e tirou o pássaro. Não pude ver o que fez. O pássaro piou e ela fez um pouco de força, talvez porque o pássaro tentasse escapar. Silvia tapou a boca com a mão. Quando Sara se voltou para nós o pássaro tinha sumido. Tinha a boca, o nariz, o queixo e as duas mãos cheias de sangue. Sorriu envergonhada, sua boca gigante se arqueou e abriu, e seus dentes vermelhos me obrigaram a levantar

de um salto. Corri até o banheiro, tranquei a porta e vomitei na privada. Pensei que Silvia me seguiria e começaria a me culpar e a lançar acusações do outro lado da porta, mas nada fez. Lavei a boca e a cara, e permaneci escutando diante do espelho (SCHWEBLIN, 2017, p. 19).

Produz-se uma situação que não pode ser explicada pelas leis naturais, a jovem Sara come pássaros. Contudo, Martín não está convencido da existência de forças sobrenaturais e, ao levar a filha para morar com ele, age normalmente:

Depois que se instalou, fiz com que ela descesse e se sentasse à minha frente, na mesa da copa. Preparei dois cafés, mas Sara colocou de lado sua xícara e disse que não tomava infusões. – Você come pássaros, Sara – eu disse. – Sim, pai. Mordeu os lábios envergonhada e disse: – Você também. – Você come pássaros vivos, Sara. – Sim, pai. Pensei no que sentiria ao engolir algo quente e em movimento, algo cheio de penas e patas, e tapei minha boca com a mão, como fazia Silvia (SCHWEBLIN, 2017, p. 20).

Posteriormente, durante três dias, o pai procura uma explicação racional para o fato, o que acabaria com o fantástico; consulta a internet com combinações das palavras “pássaro”, “cru”, “cura” e “adoção”, mas não encontra informações, e chega a cogitar a ideia de mandar Sara para uma clínica psiquiátrica:

Talvez pudesse visitá-la uma ou duas vezes por semana. Poderia revezar com Silvia. Pensei nesses casos em que os médicos pedem certo isolamento do paciente, para distanciá-lo da família por uns meses. Talvez fosse uma boa opção para todos, porém não era certo que Sara pudesse sobreviver num lugar assim. Ou sim. De qualquer modo, sua mãe não permitiria. Ou sim. Não conseguia me decidir (SCHWEBLIN, 2017, p. 20-21).

Observa-se que a personagem não está decidida quanto à interpretação que deve dar ao ocorrido com a filha. De acordo com Todorov (1979), a ambiguidade depende do emprego de dois processos verbais que penetram o texto, o imperfeito e a modalização. Ambos os traços do fantástico tradicional aparecem no conto em questão, servindo para modificar a relação do sujeito da ação com o enunciado. O excerto acima ilustra uma locução introdutiva que indica a incerteza em que se encontra o sujeito da fala, Martín. Para Todorov (1979, p. 154), “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”.

No quarto dia, a mãe deixa algumas caixas para Sara, garantindo a alimentação da filha. A ordem só é quebrada no momento em que o pai recebe uma ligação de Silvia, avisando que estava doente e, por isso, não entregaria mais caixas. Por fim, o narrador percebe que Sara ficou fraca sem os pássaros que a mãe trazia e resolve ir à veterinária comprar comida para ela. Chegando a casa, sobe até o quarto da filha com a caixa:

Estava sentada na cama diante da janela aberta [...] A gaiola estava pendurada, vazia, perto da cama [...] O pássaro se moveu e suas patas puderam ser ouvidas sobre o papelão, contudo Sara permaneceu imóvel. Deixei a caixa sobre a escrivaninha, saí do quarto e fechei a porta. Então percebi que não me sentia bem. Eu me apoiei na parede para descansar por um momento [...] Ouvi um piado breve, e depois a torneira da pia do banheiro. Quando a água começou a correr, senti-me um pouco melhor e soube que, de alguma forma, eu me viraria para descer a escada (SCHWEBLIN, 2017, p. 23-24).

Depois de aceita a sobrenaturalidade da filha, Martín retoma sua rotina de afazeres e o conto termina.

Consoante Todorov (1979), no gênero fantástico, admite-se questionar qual a função social de uma produção. “Pássaros na boca” “desnuda” atos que ocorrem no próprio indivíduo, e são condenados pela sociedade, a saber, a dificuldade de Sara em lidar com o desenvolvimento hormonal na juventude e o relacionamento conturbado de seus pais. Nesses aspectos, a função do sobrenatural “é subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la” (TODOROV, 1979, p. 161).

A autoria feminina ressignifica a obra fantástica, “dando-lhe uma nova funcionalidade: falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade [...] suas dores, suas alegrias e sua vida” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 94-97). Assim, as escritoras aplicam um tipo de estratégia para o tratamento de temas que não apareciam na literatura androcêntrica. No conto, o subterfúgio das questões de sexualidade e relacionamento oportuniza o diálogo entre insólito e crítica feminista – gynocritics.<sup>10</sup> O trecho que segue evidencia as mudanças corporais sentidas por Sara:

Estava de pé, com as pernas juntas e as mãos sobre os joelhos, concentrada em algum ponto da janela ou do jardim, como se praticasse um dos exercícios de ioga da mãe. Eu me dei conta de que, embora já tivesse sido mais pálida e magra, agora transbordava saúde. Suas pernas e seus braços pareciam mais fortes, como se andasse fazendo exercícios durante meses. Seu cabelo brilhava e tinha um leve rosado nas bochechas, como se fosse pintado, porém real (SCHWEBLIN, 2012, P. 50).

A conduta acanhada da moça indica seu medo de sair de casa, indício que levou Martín a achar que “talvez sofresse de algum princípio de agorafobia.<sup>11</sup> Às vezes eu colocava

---

<sup>10</sup> Criado por Showalter (1994), é um discurso especializado que oportuniza novas abordagens teóricas à crítica feminista.

<sup>11</sup> Medo de lugares ou situações que possam causar pânico, impotência ou constrangimento. É um transtorno de ansiedade que se desenvolve após um ou mais ataques de pânico.

uma cadeira no jardim e tentava convencê-la de sair um pouco. Mas era inútil” (SCHWEBLIN, 2017, p. 21). O espaço, de acordo com Furtado (1980), é um dos aspectos que ressignificam o gênero literário, principalmente a sua construção, porque a interpenetração do real e do mágico resultam num lugar de subversão das leis naturais. A personagem Sara flerta com o jardim, visto pela janela, e, como não tem coragem para aventurar-se no mundo, seu inconsciente se satisfaz com a ideia de que se alimentar de aves é adquirir a liberdade desses animais.

No texto de Schweblin, os símbolos podem ser lidos de forma crítica. Um dos mais utilizados no fantástico, conforme Louis Vax (1972), é a obsessão das personagens pelo jardim ou pela vegetação em estado selvagem. Sara encanta-se com a paisagem da janela, distante e virgem, o que pode ser uma metáfora a respeito da não passividade de certas mulheres (LOBO, 1997). Na mitologia da cultura ocidental católica, o jardim do Éden é o lugar de magia e fertilidade, enquanto, na da cultura oriental muçulmana, o jardim é o corpo feminino, lugar de amor que não pode ser habitado por qualquer sujeito.

Em “Pássaros na boca”, o sobrenatural se refere à relação do ser humano com o desejo. Encaixa-se nos chamados temas do Tu, separados por Todorov (1979), em que o inconsciente age sobre o mundo exterior e interior. Nesses temas do discurso, “a linguagem é, com efeito, a forma por excelência – e o agente estruturante – da relação do homem com outrem” (TODOROV, 1979, p. 148). Pertence à classificação literaturas que abordam a sexualidade, as neuroses, a alteridade.

### Considerações finais

**B**essièrre (2012) avalia que todo conceito de literatura fantástica é sintético, por uma perspectiva polivalente. A delimitação:

Provoca incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. O fantástico não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2012, p. 2).

Dito isso, sintetiza-se que o insólito é um tipo textual capaz de se modificar ao longo do tempo, cuja inserção da autoria feminina representa a abrangência de temáticas de cunho sobrenatural antes não usuais.

O fantástico feminino é protagonizado por mulheres que vivem conflitos existenciais, sociais, políticos e culturais, inerentes às relações de gênero. Ver esses escritos como assunto principal, nas palavras de Showalter,

[...] força-nos a fazer uma transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual depa-ramos. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão essencial da diferença. Como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual é a diferença nos escritos das mulheres? (1994, p. 29).

A argentina Samantha Schweblin, autora de uma literatura-fêmea,<sup>12</sup> deu voz às angústias da adolescente Sara, no conto “Pássaros na boca”. Neste estudo, o acontecimento é considerado em relação à condição do indivíduo. O estranho ressalta o problema da norma social, “expõe como essa norma

---

<sup>12</sup> Showalter (1994) chamou de fêmea aquela literatura engajada, escrita por mulheres, a partir de 1920 até a contemporaneidade.

se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar” (BESSIÈRE, 2012, p. 9). A personagem ingere pássaros, mas apresenta comportamento acanhado, aspectos conflitantes que provocam questionamento sobre a validade da lei. Metaforicamente, o estranho é a atitude que manifesta seu desejo de liberdade sexual.

## Referências

- BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. São Paulo: *FronteiraZ*, v. 9, n. 8, p. 1-19, jul. 2012.
- BORGES, J. L. O livro dos seres imaginários. Trad. de Norman Thomas di Giovanni. São Paulo: Companhia das Letras, 1957.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, A. A educação pela noite. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- COUTINHO, M. L. R. Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p.151-172, set. 2003.
- FURTADO, F. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAZETA DO POVO. A dama da nova literatura argentina Samantha Schweblin, escritora. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 4 jun. 2010. Caderno G, p. 1-3. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-dama-da-nova-literatura-argentina-samanta-schweblin-escritora-1elip3u3wexscep-91zajjq6m/>. Acesso em: 6 fev. 2020.
- LOBO, L. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, ano I, p.1-20, jul./set. 1997.
- NAVARRO, M. H. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995. p. 11-55.

PAULA JÚNIOR, F. V. de. O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras. 2011. 217f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, M. H.(org.) Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHWEBLIN, Samantha. Pássaros na boca. Trad. de Megan MacDowell. In: SCHWEBLIN, S. Pássaros na boca. São José dos Campos, Benvirá. 2017. p. 17-24

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VAX, L. A arte e a literatura fantásticas. Lisboa: Editora Arcádia, 1972. (Coleção arte e filosofia).



## Onde o insólito faz morada: uma leitura do conto “Casa tomada”, de Júlio Cortázar

---

Kamila Girardi<sup>1</sup> (UCS)

O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático (Ricardo Piglia).

### Uma breve fala sobre o conto como gênero

**N**o ensaio *Teses sobre o conto*, Piglia (1994, p. 37) menciona duas proposições acerca desse gênero narrativo. A primeira delas diz que “um conto sempre conta duas histórias”. Para ilustrar esta tese, o autor traz, como exemplo, o seguinte registro feito, segundo ele, pelo contista russo Tchecov: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida” (p. 37). A contrariedade das expectativas geradas pelo fato de o homem ganhar muito dinheiro, mas cometer suicídio, ao voltar para casa, implica o “caráter duplo do conto” (p. 37), pois, ao contrário de procurar a morte, espera-se que deseje viver para desfrutar daquilo que ganhou no jogo.

A segunda das teses traz a seguinte concepção: “A história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes”.

---

<sup>1</sup> Formada em Letras pela Universidade de Caxias do Sul. Especialista em Metodologias do Ensino de Língua Portuguesa, pela Universidade Estácio de Sá. Mestranda (bolsista Prosup/Capes) no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, da Universidade de Caxias do Sul, RS.

(p. 39). Nos moldes do exemplo anterior, equivale a dizer que o ato de jogar e ganhar da personagem de Tchecov, ou seja, a história visível, oculta a história secreta que consiste no suicídio da personagem. Para o autor, “o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático” (p. 39). A história secreta esconde pistas que levam à construção de sentido do conto e ao estranhamento dos acontecimentos inesperados com os quais nos deparamos no seu final. Nesse caso, o final não surpreende, mas “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Cada autor utiliza a técnica que lhe convém para escrever seus contos, colocando neles a sua preferência pessoal pela forma como fará a ilustração dos acontecimentos. De acordo com Piglia (p. 39-40), se Hemingway escrevesse o episódio registrado por Tchecov, utilizando seu método, narraria “com detalhes precisos a partida e o ambiente onde se desenrola o jogo e a técnica utilizada pelo jogador para apostar e o tipo de bebida que tomou”, sem precisar mencionar o final trágico a que chega a personagem de Tchecov, Hemingway daria sequência aos acontecimentos como se o leitor já previsse a tragédia (técnica de Hemingway). Caso Kafka tivesse desenvolvido o mesmo episódio, teria priorizado a história do suicídio, que ficaria “em primeiro plano e com toda naturalidade” (p. 40), ressaltando que caberia ao jogo o papel de história secreta. Se, por sua vez, Borges decidisse escrevê-lo, traria à tona “estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou de um gênero” (p. 40), para narrar a história do jogo, enquanto a história do suicídio seria “construída com a duplicidade e a condensação da vida de um homem numa cena ou ato único que define o seu destino”(p. 40). Assim, a maneira única de cada escritor se manifestar transparece em sua escrita e, supondo-se que escrevessem a mesma história, cada um deles o faria de forma distinta, singular e a seu gosto. A única característica que se mantém, no exemplo dado, é que todos os escritores têm preferência por um mesmo gênero, no caso, o conto que, apesar de não carregar consigo todos os detalhes

de gêneros mais extensos; é exatamente na quantidade condensada de informações, vitais para sua estrutura, que reside a complexidade de sua tessitura.

Em que pese o conto, em sua extensão, ser, muitas vezes, breve, a carga de significado que garante é muito mais densa que a de gêneros mais extensos como o romance, por exemplo, pois exige do leitor o empenho de apreender de sua leitura não só o superficial, ou melhor, o visível, mas desmitificar aquilo que a narrativa esconde nas suas entrelinhas. O escritor Lucas, em *O conto no Brasil moderno* (1983), menciona sucintamente as diferenças estruturais entre conto e romance, a fim de melhor explicar esses dois gêneros de natureza tão semelhantes, mas que, ao mesmo tempo, conquistam espaços distintos, cada qual com suas características peculiares. Em resumo, pode-se dizer que enquanto o romance faz uso de múltiplas relações em seu enredo, o conto está intimamente ligado a um conflito particular:

A dimensão do conto e a particularização de seu conflito fizeram-no distinguir-se da outra grande forma narrativa, o romance: enquanto este, dadas a complexidade da ação e a metamorfose da personagem, torna-se o estuário de tal multiplicidade de relações que o torna homólogo à própria sociedade, que se vê transcrita repetidas vezes no relato romanesco, aquele tende a captar a individualidade (LUCAS, 1983, p.105).

Embora conto e romance guardem várias semelhanças, no que diz respeito aos aspectos narrativos, são gêneros relativamente distintos em vários outros pontos, entre eles, um dos mais representativos, talvez seja a extensão, uma vez que vários críticos como Lucas (1983) e Cortázar (1993), entre outros, ressaltam a brevidade do conto como sendo algo que se deva levar em consideração para diferenciá-lo, por exemplo, do romance ou da novela. O contista e crítico argentino Julio Cortázar, no intuito de ilustrar essa

diferença, constrói uma analogia entre romance e filme, dado que o conteúdo do romance envolve progressivamente o leitor, à medida que este avança em sua leitura, tal como em um filme, em que os acontecimentos vão se revelando no decorrer da história. O conto, por outro lado, pode ser comparado de forma análoga a uma fotografia, pois, da mesma forma que esta, captura, em sua essência, um acontecimento, limitando-se a explorá-lo em sua individualidade. Segundo Cortázar,

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza essa limitação (1993, p.151).

O conto pode ser considerado um gênero condensado. Em sua composição abriga um conjunto de eventos que se sucedem e cujas pistas guiam o leitor para seu desfecho. Para Lucas (1983, p. 108) a imprensa favoreceu para intensificar o uso da escrita e isso contribuiu, inclusive, para registrar o conto, gênero textual que antes era difundido oralmente. São vários os tipos de contos que hoje estão registrados, mas o que interessa a este estudo é o conto fantástico. No prólogo do livro *Antologia da literatura fantástica*, Casares (2013, p. 9) menciona que a tradição oral deu início aos contos, afirmando que as narrativas de ficção fantástica são “anteriores às letras”, (p. 9). A força expressiva causada por essa afirmação lembra-nos de que o conto fantástico, assim como os demais contos, evoluiu da oralidade para a escrita, isso graças ao avanço dos meios de comunicação.

Na América, a literatura fantástica surge no século XIX, segundo Casares (2013, p. 9). Vários críticos literários já tentaram delimitar o gênero, porém, sua complexidade dificulta esse abalçamento. Roas (2014, p. 29) afirma, em

seu estudo, que diversas correntes teóricas da literatura produziram definições que “serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico” (p. 29). Mesmo assim, algumas dessas definições anulam outras e, portanto, não há ainda uma concepção que englobe todas as particularidades do gênero.

Todorov (2014), em *Introdução à literatura fantástica*, faz uma tentativa de definição do fantástico, e explica como sendo “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31). Para Todorov, o fantástico ocorre diante uma situação incerta, em que há duas possíveis resoluções: ou o fato é imaginário, “uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são” (p. 30), ou o fato é real, porém uma realidade que se manifesta na crença do leitor, “é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós” (p. 30). Ainda seguindo o pensamento de Todorov (2014), sua explicação para a ocorrência do efeito fantástico, então, é a intervenção do sobrenatural, ou seja, de algo que é regido por leis desconhecidas pelo leitor, na realidade, ou naquilo que ele julga ser realidade.

Furtado (2014), em *O fantástico e o discurso anticientífico*, aborda o fantástico sob uma perspectiva diferente da de Todorov. Para Furtado (2014, p. 276-277), o fantástico surge na primeira metade do século XIX, quando os textos com abordagem insólita começaram a proliferar e “quando a crença no sobrenatural e o respeito timorato pelo numinoso passaram a enfrentar contrapontos de peso crescente com a disseminação do racionalismo e do secularismo”. Ele menciona ainda que o fantástico mora no efeito de ambiguidade que o texto provoca no leitor em toda a sua extensão, sendo assim o dúbio, o elemento que provoca o fantástico e não a hesitação como promovia Todorov.

Tendo como referência as considerações anteriormente mencionadas, este artigo propõe-se a realizar uma leitura

acerca do conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar, visando analisar as características do insólito presente nessa narrativa, entre outros aspectos relevantes à sua leitura.

O fantástico em “Casa tomada”, de Julio Cortázar: uma leitura possível

“ Casa tomada”, do escritor argentino Julio Cortázar, é um exemplo de narrativa fantástica. A atmosfera criada pelo conto é comum e assemelha-se com a realidade. Essa aproximação com o real é uma das características do fantástico que, de acordo com Roas (2014, p. 52), “está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa realidade que o circunscreve”. A verossimilhança se faz necessária à medida que o leitor deve ser convencido da desestabilidade do real para, assim, perceber o insólito.

O conto de Cortázar narra história de dois irmãos que residem juntos e solitários em uma grande casa que pertenceu a seus antepassados. A casa é tratada como se fizesse parte da família e, de certa maneira, ela faz, pois é fruto de uma herança familiar, o que agrega a ela um valor ainda maior, além da estima que os dois possuem em relação àquele espaço. Os irmãos vivem suas vidas em função da casa, dedicando-se a ela. Diante dela, eles aparentemente prefiguram no conto como se fossem personagens secundárias. Logo no primeiro parágrafo, fica evidente o amor e o apego emocional que ambos têm pelo local em que moram: “Gostávamos da casa, porque, além de espaçosa e antiga (hoje que as casas antigas sucumbem a liquidação mais vantajosa de seus materiais), ela guardava as lembranças de nossos bisavôs, do avô paterno, de nossos pais e de toda a infância” (CORTÁZAR, 2013, p. 151). A casa despertava nos irmãos um sentimento nostálgico de suas vivências, além de proporcionar segurança e acolhimento e, por isso, permaneciam atrelados a ela.

Bachelard (1993, p. 26), em sua obra *A poética do espaço*, dedica um capítulo a falar sobre o espaço da casa como espaço precioso, pois “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. O narrador do conto mora na casa, assim como a irmã, desde sempre, pois relata que a casa era de seus antepassados, ou seja, a vida dos irmãos “começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (p. 26), o que descreve a percepção que temos em relação aos irmãos, ao associá-los à casa, como seu ambiente de abrigo. Daí a importância que é dada ao espaço nesse conto, pois a ênfase da narrativa se concentra na casa.

Quem narra essa história é o irmão, ou seja, os acontecimentos são expostos por um narrador-personagem que prefere falar sobre Irene, sua irmã, e sobre a casa. O narrador, enquanto personagem, quase que se anula perante as outras duas. A importância que confere à casa, no decorrer do processo narrativo, é tal que ela própria parece carregar a função de personagem principal da história, enquanto o narrador e sua irmã são guiados a viver em torno daquilo que a casa proporciona a eles.

Unidos pelos laços familiares, os dois zelam pela conservação da casa, tal como se ela fosse um ente querido. Dedicam cuidados a ela de maneira a dividir as tarefas domésticas. A admiração com que o narrador descreve o local onde mora demonstra o quanto é apegado à casa e às lembranças que ela desperta. Apenas o narrador e a irmã ocupam o espaço da imensa casa em que, segundo ele, “podiam morar oito pessoas sem incomodar umas às outras”. (CORTÁZAR, 2013, p. 151). Os dois seguem uma rotina regrada de afazeres, sentindo prazer em realizá-los.

Fazíamos a limpeza de manhã, levantando-nos às sete, e por volta das onze eu deixava para Irene os últimos cômodos por arrumar e ia para a cozinha. Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais; já não restava nada a fazer além de uns poucos pratos sujos.

Era gratificante almoçar pensando na casa profunda e silenciosa e em como nos bastávamos para mantê-la limpa (CORTÁZAR, 2013, p. 151).

A casa era, para eles, não apenas um objeto, mas algo que parece respirar e que está atrelado às suas vidas, como se tivessem com ela uma relação de parentesco, um laço que não pode ser desfeito. Tão apegados a casa, os irmãos relacionam-se com ela a ponto de sugerirem que se permitem influenciar por ela: “Por vezes chegamos a pensar que fora ela (a casa) que não deixou que nos casássemos” (CORTÁZAR, 2013, p. 151). A ligação entre os irmãos e, mais, entre os irmãos e a casa é tão forte, que eles renunciaram à vida amorosa para ficarem todos unidos. O narrador diz que sua irmã “rejeitou dois pretendentes sem maiores motivos” (p. 151), enquanto ele perdeu sua amada, antes que pudesse com ela se comprometer e, assim, os dois permanecem solteiros, mesmo com 40 anos, porém vinculados à antiga casa. A solteirice contribuiu para que ambos vivessem em grande cumplicidade um com o outro. O fato de os irmãos não abandonarem a casa, para seguirem individualmente suas vidas, pode sugerir que eles tinham medo de deixar aquela que os protegia e guardava diante do desconhecido. Aliás, o medo se faz presente em várias passagens do conto, confirmando a percepção de que os irmãos temiam o que lhes era desconhecido.

Além disso, abandonar a casa, fosse qual fosse o motivo implicaria cortar laços com seus antepassados e, consequentemente, a destruição de algo que os mantém unidos. Os irmãos tinham medo de que, quando morressem “primos ociosos e esquivos ficariam com a casa e a demoliriam para enriquecer com o terreno e os tijolos” (CORTÁZAR, 2013, p. 152). A ideia de que a casa poderia ser demolida despertava sentimentos de desespero e impotência, diante das circunstâncias, pela perda que sofreriam, pois, destruir seu bem mais precioso implicaria a destruição também das suas memórias, e, por isso, cogitavam tombá-la, para mantê-la

em sua essência “antes que fosse tarde demais” (p. 152).

Embora o foco da narrativa seja, de fato, a casa, o narrador dedica parte de sua atenção à sua irmã Irene. Com isso, ele, de certa forma, se faz nulo em grande parte da narrativa, procurando direcionar sua fala à casa e a Irene. Ele expõe, inclusive, essa sua preferência por falar de Irene e, principalmente, da casa: “Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, pois eu não tenho importância” (p.152). Essa declaração demonstra a falta de autoestima do narrador, pois ele se considera indigno de receber a atenção e a importância que Irene e, sobretudo, a casa possuem para ele e para a história que está narrando.

Sobre Irene, o narrador menciona sua personalidade tranquila e sua aceitação perante as imposições que ele faz, sugerindo que ela era “nascida para não incomodar” (CORTÁZAR, 2013, p. 152). Essa passagem propõe que o irmão assume de certa forma, isto é: uma atitude controladora perante Irene, que é objeto de sua estima não só por ser sua irmã, mas por aceitar sua condição submissa, em relação a ele, e por permanecer com ele na casa. Essa postura dominadora por parte do narrador-personagem também é revelada em outras partes do conto, como quando ele determina as funções que cada um assumiria ao fazerem a limpeza dos aposentos: “Eu deixava para Irene os últimos cômodos por arrumar e ia para a cozinha” (p. 152). É ele também quem escolhe as cores dos novelos de lã que a irmã utilizava para tricotar: “Aos sábados eu ia até o centro comprar lã; Irene confiava em meu gosto, alegrava-se com as cores e nunca tive de devolver novelos” (p. 151). Essa passagem revela algo além da postura dominadora do narrador-personagem e da submissão de Irene ao aceitar passivamente os novelos de lã escolhidos por ele. Além disso, é possível subentender que é o próprio narrador quem administra as finanças da casa.

O hábito de tricotar de Irene é mais interessante para o narrador do que seus próprios hábitos. Sabemos do interesse dele pelos livros, em especial pela literatura francesa, em função das poucas passagens no texto em que ele deixa

escapar suas preferências, como, por exemplo, quando menciona suas idas ao centro: “Eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa” (p. 151). Embora se permita demonstrar, de maneira breve e nada detalhada, em algumas passagens, quais são suas preferências, não esconde, entretanto, um prazer maior ao observar Irene cuja única distração era tricotar. A maneira como o narrador descreve o trabalho artesanal da irmã, por meio de metáfora, destaca uma das características do gênero fantástico que é a tentativa de representar a realidade, através de recursos estilísticos da linguagem, ou seja, expressões que, se tomadas de forma literal, contrariariam a realidade (ROAS, 2014). Como em: “Mas Irene só se distraía com o tricô, mostrava uma destreza maravilhosa e minhas horas voavam ao ver suas mãos como ouriços prateados, agulhas indo e vindo e uma ou duas cestinhas no chão onde se agitavam constantemente os novelos. Era bonito” (CORTÁZAR, 2013, p. 152).

Em que pese admire Irene pela sua destreza ao transformar novelos de lã em peças úteis, “coisas necessárias, suéteres para o inverno, meias para mim, xales e coletes para ela” (CORTÁZAR, 2013, p. 152), o narrador não dá à irmã a posição de destaque na história. Essa posição fica para a casa. A maneira como descreve a casa permite ao leitor percorrer mentalmente seus cômodos. Isso demonstra que o narrador a conhecia melhor do que a si mesmo, ou melhor, ele só se reconhecia em função da casa que habitava:

A sala de jantar, um cômodo com gobelins, a biblioteca e três quartos grandes ficavam na parte mais retirada, a que dá para a Rodríguez Peña. Apenas um corredor, com uma porta de carvalho maciça, isolava essa parte da ala dianteira, onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos e a sala de estar central para a qual davam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão com maiólica, e a porta gradeada dava para a sala de estar. De maneira que a pessoa

entrava pelo saguão, abria a porta e entrava na sala de estar; nas laterais ficavam as portas de nossos quartos, e defronte o corredor que levava à parte mais retirada; avançando pelo corredor abria-se a porta de carvalho, e além dela começava o outro lado da casa, ou então dava para virar à esquerda justamente antes da porta e seguir por um corredor mais estreito que levava à cozinha e ao banheiro (CORTÁZAR, 2013, p.153).

Os irmãos ocupavam apenas uma parte da residência, a que correspondia à ala dianteira na descrição do narrador. A porta de carvalho maciça é o que divide a casa em duas partes: onde vivem os irmãos (ala dianteira) e a parte que quase nunca acessam (a ala de trás). Exceto nos momentos em que se dedicavam à limpeza e conservação da casa, os dois não ultrapassavam os limites estabelecidos pela porta de carvalho. O espaço que ocupavam era o suficiente para os dois, pois era onde estavam seus quartos, o banheiro e a cozinha, entre outros cômodos. Além disso, a ideia de fechar a porta, para diminuir o ambiente, poderia surgir da ilusão de tornar o local mais aconchegante, uma vez que “quando a porta estava aberta notava-se que a casa era muito grande” (CORTÁZAR, 2013, p. 153) e essa imensidão não ocupada sugere o vazio da solidão de que os irmãos eram cúmplices um do outro.

O momento que causa inquietude na situação vivida por eles é quando parte da casa é tomada. A percepção dessa invasão é feita pelo narrador, ao ouvir ruídos que se manifestavam no outro lado (na ala de trás). Ele se dirige à cozinha para esquentar a água do mate, quando ouve os barulhos do outro lado da porta de carvalho que estava entreaberta. A porta, que representa o limite entre as duas alas da casa, é fechada pelo narrador. A passividade com que o narrador aceita a tomada da casa sugere que ele nada fará para recuperar a parte invadida, pois se sente protegido pela porta que o separa da ala de trás da casa, ou seja, ele prefere abster-se diante da invasão, pelo medo de confrontar o desconhecido

e, por isso, fechar a porta de carvalho maciça, no lugar de investigar o que está acontecendo do outro lado dela, poupa-lhe o esforço de ter que enfrentar aquilo que lá se estabelece. Essa situação descreve “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo” (ROAS, 2014, p.58). A violação de que trata a invasão de parte da casa “gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (p.58), daí o efeito que Roas (p.58) denomina como “inquietude”, efeito esse peculiar à narrativa de cunho insólito.

Mas o desconforto causado aos irmãos dura momentaneamente. Eles logo se acostumam com a nova rotina, menos trabalhosa agora que não precisam limpar a ala da casa que está atrás da porta de carvalho. Na parte tomada, os irmãos deixaram alguns pertences dos quais sentiam falta, mas que logo caíram no esquecimento: “Eu sentia falta de meu cachimbo de zimbó e acho que Irene pensou numa garrafa de Hesperidina de muitos anos. Volta e meia (mas isso aconteceu apenas nos primeiros dias), fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza” (CORTÁZAR, 2013, p. 154). A aceitação passiva da tomada de parte da casa demonstra que nenhum dos dois era capaz de transpor o limite da porta de carvalho para recuperar o espaço perdido, tampouco para recuperar pertences que lá ficaram, mesmo que isso lhes custasse deixar para trás pertences considerados valiosos.

O lado da casa em que viviam os irmãos antes e depois da invasão era tido como pequeno pelo narrador. O espaço delimitado contribuiu para que eles se aproximassem ainda mais um do outro, tanto que passavam as horas juntos “quase sempre reunidos no quarto de Irene, o mais confortável” (p. 155). A voz narrativa afirma que eles divertiam-se, cada qual com as suas distrações e que, por se bastarem um ao outro, estavam satisfeitos: “Estávamos bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (p. 155). A tentativa de fuga da realidade para não ter que confrontar o desconhecido ou para simplesmente anulá-lo,

num modo de minimizar o medo que sentiam em enfrentá-lo, faz com que os irmãos prefiram não pensar no ocorrido, além de viverem própria vida dentro daquilo que julgam ser a normalidade; tanto é que, quando seguiam para os seus quartos, após as tarefas domésticas do dia, procuravam passar devagar pela porta de carvalho maciça para não incomodar o que pudesse estar atrás dela.

Outro acontecimento desestabiliza a vida dos irmãos, pelo que a história se encaminha para o final. A parte da casa em que residem também é tomada. Ao perceberem isso, sem hesitar, saem da casa, deixando para trás o que estava dentro dela: “Só tínhamos a roupa do corpo. Lembrei dos quinze mil pesos no armário do meu quarto. Tarde demais”. (CORTÁZAR, 2013, p. 156). Irene e o narrador abandonam a casa, seus pertences e o restante, afastando-se do que significava para eles viver naquele local. O narrador decide trancar a porta da casa, como medida de segurança, não contra furtos, mas para evitar que algum assaltante pudesse entrar na casa e se deparar com aquilo que a tomou: “Antes de nos afastarmos senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no bueiro. Vai que algum pobre-diabo resolve roubar a casa e se enfiar ali, [...] [nessa] hora e com a casa tomada” (CORTÁZAR, 2013, p. 156).

O final do conto serve para reafirmar a inquietude do narrador diante daquilo que tomou a casa e que o levou a abandoná-la. Esse desfecho faz parte da condenação das personagens que, por não enfrentarem o medo do desconhecido acabam perdendo o que para eles era um bem precioso. Aliás, é importante frisar que eles tinham mais medo do desconhecido que tomou a casa do que de ladrões que poderiam entrar na casa para roubar seus pertences.

O conto “Casa tomada” ilustra o que Roas entende ser a característica da contemporaneidade do insólito:

[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar evidência do

sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos... (ROAS, 2014, p. 67).

O mundo aparentemente normal dos irmãos é desestabilizado pela tomada da casa pela qual nutrem grande apreço. Uma vez que a casa é invadida, a privacidade dos irmãos também o é, o que transparece a intervenção forçada a que são submetidos, assistindo à tomada de seus bens e, posteriormente, à sua ruína pessoal, sem que haja meios através dos quais pudessem se proteger ou manifestar reivindicação contra a injustiça que lhes é causada. Na condição em que se encontram, optam por simplesmente abandonar a casa e aceitar que ela não lhes pertence mais.

Outra leitura possível para o final do conto é que abandonar a casa pode representar a morte para os irmãos. A casa não sofre as ações do tempo, permanece tal como era no passado, quando abrigou os parentes do narrador e de Irene, mas eles, como seres humanos que são, envelhecem com o decorrer do tempo e, embora a casa se mantenha sólida, os irmãos, em algum momento, teriam que partir deixando para trás tudo que lhes pertenceu. Nessa atitude de deixar tudo para trás, é que caberia a representação da morte.

### Considerações finais

“Casa tomada” é um dos contos que compõem a Antologia da literatura fantástica organizada por Casares, Borges e Ocampo. Como Casares (2013) menciona no prólogo, a obra reúne os melhores contos, na percepção desses três escritores. Assim Júlio Cortázar não poderia faltar entre os selecionados. Não é sem tempo que se deve incluir a importância da literatura fantástica para a literatura latino-americana, quando é através dela que floresceram os mais

ilustres escritores e as mais ilustres histórias pertencentes, principalmente, ao gênero conto. É na simplicidade temática de Cortázar que encontramos narrativas extremamente complexas e, sobretudo, críticas, que se tornam experiências inesquecíveis. Uma vez que se tem em mãos um conto de Cortázar, tem-se o convite e a liberdade para tecer caminhos além da história, trabalho que o autor genialmente deixa a cargo da imaginação de seu leitor.

## Referências

- BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CASARES, A. B. Prólogo. In: CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. (org.). Antologia da literatura fantástica. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos sobre o conto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163.
- COTÁZAR, J. Casa tomada. In: CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. (org.). Antologia da literatura fantástica. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FURTADO, F. O fantástico e o discurso anti-científico. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C.; MICHELLI, R. S. (org.). (Re) visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 273-286.
- LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. São Paulo: L.R. Editores, 1983. p.105-161.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, R. O laboratório do escritor. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.
- ROAS, D. A ameaça do fantástico. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014. p. 29-74.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.



## Um insólito “Verão” presente na obra Octaedro, de Julio Cortázar

---

Bruna Bembom Costa<sup>1</sup>

### Introdução

“**V**erão” é um dos oito contos que compõem a obra *Octaedro* (1974), de Julio Cortázar, esse autor, além de exímio contista, é um dos teóricos da literatura fantástica latino-americana de maior relevância. Em *Valise de Cronópio* (1993), fez considerações a respeito do gênero literário conto, além de classificar parte de seus romances e narrativas curtas como literatura fantástica. Uma das peculiaridades de sua obra é a existência de jogos, a exemplo dos romances *Os Prêmios* (1960), em que personagens vencedores viajam, a fim de dar a volta ao mundo e fugir de sua realidade, e *Jogo da Amarelinha* (1964), em que o leitor pode realizar uma leitura regular, iniciando pela primeira página até o capítulo 56 ou seguindo as indicações do autor para qual capítulo seguir, imitando um jogo. Em *Octaedro*, por sua vez, cada conto forma uma ponta dessa forma geométrica, mas cada narrativa pode ser lida separadamente.

Primeiramente, será realizado um breve estudo a respeito

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Especialista em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Licenciada em Letras - Português pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

do conto latino-americano, da preferência por esse gênero literário entre os sul-americanos; posteriormente, será investigado como a literatura fantástica se desenvolve, encontrando características no conto "Verão", e, finalmente, será analisado o conto selecionado da obra *Octaedro*, na perspectiva de autores com Tzvetan Todorov (1979), David Roas (2014), Antônio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2005), entre outros. O conto, por ser fantástico, permite diversas análises, e pretende-se observá-las conforme o enfoque dos autores acima.

## O conto latino-americano

Silviano Santiago (1978), em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, realiza uma síntese de como a Literatura Ocidental chegou aos trópicos. Por meio da imitação, da oralidade e do extermínio de traços originais, os códigos linguístico e religioso europeus foram, primeiramente, impostos para, então, serem assimilados pelos povos originários americanos. No decorrer dos quatro séculos de colonização, a literatura sul-americana "transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores" (SANTIAGO, 1978, p.16).

A ficção hispano-americana tinha como ideal a arte europeia, porém, ao tentar reproduzir modelos da metrópole, reduzia-se à condição de "obra parasita", que se nutria da arte europeia sem acrescentar algo novo. (SANTIAGO, 1978). Dessa maneira, obras literárias latino-americanas comparadas com as europeias foram, muitas vezes, desprestigiadas pela falta de originalidade, pois não possuíam tradição autóctone devido ao extermínio da cultura originária. Além disso, o atraso da produção artística na América Latina "se explica através das proibições, relativas à publicação e circulação de obras de ficção, a que a Espanha submeteu suas colônias, obscurecendo o panorama literário." (DAVI

ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p.111). Era interesse das metrópoles não levar conhecimento à América-Latina, apenas extrair suas riquezas naturais e dizimar a população autóctone.

A literatura latino-americana demorou a encontrar uma forma artística genuinamente sua, pois, inicialmente “É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 1978, p.22). Para aprender o modo de produção artística da metrópole, foi necessário realizar uma leitura não inocente de obras produzidas na Europa, para, então, produzir um texto novo que afrontasse e passasse a negar o modelo ideal europeu de literatura. Para Santiago (1978) necessidade de existirem obras literárias de qualidade escritas por latino-americanos se fez necessária para que liberassem a imagem de uma América Latina sorridente, feliz e preguiçosa, dando razão às forças neocolonialistas.

Para Arrigucci Jr. (1999), foi a partir da década de 1940 que a ficção hispano-americana passou a ter uma nova visão de sua realidade, abandonando o regionalismo naturalista, que a caracterizou desde o final do século XIX. Os modelos do realismo estavam envelhecidos; segundo Irlemar Chiampi (1980), a descrição sobre o llano, pampa, selva, estavam convertidos em folclorismo, pois os valores telúricos da América eram descritos de forma documental e informativa. A narrativa do homem contra a natureza, da opressão social, muitas vezes tornavam-se estereotipadas, não condizentes com as estruturas sociais da América Latina, tornando-se incapaz de absorver uma realidade heterogênea de quase um continente inteiro.

Superando esses moldes europeus realistas, a narrativa hispano-americana, no período entre-guerras utilizou-se de procedimentos artísticos adaptados do Modernismo e do Surrealismo, bem como de influências norte-americanas de autores, como Faulkner e Hemingway. Conforme revelam os estudos de Arrigucci Jr. (1999), temas como: o mundo do mineiro, do camponês, do índio explorado pelo latifundiário e norte-americano, o choque entre civilização e a barbárie

também persistiram, porém, com profundidade e amplitude de enfoque. Nos estudos de Gilda Neves Bittencourt (1998), observa-se que a partir início do século XX, a realidade latino-americana não era mais retratada como exótica, diferente, inocente, buscando uma arte genuína e não romantizada. Era capaz de utilizar-se de seus elementos originais para construir uma narrativa madura, nova e diferente do modelo do colonizador. Essa fase da literatura latino-americana:

acontece em relação àqueles elementos que nos identificam como culturas emergentes em busca da própria identidade; por isso mesmo existe a preocupação comum de representar quadros regionais, em que a natureza sobressai com todo seu vigor, impondo-se ao homem, não mais numa visão romântica ufanista, mas com a consciência que esse ambiente agreste selvagem é um traço importante para a diferenciação das culturas latino-americanas e europeias. (BITTENCOURT, 1998, p.181).

A literatura latino-americana, no século XX, ao perpassar os antigos padrões românticos, realistas e naturalistas, que explicavam sua natureza exótica, passou a salientar as diferenças do Novo Mundo. Conforme a análise de Bittencourt (1998) as temáticas das obras deveriam ser diferentes dos modelos europeus. Essa ruptura na forma dos padrões tradicionais atinge também o gênero conto, pois noções como realismo, verossimilhança e, unidade são renegadas. Dessa maneira, além do tema da literatura latino-americana ser diferente da europeia, tendo sua natureza exuberante e povos originais representados de maneira séria e não exótica, a forma dessa literatura se diferencia do romance, que é o gênero preferido da metrópole.

O conto possui maior acolhida e desenvolveu-se mais em literaturas periféricas. A explosão, ou seja, a maior produção, desse gênero na América Latina ocorre a partir dos anos 1950, em países como Argentina, Uruguai, Venezuela e Brasil.

Em comparação às demais formas narrativas, é mais aceito devido seu caráter de leitura curta e exige menos investimento editorial e comercial. Mesmo tendo maior produção e recepção, a configuração e teorização do conto latino-americano continua ser um problema a ser resolvido. No Brasil, a crítica literária era realizada por meio de suplementos em jornais concursos literários nas décadas de 1960 e 1970 (BITTENCOURT, 1998). Já nos demais países da América Latina houve a necessidade de uma crítica especializada no conto, que estivesse

preocupada em definir e fixar seus limites e em estabelecer o seu modo ser específico, como espécie literária genérica, ou como manifestação da cultura de uma nação. Essas reflexões teóricas tornaram-se mais conhecidas através de renomados contistas, como Horácio Quiroga e Julio Cortázar e, mais recentemente, com Ricardo Piglia e Mempo Giardinelli (BITTENCOURT, 1998, p.174).

Por ser realizada por artistas, a crítica literária do conto latino-americano é permeada de metáforas e atingiu sua maturidade após a metade do século XX. O gênero narrativo alçou voos maiores e diferenciou-se totalmente dos padrões estabelecidos pela contística europeia.

### Aspectos do conto fantástico em “Verão”

O gênero conto, por ser de grande aceitação entre o público latino-americano, desenvolveu-se de forma heterogênea, pois não havia crítica especializada. Julio Cortázar (1993) observou a necessidade da aproximação entre autores desse continente para haver uma crítica e teorias definidas a respeito do gênero em questão. O autor ainda afirma que, na América, desde o início do século XX contistas trabalhavam sem se conhecerem, muitas vezes só

tendo acesso a obras póstumas dos demais, assim dificultando a conceituação do gênero. Segundo o autor:

É preciso chegarmos a ter ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixa-la e encerrá-la numa categoria (CORTÁZAR, 1993, p.150).

Havia muitas confusões e mal-entendidos a respeito do conceito desse gênero literário, pois na Europa, na época em questão, a produção crítica e literária estava voltada ao romance, sendo necessária a teorização do conto latino-americano. Diferente do gênero preferido dos europeus, “o conto era um gênero exótico no Velho Mundo, diferentemente de países americanos de língua espanhola que estavam interessando-se pelas histórias curtas” (CORTÁZAR, 1993, p.149). Ainda assemelhou o conto à fotografia, pois ele possui uma limitação prévia imposta pela câmera ou pelas páginas; o conto tem a necessidade de escolher uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos para que seja capaz de atuar no expectador ou leitor como uma espécie de abertura para uma realidade mais ampla. O que tornará o conto ou a fotografia especial é a maneira com que o fotógrafo ou contista utilizam-se dessa limitação, pela condensação de tempo e espaço, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal, provocam essa abertura, esta surpresa que ocorre ao leitor que o projete a algo que vai muito além do visual ou literário (CORTÁZAR, 1993).

Também comparou os gêneros preferidos dos latino-americanos e europeus com o boxe: “O romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto ganha sempre por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas, desde as primeiras linhas.” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Em “Verão”,

um dos oito contos de Octaedro (2011), nas primeiras linhas apresentam os personagens; Florêncio, que “desceu com a menina até a cabana, seguindo o caminho cheio de buracos e pedras soltas que só Mariano e Zulma tinham coragem de enfrentar com o jipe” (CORTÁZAR, 2011, p. 53). O princípio dessa narrativa já induz o leitor a questionar-se sobre a identidade da menina sem nome, o motivo que Florêncio deixou sua filhinha em um lugar tão afastado, de o porquê o casal estar em local tão isolado. A intensidade aumenta, no decorrer das linhas, quando é narrado que Zulma estava com olhos cheios de lágrimas e Mariano estava no outro quarto quando o pai pediu que a menina ficasse naquela casa só até a manhã seguinte, que precisava ir logo por que o carro estava na praça da cidade, dando a ideia que chegara andando com a menina naquele lugar distante.

Antes de terminar o primeiro parágrafo do conto, pode-se observar que o tema se refere a relacionamentos, mostrando outra faceta do conto latino-americano. O espaço diegético de “Verão” (2011), contrariando o título, não é a América selvagem, colorida, alegre, mas um lugar rochoso, ermo e provavelmente triste, visto que Zulma surge chorando já em sua primeira ação do conto. O casal protagonista não seguia os modelos românticos de casal apaixonado, ou realistas preocupados em aproximar a literatura do cotidiano. Zulma e Mariano formavam um casal morno, conformado com o status de casal, em que cada um tinha suas tarefas e obrigações como casados:

Já entardecia cedo no sul, tinham apenas um mês até voltar para a capital, entrar na outra vida do inverno que afinal era uma sobrevivência a dois, estar distintamente juntos, amavelmente amigos, respeitando e executando as múltiplas e excessivamente delicadas cerimônias convencionais do casal, como naquele momento em que Mariano precisava de uma das bocas de fogão para esquentar a lata de cola e Zulma tirava do fogo a panela de batatas dizendo que depois

acabaria de cozinhá-las e Mariano agradecia porque a poltrona já estava quase terminada e melhor aplicar a cola de uma só vez, mas é claro, pode esquentá-la, nada mais. (CORTÁZAR, 2011, p.53).

Narra-se uma relação amigável entre os protagonistas, suas ações se cumpriam ciclicamente, o drinque ao anoitecer no jardim, a vista da colina desabitada, cigarros, andorinhas, um mês de repetições previsíveis, exceto a presença da menina que chegou naquele dia. Nota-se a ruptura dos padrões, pois os personagens não eram ignorantes ou pobres, tinham a típica vida pequeno-burguesa, não representando o exotismo estereotipado latino-americano. No decorrer das linhas, segundo o narrador heterodiegético, após aquele mês afastado na cabana, o casal voltaria ao apartamento na capital, para a “vida que era só outra nas formas, o grupo de Zulma ou dos amigos pintores de Mariano, as tarde nas lojas para ela e as noites nos cafés para Mariano, um ir e vir separadamente, [...]” (CORTÁZAR, 2011, p. 53).

Ao chegar da noite, o casal questiona os gostos da pequena hóspede que se mostra agradável e comportada, maquinalmente levam as cadeiras para o primeiro nível da cabana e ligam o rádio, riem da falta de religião no mundo após ouvirem que Nixon viajou a Pequim, marcando o tempo diegético no conto no ano de 1971. A menina afirmou não suportar sal na comida e fingia ler as historietas das revistas. Com o passar das horas, o cheiro do inseticida que Mariano pulverizou no quarto de cima misturou-se com o aroma das cebolas. A menina, antes de terminar de comer o ovo, já estava cochilando sobre a comida quando o homem montou a cama dobrável na outra extremidade da peça no andar térreo da cabana. Ao deitá-la, Zulma disse à pequena que o banheiro ficava na peça superior, a menina pôs uma revista em baixo do travesseiro e dormiu. (CORTÁZAR, 2011)

Observa-se que a atmosfera do espaço diegético prepara o leitor para diversos acontecimentos insólitos: a menina que odeia sal e que dorme no térreo, o cheiro de veneno no

andar superior da cabana afastada do centro da cidade, o conformismo do casal, são situações que subvertem a ordem do conto realista europeu e prepara o leitor para outro tipo de narrativa, que se tornou típica na América Latina, que, para muitos teóricos, classifica-se como fantástica.

A literatura fantástica, juntamente ao gênero narrativo conto, vão de encontro ao racionalismo impregnado na literatura europeia. Conforme os estudos de Bittencourt (1998) o conto fantástico latino-americano rompeu os modelos tradicionais, pois eram formas genuínas de expressão que individualizam o discurso latino-americano. A literatura hispano-americana atinge sua maturidade plena no século XX, pois um grupo heterogêneo de escritores preocupados em romper com padrões narrativos do século XIX superaram os cânones europeus e produziram um tipo particular de narrativa. Gabriel García Márquez, da Colômbia; Mario Vargas Llosa, do Peru; Mario Benedetti, do Uruguai; João Guimarães Rosa, do Brasil; José Donoso, do Chile; Julio Cortázar, da Argentina; entre outros, mesmo com nacionalidades e formas distintas de escrever, fizeram parte do boom da literatura latino-americana (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005). Em diversas obras desses autores, o real se confrontava com o sobrenatural, com o mágico, a natureza americana se exibia de diversas formas como se observa no decorrer da análise de “Verão” (2011) de Cortázar.

Essa literatura genuína latino-americana, que não pretende ser cópia de modelos racionalistas europeus

pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípio, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 1993, p. 148),

Produzir uma literatura realista, cientificista, era continuar parodiando a arte europeia, e, contrariando essa postura, conforme Maria Cristina Batalha (2014), a literatura fantástica assume um discurso anticientífico, em que a narrativa não se explica apenas pela razão. A literatura fantástica “não se limita à função referencial, a que se propunha o realismo, ela se assenta somente na ficção e a expõe como expressão inerente ao discurso literário tomado em seu sentido amplo” (BATALHA, 2014, p.297). A realidade diegética do conto “Verão” (2011) não pode ser explicada por meios racionais, pois, seguindo a narrativa, após a menina já estar dormindo, o casal dialogou sobre a forma metódica de Mariano proceder e organizar objetos, para ele não eram manias, mas com essa organização estabelecia “ritos e passagens contra a desordem cheia de furos e de manchas” (CORTÁZAR, 2011, p.56). Seguiram com o ritual noturno costumeiro, prepararam o café, Zulma dispôs a xícara no banco da chaminé, buscavam o saca-rolhas para abrir a aguardente para beberem naquela noite quente, fecharam as janelas para não entrar mariposas e mosquitos, ou seja, situações corriqueira e verossímeis são narradas permeando a trama fantástica. Então, o primeiro sinal insólito é narrado quando

[...] Zulma ouviu o primeiro barulho, Mariano estava procurando nas pilhas de discos, tinha uma sonata de Beethoven que não escutara naquele verão. Ficou com a mão no ar, olhou para Zulma. O barulho parecia estar na escada de pedra do jardim, mas aquela hora ninguém vinha à cabana, nunca ninguém vinha de noite. Cortázar (CORTÁZAR, 2011, p.56).

A impossibilidade de surgir um animal naquele local leva o leitor a não ter certeza de que os acontecimentos diegéticos eram reais, visto que as ações do casal eram planejadas, nesse espaço de dúvida, a literatura fantástica se instaura, pois ela busca os caminhos do inexplicável no

conto. A ambiguidade entre o real e o sonho permeia toda obra, e a hesitação entre a verdade e ilusão, segundo Tzvetan Todorov (1979) conduz o leitor ao mundo do fantástico.

O protagonista, tal como Beethoven, também era perfeccionista e vivia isolado, em sua vida, não previa situações inesperadas como a que estava por acontecer. Então, uma enorme mancha branca chicoteia o janelão, ouvem um “relincho abafado como o grito de Zulma, que tinha as mãos contra a boca e se grudava à parede do fundo, olhando fixo para o janelão” (CORTÁZAR, 2011, p. 56). Mariano parecia não acreditar que era um cavalo, mas ouvia seus cascos, galopando no jardim, o animal roçava a janela e olhou para os habitantes da cabana.

O casal se assusta, pois não havia cavalos nas redondezas, porém com o efeito do consumo de álcool ou medicamentos neles, o animal poderia ser fruto da imaginação deles. O homem tenta pensar racionalmente, “Mas não há cavalos aqui, disse Mariano, que segurara a garrafa de aguardente pelo gargalo antes que se desse conta e tornasse a colocá-la em cima do banquinho” (CORTÁZAR, 2011, p.57). O marido se encontra no limiar do que é possível de ocorrer ou o que pode ser fantasioso, nesse momento diegético, abre-se um leque de interpretações sobre o conto fantástico analisado, pois a literatura fantástica latino-americana “[...] trabalha a dissonância intelectual para demonstrar de modo mais evidente que qualquer leitura de texto ficcional como representação do real fica desautorizada, e, por conseguinte, libera completamente a imaginação” (BATALHA, 2014, p. 287). Por estar carregado de elementos simbólicos como o verão, a noite, o cavalo e a criança, autoriza o leitor a imaginar possibilidades sobre o que de fato ocorria na cabana.

Posteriormente, em “Verão” (2011), Zulma continua assustada com a força do animal, enquanto Mariano tenta acalmá-la. A personagem diz: “Estou lhe dizendo que quer entrar, está louco e quer entrar. Os cavalos não enlouquecem, que eu saiba, disse Mariano, acho que ele foi embora, vou olhar pela janela” (CORTÁZAR, 2011, p.57). Nesse momento

da diegese, pode-se interpretar que se Mariano veementemente afirma que cavalos não enlouquecem, deixa sugerir que pessoas podem enlouquecer, mas somente Zulma está desequilibrada sugerindo que ela seria “a louca”.

Ao tentar sair da alcova, ele ouve a súplica de Zulma para que fique, pois ela ainda escuta o animal andando pelas plantas e na escada, ela diz que o cavalo vai voltar e que quebrará o vidro. Mariano, debilmente, a tranquiliza sobre o animal e que apagará a luz para ele sair (CORTÁZAR, 2011). Observa-se que é a mulher quem está com medo, enquanto ele está aparentemente calmo e busca soluções, tanto para afastar o animal, quanto para tranquilizá-la. Pode-se imaginar que esse conto trata também do que Todorov (1979) classifica como fantástico estranho, pois, até então, os acontecimentos podem ter uma explicação racional do que parece ser sobrenatural. Por exemplo, o animal que estava querendo entrar na casa poderia ser insetos atraídos pela luz da cabana e Mariano, por estar calmo, apagou as luzes para que o animal saísse. A mesma ação se procede para que insetos saiam, mas se fosse algum animal sobrenatural, o apagar das luzes não surtiria efeito. Além disso, o que reduz a possibilidade de um acontecimento sobrenatural é o acaso, o sonho, a ilusão dos sentidos, que pode ser provocada pela droga ou bebida, além da loucura (TODOROV, 1979). O medo e desespero que Zulma sentia da possibilidade do cavalo entrar na cabana pode ser justificado por ela estar sobre efeito da bebida ou estar louca, estas opções são explicações racionais de um acontecimento possivelmente insólito, assim caracterizando o fantástico-estranho de Todorov (1979).

A racionalidade mais uma vez é quebrada durante a leitura do conto quando os personagens ouvem novamente cascos descendo a escada, Mariano sente uma pressão na porta e Zulma grita de medo, dessa vez, “O homem correu para apagar a luz da cozinha, sem olhar sequer para o canto que tinham deitado a menina; voltou para abraçar Zulma” [...] (CORTÁZAR, 2011, p.57). Ao envolver-se na trama, o leitor,

assim como os personagens narrados, tende a hesitar, buscar explicações sobre o que está ocorrendo é real ou imaginário, se realmente é o cavalo ou a menina que queria entrar no quarto.

Nos parágrafos seguintes da narrativa, observa-se que o animal apenas olhava para dentro da cabana e esfregava-se contra a janela, mas não tinha força para entrar. Em seguida, “Sem acender a luz, agora que o janelão deixava entrar a vaga claridade da noite, Mariano encheu um copo de aguardente e o sustentou contra os lábios de Zulma, obrigando-a a beber embora os dentes chocassem contra o copo e o álcool se derramasse na blusa” (CORTÁZAR, 2011, p. 58). Nesse fato, o narrador mostra a ambiguidade das ações, pois o protagonista, além de julgá-la louca, ainda pretendia alcoolizá-la. O poder de Mariano sobre a mulher se mostra quando ele, após sugerir que iria ver o animal no jardim, tentaria dormir e decidiu medicá-la. E ainda diz à Zulma: “Vamos dar-lhe um pouco mais de tempo, enquanto isso você deita e eu lhe dou mais calmante: dose extra, coitadinha, você merece” (CORTÁZAR, 2011, p.59). Quando o personagem utiliza o advérbio de intensidade “mais”, significa que ela já tinha tomado a dose regular de calmante, e, ao afirmar que ela merecia, parecia estar dando uma recompensa, um presente em forma de calmante, além de forçar a mulher a beber. Novamente a bebida e a medicação são mencionados no conto, dando a impressão que o animal na rua era criação mental dos protagonistas, por terem ingerido aguardente e medicamento em excesso.

No início do conto “Verão” (2011) apresenta o cotidiano de um casal comum, sem excentricidades, oferecendo a possibilidade de o leitor estar diante de um conto realista, sobre um casal entediado nas férias. Os fatos insólitos iniciam ao cair da noite, quando chega a hóspede, assim, considera-se o conto como fantástico porque

está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve. A verossimilhança

não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. E não é só isso; toda história fantástica também se apresenta como um acontecimento real para conseguir convencer o leitor da “realidade” análoga do fenômeno sobrenatural. (ROAS, 2014, p. 52).

A possível justificativa para o desequilíbrio de Zulma, que enxergava um animal querendo entrar em sua casa, era por estar embriagada e sob efeito do calmante, o que pode contradizer o acontecimento sobrenatural era a tranquilidade de Mariano, que logo termina, pois poderia deparar-se com o desconhecido em sua casa. “A inquietude que desperta nos personagens, e no leitor, nasce a partir da possibilidade do irreal irromper no real” (ROAS, 2014). Ou seja, se a protagonista saísse do quarto e encontrasse o cavalo branco seria o irreal ocorrendo, mas ela poderia também descer e ver o que havia na sala, eliminando a possibilidade de um acontecimento sobrenatural e desvendando o possível mistério da trama.

Zulma concorda em descer com Mariano até o térreo da cabana para verificarem que a menina estava dormindo. Ao retornarem, o marido observa a esposa despir-se em gestos mecânicos e ajeita o travesseiro dela, fez com que ela bebesse ainda mais um pouco da aguardente e passou em seu próprio corpo a água-de-colônia dela. Quando ela se acalmou, ele foi pelo terraço inferior verificar o jardim (CORTÁZAR, 2014, p.59). Novamente, observam-se as repetições dos gestos costumeiros do casal, que, de tanto ocorrem, tornaram-se mecânicos, podendo interpretar que o insólito no conto também possa ocorrer a partir da ruptura da calma causada pela chegada da menina, desestabilizando a normalidade, quebrando a rotina do casal sem filhos.

O conto fantástico, por permitir algumas possibilidades interpretativas, gera a dúvida se o motivo da instabilidade do casal era com a presença real da menina ou da possibilidade

de algo sobrenatural querer invadir a casa, e também, como esses dois acontecimentos podem ou não estarem vinculados, visto a confusão mental do casal devido ao consumo de álcool. A angústia e incerteza sobre o real perpassam a narrativa, levando o leitor a questionar-se qual dos personagens estava mais equilibrado frente àquela situação de medo. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1979, p.149). Aumenta a inquietação entre o insólito e o real quando Mariano busca saber o que de fato ocorrera na noite, e sem necessidade da lanterna, viu a moita de lilases pisoteados, enormes pegadas no canteiro de amores-perfeitos e o vaso derrubado ao pé da escada, ele concluiu que não estava tendo alucinações. Resolveu que, na manhã seguinte, iria investigar o que tinha acontecido, arrumou o vaso e então “quando olhou para casa, Zulma estava na janela do quarto, nua imóvel” (CORTÁZAR, 2011, p. 59). A partir desse ponto da narrativa, os protagonistas narrados encontram-se sempre nus e cada vez mais inquietos.

Ao voltar para o quarto, Mariano viu que a menina não se mexera e, no quarto, ele pôs-se a fumar ao lado de sua esposa. Deitou-a na cama, passou a mão sobre seu corpo e então ela voltou-se de costas para ele, tal como muitas outras noites de verão (CORTÁZAR, 2011, p. 60). Imagina-se que uma pessoa assustada, por possivelmente ver algo sobrenatural, aconchegue-se próximo a uma pessoa, mas Zulma afasta-se do marido; ele só desperta com a pressão dos dedos dela em seu ombro e insiste para que se estendesse de costas a ele e dormisse. De repente, ela senta-se rigidamente na cama e fica olhando para a porta. Mariano não consegue impedir que ela abra a porta e descesse até a escada interna, questionando-se se não seria melhor esbofeteá-la, levá-la à força para a cama, dominá-la e finalmente encurtar tanta distância petrificada (CORTÁZAR, 2011). Se ele utilizasse da violência, tanto para acalmá-la quanto para relacionar-se sexualmente com a esposa, seria como transgredir as leis,

mas a literatura fantástica evita a condenação dos atos pela sociedade (TODOROV, 1979), pois a violência nesse caso estava inserida em um momento sobrenatural, onde se questiona o que de fato ocorreu na narrativa, se ele quis agredi-la simplesmente por estar embriagada.

O clímax do conto se aproxima quando os personagens descem as escadas internas da cabana, Zulma afirma que a menina só estava na casa para “deixá-lo” entrar e repete essa afirmativa diversas vezes durante a narrativa. Naquele momento, a menina não estava mais na cama e a revista que estava debaixo do travesseiro estava no chão. Ao ligar a luz, Mariano questionou o que a menina estava fazendo, enquanto enrolava-se em um pano de prato a cintura. A menina, envergonhada ao ver os dois nus, afirma com inocência que foi ao banheiro, a protagonista reclama, diz à menina que já havia dito que se precisasse, era para ir até andar superior, então a criança deitou-se com a revista embaixo do travesseiro. Ao perceber a menina acomodada, rapidamente, “Mariano empurrou a esposa para o quarto e o pano da cintura desprende-se, ele caiu na escada e puxava Zulma pelos ombros, atirou-a no quarto e afirmou não se importar se o animal entrasse ou não” (CORTÁZAR, 2011, p. 61).

Outro acontecimento insólito pode ser observado na narrativa por meio da naturalidade tanto do tratamento agressivo do marido pela esposa quanto da quantidade de álcool que obrigou ela a tomar, de estarem nus diante uma criança desconhecida, além de a mulher estar convicta de que quem abriu a porta para o cavalo fora a menina e a que causou toda a instabilidade. “A literatura fantástica exprime a leitura problematizada da realidade, traduzindo assim, ao mesmo tempo, a ambiguidade do poder da linguagem para exprimir o mundo e o indivíduo, e sua incapacidade para delimitar os campos do real e do imaginário” (BATALHA, 2014 p. 288). Aumentam-se as possibilidades do que pode ser real ou insólito, de quem realmente queria entrar no quarto, pois poderia ser o cavalo, a criança ou Mariano, a confusão dos acontecimentos, os sustos, dificultava o entendimento dos personagens. Quando se chega

ao clímax do conto, em que Zulma e o leitor deparam-se com o animal real presente na alcova:

Segurou as mãos de Zulma que tratavam de rejeitá-lo, empurrou-a de costas contra a cama, caíram juntos, Zulma soluçando e suplicando, impossibilitada de se mexer sob o peso de um corpo que a cingia cada vez mais, que a submetia a uma vontade murmurada boca a boca, enraivecidamente, entre lágrimas e obscenidades. Não quero, não quero, não quero nunca mais, não quero, mas já era tarde demais, sua força e seu orgulho cedendo àquele peso arrasador que a devolvia ao passado impossível aos verões sem cartas e sem cavalos. (CORTÁZAR, 2011, p.61).

Provavelmente, o medo de Zulma era do seu marido, do que ele era capaz de fazer quando ela estava sob efeito de psicóticos. O abuso que ela sofreu é considerado um tabu, pois a sociedade silencia esse assunto, muitas vezes, culpando a vítima. Esse conto é considerado insólito, pois, “O fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo.” (TODOROV, 1979, p.161). No conto analisado, então, poderia ser mais aceito pelo leitor desatento que o cavalo, que aparece repentinamente, pudesse ser quem fosse abusar e ferir Zulma do que imaginar que foi seu marido que cometeu esse ato. Os verões sem cartas e sem cavalos era o momento de horror que a protagonista vivera e o peso arrasador que a devolvia ao passado poderia ser o da vida que tivera antes de conhecer Mariano ou verões passados.

Observa-se que o conto fantástico cumpre sua função social, pois, bem como o incesto, o amor homossexual e sensualidade excessiva podem passar pela censura institucionalizada e também generalizada: a censura que ocorre na psique dos autores e pela sociedade que condena certos temas tabus (TODOROV, 1979). Mariano pode ter forçado

Zulma a consumir mais entorpecentes a fim de relacionar-se sexualmente com ela, bem como acalmá-la de modo artificial, por meio de remédios, assim, esses temas, pouco usuais na literatura canônica, são utilizados na literatura fantástica, pois hesita-se entre o horror sobrenatural e o real, que foi cometido pelo marido.

A noite não oferece clareza suficiente para observar o que, de fato, ocorreu naquela noite de verão. No fim do conto, ao amanhecer, Mariano percebeu que Zulma tinha razão, que a menina abria a porta, mas o cavalo não entrou. Ao acender o cigarro e questionar-se da possibilidade de o cavalo ter entrado, pensou: “mas como saber se não o tinha ouvido, se tudo estava em ordem, se o relógio continuaria medindo a manhã, [...]” (CORTÁZAR, 2011, p.62). O personagem, ao olhar ao redor, viu que tudo continuava igual: Florêncio pegaria a menina, o carteiro deixaria a carta na mesa e decidir de comum acordo o que convinha para o almoço. A culminância do conto se dá com Mariano não encontrando nenhuma anormalidade nos acontecimentos, tudo para ele estava estável.

Provavelmente, foi o medo e os efeitos dos psicotrópicos que não deixaram Zulma enxergar de forma racional os acontecimentos. Analisando os nomes dos personagens, segundo o Dicionário de Nomes Próprios (2020), Zulma significa “aquela que tem saúde; portanto, tem-se a ideia que apenas estando sob efeito de medicamentos que ela perderia a razão, cabendo a interpretação que o doente era o marido e não ela. Conforme o mesmo dicionário, o nome Mariano representa a ideia de virilidade, mas a masculinidade só se mostrou quando uma criança estranha apareceu e a relação foi efetivada a partir da violência. O narrador deixa a dúvida de quem estava fora da razão. Outra possível análise era que o animal que Zulma enxergava era exatamente um cavalo branco, aquele que salva a princesa do castelo, mas que se tornou seu o horror na noite narrada, subvertendo a ordem, assim como a literatura fantástica. Observa-se, também, a estranha calma de Mariano, como se, ao amanhecer, todos

os horrores e os medos acabassem junto com a noite. Na esteira dessas afirmações, a temática do fantástico implica

uma espécie de catálogo bastante completo de neuroses e psicoses, assim como exemplos de sexualidade excessiva ou aberrante. Por fim, surge todo o fundo emocional e sentimental, que, com o amor, o prazer e, sobretudo, o medo, ainda tende a mostrar quão facilmente se obscurece a limpidez e a eficácia e do processo cognitivo. (FELIPE FURTADO, 2014, p.281).

Pode-se interpretar que Mariano era, então, o neurótico, pois, além de sua mania por manter tudo exatamente no mesmo lugar, tinha exatamente a mesma rotina, além de forçar Zulma a beber, manter relações sexuais com ela embriagada e sob efeito do remédio utilizando-se de sua força. Finalmente, o conto fantástico “se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, loucura ou condenação do protagonista” (ROAS, 2014, p.61). Em “Verão” (2011), quem é condenada como louca é Zulma, pois ao amanhecer não é narrada nenhuma anormalidade em Mariano, para ele estava tudo em ordem, já para Zulma, não se sabe, pois somente o pensamento do homem foi narrado.

## Conclusão

**N**uma leitura mais ingênua, Zulma e Mariano parecem formar um casal padrão, conforme os modelos da literatura europeia realista, porém, ao avançar da narrativa, o insólito surge no momento em que a rotina é quebrada com o aparecimento de uma criança. À noite, a mulher desespera-se ao defrontar-se com o estranho querendo entrar, no início do conto. Pode-se interpretar que, pelo fato de o casal não ter filhos, esse “animal”, poderia ser a maternidade, ou a própria relação sexual que Zulma evita,

pois estava sempre petrificada e agia amigavelmente com seu marido conforme o conto analisado. “Verão” (2011) desenvolve-se enredando o leitor, levando-o a crer que a menina queria levar para cabana o estranho, o terceiro elemento da família, deixando em segundo plano o domínio do homem pela mulher. O conto classifica-se como fantástico por dar a ideia de normalidade no início do conto, mas, quebra-se a estabilidade diegética quando o casal consome álcool, ou seja, hesita-se a cada linha se os acontecimentos eram sobrenaturais ou poderiam ser justificados racionalmente. Finalmente, considera-se insólito a narrativa “Verão” (2011), pois

O que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim por postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrir que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (ROAS, 2014, p. 67).

O casal do conto na cabana não é de um conto maravilhoso, com final de feliz, como classifica Todorov (1979), mas como fantástico contemporâneo, que, por ser pós-1950, apresenta uma realidade que pode ser muito mais assustadora do que um cavalo branco, vindo de algum lugar desconhecido, pois, quem invadiu o espaço da mulher foi seu marido, não um ser irreal. O verão, que era para ser uma estação de calor, contato humano, exuberância da natureza, felicidade e cor, acaba sendo escuro, distante e violento para Zulma, porém, apenas os pensamentos de Mariano foram narrados, mais uma vez silenciando o que a mulher passara.

## Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Outros achados e perdidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BATALHA, Maria Cristina. O fantástico e o discurso anti-científico. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (Orgs.). (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 287- 298.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Orgs.). Limiares críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 173- 181

CHIAMPI, Irlemar. O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispanoamericano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. Octaedro. Tradução: Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Significado dos Nomes. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/> Acesso em: 29/01/2020.

ESTEVES, Antônio R & FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: Eurídice Figueiredo (Org.). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: IFJF, 2005.

FURTADO, Filipe. O fantástico e o discurso anti-científico. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Amaria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (Orgs.). (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: Todorov, Tzvetan. Estruturas narrativas. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.



## Fantástico na literatura inglesa

Mary Shelley's monster in the 21st century:  
from Frankenstein to Lily Frankenstein<sup>1</sup>

---

Elisa Seerig<sup>2</sup> (UCS/Capes)

**F**rankenstein (1818, 1831), written by the young British author Mary Shelley, remains iconic in the mass media, and is argued to be a “meme” (BRAID, 2017) due to the several connections (through media and literature) that intersect and overlap from it until today. This happens because of the innumerable ways of interpretation and discussion that are promoted by the story of the scientist that gives his name to the book.

The quest for a national identity and the construction of the individual inside its historic and social context was highlighted by the 19th century literature; even the so-called Gothic literature, due to its macabre approaches of a supernatural reality, also indicated a questioning of its times (GREENBLATT, 2006). This is the context in which Mary Shelley conceives Frankenstein (1818), which is also considered a Gothic romance, as it brings the horrifying idea

---

<sup>1</sup> This is an expanded version of a text previously presented and published in the annals of the IV SILLPRO – Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais (2019).

<sup>2</sup> Professora de Letras (Português-Ingês) no IFRS – campus Bento Gonçalves, RS. Mestra em Letras e Cultura (UCS – Capes/Prosuc). Doutoranda em Linguística Aplicada (Unisinos – Capes/Prosuc).

of building a human being from dead body parts; however, it also diverges from the traditional gothic, because it does not revolve around a supernatural universe: in *Frankenstein*, the horror is scientifically explained, as demanded the rationalist movements of the period. It is the imbalance between intellect and emotion that interposes in the relationship between the scientist and the Creature. In this way, Victor Frankenstein represents the tragic and emblematic figure that is questioned by the Romantic Movement: the excessively rational individual who lacks the human sensitivity required to carry out a research safely. His “monster” overcomes him in this aspect, as it becomes a sensible and questioning creature, who also searches for its origins, in the same way that the literary movement of its time.

Anne K. Mellor synthesizes the novel’s impact and importance:

*Frankenstein* is our culture’s most penetrating literary analysis of the psychology of modern “scientific” man, of the dangers inherent in scientific research, and of the horrifying but predictable consequences of an uncontrolled technological exploitation of nature and the female (2003, p. 9).

One of the first discussions – and it is important to highlight that, as time went by, new points of view were seen, such as the one from the feminist criticism, that manifested about it only in the 20th century, finding in *Frankenstein* a proficuous narrative to work on – was that of the monstrosity that is present in the book. In stereotypical terms, one understands that the “monster” is the Creature (unnamed, in the narrative) created by Victor Frankenstein: a disfigured being, built from dead body parts, an ugly project of a human, and yet, alive. Victor, scared of the hideous entity before him, runs away, abandoning him as soon as he awakes to life. However, as the story goes on, it is perceptible that this Creature has no intention to harm

– he starts to do so once he becomes aware of his deformed appearance, and is rejected by society simply because of it. Which leads to the question: who is the real monster? Is it the Creature, or his “father”, Victor, who had abandoned him, not being able to deal with the consequences of his own decisions? Was he ethical when giving life to someone (and playing “God”), only to despise him because of the appearance? Would the Creature return in search for his father, in a rage, had he been guided into the world in a supportive manner? He argues: “I was benevolent and good; misery made me a fiend” (SHELLEY, 2016, p. 144).

The Creature – constantly referred to as “monster” or “devil” by Victor – demands a woman who “will be of the same nature as myself, and will be content with the same fare” (SHELLEY, 2016, p. 208). If not satisfied, the Creature would continue to kill all Victor’s beloved ones. Although the scientist intends to save his family, he is refrained by the idea of this female creature to be independent: “...and she, who in all probability was to become a thinking and reasoning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation” (SHELLEY, 2016, p. 238). The female creature, then, is not created. This niche of the narrative is, of course, constantly (re-) explored by contemporary media adaptations.

To go further into this discussion, it is important that we approach the term “monster”. David Castillo (2014) explains its etymology as being derived from the Latin concept *monstrum*, *mostrare* – which means to reveal, to show, to expose, to discover. There is also the possibility to connect it to another Latin verb, *monere*, that is, to advert or admonish. This is a reference made to abnormal births, which could be seen as a prophecy, an alert for future disasters. Thus, “monsters have been ‘read’ as bodies pregnant with meaning for much of the history of Western culture” (CASTILLO, 2014, p. 161).

Castillo (2014) also explains that, in the ancient world, monsters such as the centaur and the Pegasus were only

hybrid creatures: they were not necessarily evil. This latter perception became more and more common due to the dualistic aspects derived from Judeo-Christian tradition, that became dominant in the Western world: “hybridity, abnormality, and the crossing of boundaries were increasingly associated with transgression, moral deformity, and evil intent” (CASTILLO, 2014, p. 161). In European culture, then, the monster became associated to the defiance of the natural law, or the ones defined by political and moral orders (CASTILLO, 2014).

If one takes Frankenstein under this perspective, it is very clear why this ambiguity of the concept is present in the narrative: on the one hand, the “natural law” is defied by the Creature, that is given life without the human womb, and, being built from dead bodies, has a hideous, inhuman appearance. On the other hand, doctor Victor Frankenstein presents a “moral deformity”, for he abandons his “son” – who had shown such human sensitivity. There’s also this great criticism to the scientific approach and the ethics that are forgotten “in the name of science”. Has Victor made a good choice by not creating a woman of the same kind? He indeed thought about the (sexist) consequences of his actions, but fated both the Creature and himself to loneliness and disgrace.

One of the recent reconstructions of Mary Shelley’s narrative is present in *Penny Dreadful* (LOGAN, 2014-2016); in this series, several Gothic Literature characters are put together in the fin-de-siècle London. Victor Frankenstein appears and the narrative goes on very similarly to the novel, until the creation of the female creature, who lives and, being of “human” appearance, is introduced to society as Frankenstein’s cousin, Lily. She rejects the first Creature (John Clare, in the story), and, although Victor falls in love with her, she abandons him later. She remains as his good “housewife” for a while, until contacting Dorian Gray, with whom she puts a vengeful plan into action: she wants to destroy all the men who have been abusing and

disrespecting women – as she was, in the “previous” life, a prostitute, and was able to remember all these abuses she had suffered.

The unmade female monster came to life: Lily Frankenstein

**A**s previewed in Victor’s thoughts in the original narrative, the female creature in *Penny Dreadful* did become independent, “refuse[d] to comply with a compact made before her creation” and became “ten times more malignant than her mate, and delight [...] in murder and wretchedness” (SHELLEY, 2016, p. 238). When in contact with John Clare, she even suggests a partnership to create a new race of monsters – as Victor had also hypothesized in his conjectures, in the book. Although there were several other “versions” of this “Bride of Frankenstein<sup>3</sup>” on the screen, all of them end up dying soon. In all of these adaptations, death seems to be the only solution for them, as they were not able to “exist” as a demand of someone else. In this series, Lily grows to become Victor’s new great antagonist, having a story of her own.

The constitution of monstrosity is also ambiguous in Lily’s character: she is a monster of her time, both with her body and with her behavior, as no woman would behave in the way she did in the 19th century – she questions and despises the social rules that are attributed to her by Victor, for being a woman. Thus, she defies the moral laws. Stephanie Green (2017) analyses her as the Gothic New Woman because of that. But she also incorporates an “evil” monster for being willing to kill all oppressive men. However, can she not be analyzed under the same perspective as the original Creature, of whom “misery made [...] a fiend” (SHELLEY, 2016, p. 145)? From this point of view, Lily represents a

---

<sup>3</sup> *Bride of Frankenstein* (1935, James Whale), and *Mary Shelley’s Frankenstein* (1994, Kenneth Branagh) are some of the most popular.

late revenge of all the women of her time that, unlike her, were not able to take control of their own lives. They were oppressed and rejected, exactly like Shelley's creature was. Lily takes action when she realizes she has superhuman strength and is also immortal – which constitutes the defiance of the natural law. As pointed out by Kylie Boon:

The consequence of others, her own actions and the way society treats women in this particular narrative has shadowed her throughout both lives [as a prostitute before]. She, as a character in her becoming, has reflected the monstrous nature of her society (2019, p. 84).

Lily performs the monster of her time in many ways. At first, because she is a woman – ancient philosophers such as Aristotle interpreted that the female body was an anomalous version of the perfect male body (BRAIDOTTI, 1994). Rosi Braidotti (1994) argues that, under this perspective, the monsters are treated the same way women are treated: as the different, the “other” (BEAUVOIR, 1980). And, as the pattern in the scientific field, the “different” is seen with inferiority and despise.

Beyond the velar monstrosity that is attributed to Lily only because of her sex, or her unnatural condition of being immortal, it is possible to go further towards her more extrapolated features, as she is monstrous in the way she challenges the spaces where she should belong, as a woman from the 19th century.

Her monstrosity is also reconfigured because she is not “visibly” anomalous – which allows her to move around in the society in a more comfortable manner. This is seen by Enéias Tavares and Bruno Matangrano (2016) as a strategy, as the figure of the monster is not static – it adapts to our social concepts. Since physical anomalies are not seen as “monstrous” by science in the 21st century, Lily represents a new paradigm of monster, the one that carries human

appearance – our fears are now more related to the hidden minds of these entities, as they are still considered a mystery.

Thus, her independent mind constitutes a real fear for the society of that time: Lily manifests her sexual and political urges freely. Marilyn French (2007) compiles a variety of texts in which men of the 19th century (Krafft-Ebing, 1886; Proudhon, 1858, for instance) manifested that women should be submissive and that they could even feel pleasure through pain – by this, they claimed that forcing women into intercourse was an adequate choice. In this way, the sexual impulse would belong only to men, for the monstrosity of this impulse in a woman would make her into an excessively erotic being who would lack of maternal instincts. This would make women dominant and behaving “like men” – which is what Lily does. Considering that the gothic and horror fiction is a means to externalize these social fears, Lily does exactly what men in Penny Dreadful’s time and space fear the most: she manipulates Victor romantically, later manifesting her “inherent criminal instinct”, by killing her first victim during intercourse, freeing her impulses, resembling men both sexually and metaphorically, as a threat and a monster. Then, through her partnership with Dorian, Lily plans her revenge against men, manifesting herself politically, in a practical attempt to change society. This aspect is also pointed out by Stephanie Green (2017) as a highlight of the character: no other woman in the series go as far as her in the demands for change.

In this way, Lily subverts the role of the women who wanted to conquer some autonomy, as, at that time, the ones who did not remain in the realm of domesticity, would reach for religiousness in order to achieve some security (FRENCH, 2007). This attempt to evade from both these realms, and enter the dangerously male space of politics is what leads Lily to her decline.

## Victor Frankenstein: different times, different monstrosities

**W**hen Lily rejects Victor, the latter character is reconfigured in another kind of monster: a monster of his and of our time. If, in Shelley's narrative, he was interpreted as a monster for abandoning his Creature and not being able to face the consequences of his scientific actions, in *Penny Dreadful* he not only redeemed from that by accompanying his second creation (another man, called Proteus, who was a docile and adequate-looking man, destroyed by the Creature in the very first episode) and the female one, Lily, with whom he falls in love. However, when faced with her rejection, and also with her "misbehavior" as a woman, the doctor proceeds in a manner that is typical of the career: he interprets Lily's manners as a mental illness, and attempts to cure her.

By this logic, Victor represents the typical male rationale of his time (FRENCH, 2007): he understands that he needs to take control over the woman, as well as of any of her sexual or political ambitions, in order to keep his role as a man safe. "We're going to make you into a proper woman" (S3E7), he tells her, when she is finally "given back" to Victor by the hands of the ever bored Dorian Gray. He represents the inability of men to accept women's independence. Also, his behavior makes him an evil monster of our time (for this male logics was acceptable then, not now), as he incarnates all the misogyny of patriarchy: he cannot understand or respect a different woman, nor the difference at all.

Lily, aware that Victor's medicine is going to make her into someone she does not want to be, tries to argue with him. "You and I will be happy together", "you are not going to die" (S3E7), he says, to what she replies: "Worse. I shall be unmade. Become a non-person. I would rather die who I am than live as your demure little wife". She also demonstrates she is aware of the "conditions" of her own creation, after being called a "miracle" by Victor – which

gives her even one more reason to be resentful of men: "I was an offering to your Creature, to spare your life. But even that great demon was proven to be more human than you". By this, we can connect Penny Dreadful to Shelley's work once more, as Lily's words bring back the interpretation of monster that is inspired by the latter: Victor is more of a monster than his Creature. Her analysis of herself as an offering also points out to the small relevance of the female creature in the book and in all the other adaptations of the novel – an important niche for feminist criticism.

Lily makes all sorts of attempts, but, realizing there will be no way out, she ends up crying in despair, becoming aware that all her memories will vanish with the potion Victor is about to inject. She reveals to Victor that, by the time she was a prostitute (thus, before Victor had resurrected her), she had a baby daughter, who froze to death when her mother was hit by a client and passed out. Her attachment to these memories are justified by her own words: "There are scars that make us who we are but without them we do not exist" (S3E8).

This declaration not only reveals Lily's sensibility as a human being, but also indicates another of the series' attempt to criticize the awful conditions to which prostitutes (forgotten by early feminist movements of the 19th century) were subjected. In this way, the TV show also redeems these feminist manifestations, by giving voice to an intersection of women that was constantly ignored.

On the other hand, the ultimate manner to appeal to Victor's understanding of "humanity" is the cliché of maternity. Although her love for her daughter is genuine, it is interesting to observe that Lily had to return to the "natural" realm of the woman in order to be taken into consideration by the male eye. According to French (2007), women's demands in the 19th century had only reached some success because they had made them inside their "natural" social space: either religion or domesticity, maternity. Thus, Lily is seen as human (not an absolute "monster") when she

appeals to the role of loving mother – the immaculate figure, the only woman then deserving of respect for men. It is also possible to argue that this was yet another manipulative strategy, the way many other women of the time had to make use of. Fraisse and Perrot (1991) point out that, both in submission and in emancipation, women knew how to use maternity as a power and as a safe place to reach.

By pointing out to her maternal issues, Lily also directs Victor's glaze to beyond the traditional binary oppositions of good/bad, illness/soundness, normal/abnormal, human/monster. She shows (see the origins of the word monster: *mostrare*) him a hybrid woman, as are all human beings. If monsters are there to challenge the human perceptions, Lily does it exquisitely in her own existence.

The natural expectation of us as viewers is that, even though Lily's argument is strong, the doctor's main aim is to re-establish normality, by destroying Lily (making her a non-person). The fact that the series happens in the 19th century and works on traditional Gothic characters makes the viewer believe that the pattern of old times will remain. In Bram Stoker's *Dracula*, the count is destroyed; in Shelley's *Frankenstein*, the Creature disappears to reach death, and so on. The tendency is to destroy the "unnatural".

Although this possibility keeps Victor as the commander of his creature's destiny, it also keeps him in his form of monstrosity: the monster that has no humanity or sensibility, or empathy, as pointed out by Lily herself. As argued by Boon (2019), Victor's cruelty is in his willing to make Lily return to her immanent existence, under Beauvoir's perspective (1980), in which she will not be able to access or conduct her purposes, chosen by her freely. In his attempt to take responsibility for the female monster he created ("I gave you life. You were perfect [...] You were a miracle!"), as he could not do so for his first-born, he also takes away what is more human in Lily – her memories – keeping himself as the male monster (in the concept of a "moral" monster", as previously discussed, in Shelley's work) who imposes his

will over the woman. This pattern is broken in the narrative (although many other standardized narrative strategies are kept, in the final moments of character Vanessa Ives and her interaction with Dracula, for instance).

By recognizing in Lily her “human” features, Victor Frankenstein decides not to inject the substance, setting her free by saying: “It is too easy being monsters. Let us try to be human” (S3E8). This final move of the character brings a twist to the story and to the analysis of the monstrous features. On the one hand, Lily, the monstrous woman of the 19th century, and another version of the “Bride of Frankenstein”, only imagined by Mary Shelley’s original narrative, is finally kept alive; not only in the body but – especially – in her mind, her “persona”. This can be seen as a metaphor for the accomplishment of mankind in reaching respect not only for women, but for the difference in general. On the other hand, the monstrosity in Victor, from a 21st century perspective, seem to be redeemed by his choice of respecting Lily’s existence. If, in many other narratives since the one by Shelley, his morals (and ethics) had been analyzed as abnormal, Penny Dreadful brings him a chance of redemption. Again, by showing respect for Lily’s personality, he also demonstrates he cares for her in a much deeper way – and in a way that matters. As explained by Tavares and Matangrano (2016), subduing oneself to the other’s words and powers reduces one’s own monstrosity.

Veronica Rosemberger (2013, p. 55) analyses the relationship between creators and creatures in three gothic novels (Shelley’s *Frankenstein*, Robert Louis Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and Oscar Wilde’s *Picture of Dorian Gray*) and indicates its cyclical aspect: “When the creator fails the creation, the creation fails, also bringing about the downfall of the creator. This cycle is plainly presented in these three novels but is not limited to literature”. Boon (2019, p. 85) also argues that “Lily and Victor are therefore both victims of one another and of themselves.” Thus, when Victor decides to set Lily free in *Penny Dreadful*, he breaks

this sickening cycle that is demonstrated by Rosemberger (2013), reaching his own redemption, as well as Lily's, who might place herself in a less aggressive (and hopefully more successful) posture against patriarchy.

In return, Lily also chooses not to destroy Victor, by leaving when she is freed. This plot twist suggested by the series reinvents the monstrous – on both “sides”, as in Shelley's narratives – as they are not fated to disgrace because of their features. By showing mutual respect in their rejection, Victor and Lily reaffirm the presence of the monster, not as an abnormality, but as the different, that deserves its existence as any other being.

### Female monsters?

**A**s seen in this short analysis, Mary Shelley's Frankenstein still promotes a wide range narratives: many productions still base their characters on the story and its dilemmas. This aspect inserts the novel into the realm of texts that instigate writing, not only reading, according to Roland Barthes (1970). It is important to point out that Lily Frankenstein also incites a rich discussion for feminist criticism, conveying a new type of female monster, and one that is not destroyed in the end of the story.<sup>4</sup> Also, the mentioning of humanity as a feature that is opposed, in a way, to the one of the monster, can be analyzed in further discussions.

### References

BARTHES, R. S/Z. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

---

<sup>4</sup> As intended in my dissertation: *Perspectivas feministas em Lily Frankenstein: desdobramento contemporâneo da obra de Mary Shelley* (2019).

- BOON, K. The monster within: Lily in Penny Dreadful. In: GERRARD, S.; HOLLAND, S.; SHAIL, R. (ed.). Gender and contemporary horror television. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2019.
- BRAID, B. The frankenstein meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as adaptations. *Open Cultural Studies*, v. 1, p. 232-243. Disponível em: &lt; <https://www.degruyter.com/view/j/culture.2017.1.issue-1/culture-2017-0021/culture-2017-0021>. Acesso em: 2 Jan. 2018.
- BRAIDOTTI, R. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, R. Mothers, monsters, machines. In: \_\_\_\_\_. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- CASTILLO, D. R. Monsters for the age of post-human. In: GORDILLO A.; SPADACCINI, N. (ed.) *Writing monsters: essays on Iberian and latin american cultures*. *Hispanic Issues On Line*, v. 15, 2014. Disponível em: &lt; [http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184485/hiol\\_15\\_09\\_castillo\\_monsters\\_for\\_the\\_age\\_of\\_the\\_post\\_human.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184485/hiol_15_09_castillo_monsters_for_the_age_of_the_post_human.pdf?sequence=1&isAllowed=y)&gt;. Acesso em: 14 May 2017.
- FRAISSE, G.; PERROT, M. Introdução: ordens e liberdades. In: DUBY, G.; PERROT, M. (org.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Afrontamento, 1991. p. 9-20. v. 4.
- FRENCH, M. *From Eve to Dawn: a history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2007. v. 4.
- FRENCH, M. *From Eve to Dawn: a history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2007. v. 3.
- GREEN, Stephanie. Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in Penny Dreadful. *Refractory: A Journal of Entertainment Media*. 28 jun. 2017. Disponível em: <http://refractory.unimelb.edu.au/2017/06/14/green/>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- GREENBLATT, S. *The norton anthology of english literature* 8.

ed. Londres: Norton e Company, 2006. v. 1.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. F. A humanização do monstro na série Penny Dreadful. *Revista Abusões*, n. 2, v. 2, 2016.

Penny Dreadful. Prod. John Logan. New York: Showtime Networks, 2014-2016. Série de televisão.

ROSEMBERGER, V. B. What makes a monster and what makes a man? Exploring the relationship between the creator and the creation in three gothic novels. *Student Publications*, n. 62, 2013. Disponível em: <[http://cupola.gettysburg.edu/student\\_scholarship/62](http://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/62)>. Acesso em: 10 May 2018.

SHELLEY, M. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Edição bilíngue (português–inglês). Trad. e notas de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.



"I'm telling you stories. Trust me.": aspects of magical realism in Jeanette Winterson's *The Passion*

---

Bruno Dariva<sup>1</sup>

### Introduction

**M**agical realism emerged as a literary definition in the first half of the 20th century, when authors such as Arturo-Uslar Pietri and Angel Flores started to theorize about the particular narratives that had been developing in Latin America in that time. The term *magischer realismus* was originally coined around 1925 by the German art critic Franz Roh in a reference to visual arts. Roh intended to describe sorts of paintings in which the permanence and duration of certain objects would result in a mysterious reality; the magic, in that sense, was present in the artist's perception. First applied to Latin American literature by Uslar Pietri in *Letras y hombres de Venezuela* (1948), magical realism has become a cloudy concept: on the one hand, the original German phrase led to different kinds of translations, each one holding some particularities (magic realism<sup>2</sup>, magical realism, *realismo maravilhoso*

---

<sup>1</sup> Bruno Dariva é mestrando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

<sup>2</sup> "Magic realism" is the translation that is usually employed to refer to Roh's original expression. However, the current literary concept has little in common with Roh's artistic theorization. As Anne Hegefeldt (2005, p. 12) clarifies, "many of Roh's features are directly concerned with technical aspects of painting. The list therefore does not help to elucidate today's literary concept". Following the contemporary

and lo real maravilloso are some examples); on the other, as Chiampi (1980) explains, the attempts to define it were made in a space without any kind of debate or communication, so that each definition seemed to be written without consideration to previous texts about the subject. Despite having an unresolved understanding, the term started to be applied to other pieces of literature around the globe, and the problem intensified: not only would magical realism be vaguely used worldwide, but would “Latin America’s magical realism” become a unique category, leading some to think of it as both an exclusive Latin American phenomenon and a literary style that has no variations inside Latin America.

Fredric Jameson, in that sense, (1986, p. 302) notices that the expression magical realism holds a “strange seductiveness”, that is, even though lacking clarity in its definition, it continues to be used by readers and critics. Almost twenty years later, Wendy Faris (2004, p. 39) states that “the term magical realism, while confusing, hybrid, imprecise, will not go away”. Beyond the various possible explanations for that persistence, it is important to recognize that magical realism’s production has been able to diffuse itself over the globe with high-quality texts that are often acclaimed by critics and readers. Alongside with its cultural mixture and criticism’s capability, magical realism is considered to be the first literary mode<sup>3</sup> to take the center of gravity of formal creation out of Europe (MORETTI, 1996 apud FARIS,

---

scholarship about the subject and moving away from Roh’s ideas, this paper endorses the expression “magical realism”.

<sup>3</sup> Critics and theorists have been referring to magical realism in different terminologies, variously describing it as “mode”, “genre” and “style”. Anne Hegerfeldt (2005) approaches the problem, indicating that some authors, including Amaryll Chanady and Tamás Bényei, reject the term “genre” for being too specific to magical realism, while “mode” would embrace a wider range of possibilities. For her, however, the difference is not just a matter of degree: while genre is related to form, mode refers to manner of narration: “as a manner of narration [...] a mode is not restricted to a single form or even a single medium” (HEGERFELDT, 2005, p. 46). Considering the discussion and the strength of interdisciplinarity in current scholarships, the terminology “mode” is adopted by this article.

2004, p. 41). Given that, there is no exaggeration in thinking of magical realism as a worldwide trend in contemporary international fiction (FARIS, 2004).

In light of that context, the present article intends to analyze the novel *The Passion*, by the British writer Jeanette Winterson, against the backdrop of characteristics that have stood out over the past theorizations concerning magical realism. By doing that, it is expected to point out aspects in the writing style and in the story of the novel that resemble particular features usually associated with the mode. Since it is not possible to select a standalone theoretical support for the definition of magical realism, this study aims to cross information from different scientific sources and to compare Winterson's novel to other works of fiction that are widely considered as belonging to the mode, such as Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* and Salman Rushdie's *Midnight's Children*.

In order to adequately contemplate the proposed investigation, this work will be divided into sessions: first, a general panorama about magical realism and its political significance will be established; second, biographical details and small considerations about Jeanette Winterson will be presented to the reader that is not acquainted with her writings; finally, the literary analysis will take place, detailing the relationship between the novel and the characteristics of magical realism.

### Political concerns

**R**ecent critical works on magical realism call attention to its motivation in dealing with social and political tensions. Stephen Slemon's article "Magic Realism as a Postcolonial Discourse" was particularly important in perceiving this issue, by analyzing Robert Kroetsch's *What the Crow Said* and Jack Hodgkin's *The Invention of the World in the reality of English Canada*. Following

this perspective, Rushdie's *Midnight's Children* provides an allegory and a critical look to Indian history, while García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* criticizes the American influence in Colombia. Indeed, Rushdie's novel is generally characterized as a strong postcolonial writing, in the sense that it is a response from the peripheral colony, India, to the colonizer, England. That response is both political and aesthetical: by giving voice to marginalized agents, it foregrounds their presence to the detriment of metropolitan figures; furthermore, it formally defies the European dominant realism. Both Rushdie and García Márquez speak against the established literary system from an outsider perspective – they seem to be geographically and culturally offset. The success of their works and the subsequent studies relating to them have led to a common acceptance of magical realism as a writing from the margins. Just as the initial sparks of the mode in Latin America have established some boundaries around a “naturally magic” Latin American reality, sometimes even ignoring works out of that context, the postcolonial label of magical realism became a boundary itself for works that do not derive from marginal locations.

Following this perspective, the arising of works conveying magical realist traits within the contexts of metropolitan centers has motivated questions and discussions that remain, up to now, unresolved. As Anne Hegerfeldt explains,

[...] In the hands of First World writers, magic realist techniques are said to turn into mere literary fireworks that pander to a Western taste for the exotic. Here, serious postcolonial critique becomes pure postmodern playfulness, ex-centricity a pose – in short, magic realism deteriorates into a cliché. [...] However, attempts at postcolonial exclusivity are complicated by the fact that postcoloniality itself comes in various hues, and that its borderlines are

much contested. Indeed, magic realist writers like Gabriel García Márquez or Salman Rushdie have been seen less as authentic colonized Others than as members of a class of privileged Third World intellectuals. This is not to elide the difference between writers from Third World countries and writers more directly entrenched at what has been labelled the cultural centre. I merely want to point out that assigning positionalities is not a clear-cut affair (HEGERFELDT, 2005, p. 3).

Thus, Hegerfeldt contends that the postcolonial aspect of magical realism is not related to the place of birth of the author or the work, but rather to a movement of questioning and rethinking the dominant Western worldview in different ways. In fact, she criticizes some of the simplistic streams of thought that came out of the concept of postcoloniality, by alleging that positioning cultural centers and margins is not always a sharply defined matter. In this respect, Wendy Faris (2004, p. 2) corroborates the argument: "We should note at the outset [...] that magical realism is not just a postcolonial style. It also represents innovation and the re-emergence of submerged narrative traditions in metropolitan centers". Understandably, Faris and Hegerfeldt slightly disagree on the concept of postcoloniality: the latter does believe that the mode is decidedly postcolonial, but this characterization does not necessarily involve the establishment of locations. Despite the small divergence, both researchers underline the possibility of magical realism existing within the so-called cultural centers.

Taking that into account, analyzing a British work of fiction in the light of magical realism would not be a contradiction to the origins of the mode, but rather a way of expanding its understanding. The approach of the mode as a global phenomenon, therefore capable of crossing geographical and cultural constraints, is something that,

as Hegerfeldt (2005) demonstrates, has been often applied to Canadian and American fiction, but rarely to British literature. It is important to recognize, in that sense, that “there are quite a number of works from Britain which make use of the same techniques as works that have been considered magic realist” (HEGERFELDT, 2005, p. 4). However, worldwide academic production does not seem to follow the arising importance of the mode within the British context. As a way to partially fulfill this lack of scholarship around the subject and in order to further the debate of magical realism as a global occurrence, this study focuses on a British novel by a writer that has not been on the canonic map – neither regarding magical realism nor concerning world literature.

Jeanette Winterson

**B**orn in Manchester, England, Jeanette Winterson has written more than twenty books in her career, including novels, collections of short stories and compilations of essays. Her early life provided her with the material for her first work – *Oranges are not the only fruit* – which won a Whitbread Award in 1985. Seven years later, the story was adapted to a television series, winning a BAFTA for best drama series. Yet rather unknown in Brazil, her services to literature have been especially recognized in her homeland: she has been awarded Officer of the Order of the British Empire (2006), Fellow of the Royal Society of Literature (2016), Commander of the Order of the British Empire (2018), as well as winning an American prize, St. Louis Literary Award (2014), for being a prominent figure in literature.

Besides the recurrent and high number of publications, Winterson stands out with a writing style that tries not to be restricted to a specific genre: mixing prose and poetry, she finds her own form. Notably unsuitable to the aesthetics of realism, Winterson comprehends reality as a matter of

perspective. Overwhelmed by fanatic religious parents in her childhood, she developed a difficult relationship with belief systems; however, she recognizes the importance of religion in making people question the seeming-solid world. According to her, an artist should have a “god-instinct”: they should understand that reality might not be equal to the sum of what can be touched, felt, seen and heard (WINTERSON, 1996). In that perspective, she relates to magical realism: the basis of the mode is that science and rationalism alone cannot adequately account for human experiences of the world. Quoting Hegerfeldt (2005, p. 7), “works of magic realism investigate the various strategies by which individuals and communities try, and always have tried, to make sense of reality”. The existence of different ways of understanding reality is by nature an opposition to realism; Winterson, in that sense, takes advantage of the Western realistic form to allow magic to penetrate in her stories, challenging established worldviews from within.

Among other characteristics, Lenka Dvořáčková (2007) calls attention to the fact that “fragmentation, metafiction, intertextuality, unilinear concept of time and frequent switches in narrative voices” are recurrent in Winterson’s writings. As it will subsequently be approached, some of these features are often present in magical realist texts. The combination of apparently opposite signifiers – magic and realism – is also reflected in her style: as aforementioned, she merges different modes of fiction. Just as Dvořáčková (2007, p. 36) states, “her literary work represents a successful combination of a number of literary genres and literary modes. [...] She questions traditional approaches to literature by introducing a vivid experiment to her texts”. Providing the reader with a blending of reality and fantasy, Winterson delivers a unique style that speaks about themes such as history, society, sexuality and intimate feelings. The manifestation of these characteristics is especially evident in the novel *The Passion*, which is the object of analysis of this study.

## The Passion (1987)

**T**he Passion is a story told by two narrators: Henri, a young French soldier that waits on Napoleon Bonaparte, and Villanelle, a Venetian girl who was born with webbed feet. Historically anchored during the Napoleonic wars, the novel undermines historical facts in two levels, that is, both by approaching them as fiction and by introducing fantastic elements around them. Awarded with the John Llewellyn Rhys Memorial Prize, the novel is divided into four chapters – in each of them, passion plays an important role. The first approach to this overwhelming feeling refers to the love Henri and the French nation feel for Bonaparte; a feeling that will gradually disappear as Villanelle enters the story. On the contrary, passion in Villanelle's perspective seems to be much more diffuse: she loves Venice and the things related to it; she loves crossdressing, the darkness and the casino she works at. Beautifully written, *The Passion* intertwines two narratives with magic, exploring nuances of a complex feeling that manifests itself individually with its own kinds of tricks.

As Dvořáčková (2007, p. 43) points out, “passion in Winterson’s novel does not represent only sexual desire, but stands above all for the passion for a full life, for an intense spiritual and emotional experience as well as for the passion for telling stories”. In that perspective, both narrators establish a relationship of confidence with the reader: the phrase “I’m telling you stories. Trust me.” is repeatedly employed throughout the novel, regardless of the character who is speaking. As this study intends to demonstrate, the figure of the narrator plays a very significant role in magical realism, encompassing a set of characteristics that separates it from the realistic narrators in Western traditions. Apart from the performance of the narrator and other stylistic devices, it can be noticed, in the story, the presence of fantastic occurrences. The unique aspect of magical realism, in that sense, lies in the

way that these magical events relate to other elements in a fiction work, such as the narrator, the characters and the reader. By approaching passages from the novel and relating them to theories about the subject, it is possible to expand the understanding of the literary techniques that are usually employed in magical realist fiction. As a way of complementing that comprehension, the comparison of these passages to paragraphs from other magical realist works, such as *One Hundred Years of Solitude* and *Midnight's Children*, turns out to be appropriate. Perceiving the similarities and differences between the novel in question and the most canonic works of the mode will certainly help to add insights regarding the manifestation of magical realism in other works from England and from other parts of the world.

One of the most indisputable characteristics of magical realism is the presence of an irreducible element. As Wendy Faris (2004) explains, the irreducible element is something that cannot be grasped through the scientific laws of the universe. More than that, it is "well assimilated within the realistic textual environment, rarely causing any comments by narrators or characters" (FARIS, 2004, p. 8). The presence of such an element provokes a sense of strangeness in the reader: the text uses a realistic style to present something that is not realistic at all. In this regard, a brief explanation of the difference between magical realism and its neighbor, fantastic literature, turns out to be helpful. According to Tzvetan Todorov (1970), what identifies the fantastic is hesitation: the psychological effect produced by fantastic texts is a conflict between two justifications – a rational and a supernatural one. In that perspective, a supernatural appearance might be understood, for example, either as a dream or as a product from supernatural forces; consequently, the fantastic presents two opposite and not simultaneous possibilities. Nevertheless, magical realism manages to harmonically solve this conflict, holding reality and supernatural together and removing emotive effects from the account. As Anne Hegerfeldt (2005, p. 51) clarifies,

“the fantastic event does not turn out to be a hallucination, a dream, an elaborate intrigue, a practical joke, or an outright lie on the part of the narrator, but is part of the fictional world”. In *The Passion*, these elements are presented in different ways: Patrick, a friend of Henri, has a miraculous eye that is capable of seeing more than telescopes; Villanelle was born with webbed feet and is able to walk on water; she physically loses her heart and later recovers it. In that respect, the techniques employed by Winterson are the basis for understanding these elements as encoded within reality rather than as traditional fantastic manifestations.

Often present in Winterson’s story is the matter-of-factly description of magical events. Both narrators, Henri and Villanelle, present impossible occurrences with realistic details. Magical realism employs Western’s formal devices to question Western belief systems: the searching for contiguity between real and unreal is a discursive elaboration that seeks to deconstruct the oppositions established by the fantastic and realist narrative traditions (CHIAMPÌ, 1980). The detailed descriptions, in that sense, are realistic par excellence; however, the magic associated with them brings the traditional realism to a different level. Thus, Henri introduces his friend Patrick:

During his stay he heard a story about a certain disgraced priest whose right eye was just like yours or mine, but whose left eye could put the best telescope to shame. Indeed he had been forced out of the church for squinting at young girls from the bell tower. What priest doesn’t? But in Patrick’s case, thanks to the miraculous properties of his eye, no bosom was safe. A girl might be undressing two villages away, but if the evening was clear and her shutters were back she might just as well have gone to the priest and lain her underclothes at his feet (WINTERSON, 1997, p. 21).

The important figure in this account is the narrator: Henri introduces the miraculous eye of Patrick without questioning its properties; he does not become disconcerted before the fantastic account he is giving. Ironically interesting, the fact that most surprises the narrator is Patrick's expulsion from the church. By saying "What priest doesn't?", Henri establishes a hierarchy of information, in which a priest having a super-eye is much more acceptable than a priest being expelled from his order. This characteristic of magical realist narrators is described by Faris as "childlike", since "magical events are accepted by the narrator as children seem to accept such events in stories" (FARIS, 2004, p. 94). Similarly, in *One Hundred Years of Solitude*, the third-person narrator presents an account of the return of the gypsies to Macondo:

This time, along with many other artifices, they brought a flying carpet. But they did not offer it as a fundamental contribution to the development of transport, rather as an object of recreation. The people at once dug up their last gold pieces to take advantage of a quick flight over the houses of the village (MÁRQUEZ, 1971, p. 21).

The fact that García Márquez's novel is narrated in third person becomes particularly interesting when associated with magical realism: usually said to be reliable, the third-person narrator presents the flying carpet as something natural, giving details of its function for the citizens of Macondo, even suggesting that the characters also perceive the flying carpet as something mundane. According to Faris (2004), many narrators in magical realism accept the coexistence of magic and reality and thus incite the reader to do likewise; however, this acceptance might not always be complete. Consequently, the narrator might question some aspects of the magic that is being presented:

Looking out from the pillar I let Patrick describe to me the activity on deck beneath the English sails. He could see the Admirals in their white leggings and the sailors running up and down the rigging altering the sail to make the most of the wind. There were plenty of floggings. Patrick said he saw a man's back lifted off in one clean piece. They dipped him in the sea to save him from turning septic and left him on deck staring at the sun. Patrick said he could see the weevils in the bread. Don't believe that one (WINTERSON, 1977, p. 23).

Describing the stories about Patrick's miraculous eye, the narrator establishes a limit – "Don't believe that one". In that regard, Henri is not totally secure about Patrick's gifts, and sharing that insecurity introduces a certain level of hesitation in the reader. Differently from Todorov's concept, hesitation in magical realism is a result of a "discrepancy between tone and content": the reader is unsure about "how to reconcile apparently incompatible elements" (HEGERFELDT, 2005, p. 55). Regarding hesitation in *The Passion*, Hegerfeldt (2005, p. 92) calls attention to the fact that "even while presenting fantastic occurrences as unquestionable fact, the text draws attention to their implausibility". Therefore, both narrators in Winterson's fiction seek to establish a paradoxical relationship of confidence with the reader, as if trying to warn them about the matter-of-factness of the text. This relationship is materialized in the novel through the phrase "I'm telling you stories. Trust me". As Hegerfeldt clarifies,

Throughout the novel, the reader is kept on the alert by the metafictional reiteration of a formula by which the two first-person narrators, Henri and Villanelle, paradoxically demand the suspension of disbelief while simultaneously emphasizing the text's fictionality: I'm telling you stories. Trust me (HEGERFELDT, 2005, p. 92).

This formula encompasses the very contradiction of magical realism, that is, the simultaneous combination of

two opposite concepts – magic and reality. While the first part of the sentence calls attention to the fictionality of the text, the second part seeks for confidence, merging, just as magical realism, two apparently opposite situations; that way, it incites hesitation. According to Hegerfeldt (2005, p. 92), “magic realist fiction’s comments on the hesitation it engenders vary both in abundance and explicitness”. In that respect, it is understandable that hesitation in *One Hundred Years of Solitude* is almost absent, while in *The Passion* and other Western stories it is more frequent. The way hesitation might be induced also varies: in Márquez’s novel, these few moments come mostly from characters’ disbeliefs (not everyone believes in Remedios’s ascension, for instance); in *The Passion*, it comes principally from the narrators.

Another fantastic moment that is presented in a matter-of-fact way is Villanelle’s birth:

It was an easy birth and the midwife held me upside down by the ankles until I bawled. But it was when they spread me out to dry that my mother fainted and the midwife felt forced to open another bottle of wine. My feet were webbed. There never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen (WINTERSON, 1977, p. 51).

In this account, the narrator, Villanelle, brings a novelty to a story she had been telling the reader: in that city, all boatmen had webbed feet, a kind of masculine hereditary trade. Hesitation, in that perspective, is brought by the characters, since the narrator does not question the fact that a woman, herself, has that specific physical trace. Her mother and the midwife, therefore, are the ones that react fiercely to that uncommon birth feature, inducing in the reader a related reaction. Nevertheless, it is interesting to perceive that, similarly to Henri’s account about Patrick’s eye, there is a degree of acceptance: it is natural that someone might have webbed feet, but not a woman; it is acceptable

that Patrick has a superpowered eye, but not an excessively powerful one. Magical realism usually plays with these relations, making the extraordinary become ordinary and vice-versa. Following Villanelle's birth, the narrator employs a detailed and realistic description of her feet:

The midwife tried to make an incision in the translucent triangle between my first two toes but her knife sprang from the skin leaving no mark. She tried again and again in between all the toes on each foot. She bent the point of the knife, but that was all (WINTERSON, 1977, p. 52).

Again, the implausibility of a knife not cutting a thin membrane of skin is not underlined by the narrator. Her account conduces the reader to a different look at reality, transforming the extraordinary into a common fact, and the detailed descriptions of the cutting task are part of that process. In this regard, Faris (2004, p. 90) is emphatic: "one of the most immediately striking ways in which magical realism imbricates the extraordinary within the ordinary is the accumulation of realistic details to describe an impossible event".

In addition to the aspects above analyzed, the novel encompasses a strong use of literalization, in which figures of speech, especially metaphors, are rendered real by the text. According to Hegerfeldt (2005, p. 235), "magic realist fiction frequently insists that metaphors, idioms and sayings are to be understood as literally true, thereby committing a disconcerting act of transgression that highlights the linguistic norms governing literal and figurative language use". That way, Villanelle's lost heart is planned to be recovered:

'In that house, you will find my heart. You must break in, Henri, and get it back for me.' Was she mad? We had been talking figuratively. Her heart was in her body like mine. I tried to explain this to her, but she

took my hand and put it against her chest. [...] I could feel nothing (WINTERSON, 1977, p. 116).

After Henri breaks into the house, the metaphor is once again rendered literally, incorporating even more details:

Villanelle was hunched in the boat staring at the water. [...] when she stopped at last, her sweat shining pale under the moon, I handed her my bundle. She gave a sigh and her hands trembled, then she bade me turn away. I heard her uncork the jar and a sound like gas escaping. Then she began to make terrible swallowing and choking noises and only my fear kept me sitting at the other end of the boat perhaps hearing her die. There was quiet. She touched my back and when I turned around took my hand again and placed it on her breast. Her heart was beating (WINTERSON, 1977, p. 120-21).

Besides figures of speech, magical realism also applies literalization to other conceptual categories, such as conditions of the mind and abstract nouns. Expanding the strict sense of a word, literalization plays an important role in questioning established structures of language, broadening the mode's formal challenge to European literary conventions. In that regard, by giving concreteness to the immaterial, magical realism raises the importance of the figurative language, putting it side by side to referential language, reviving, by association, its postcolonial aspect, in which marginal agents stand out in detriment of metropolitan figures. (HEGERFELDT, 2005). In *Midnight's Children*, this process is even more perceptible:

Please believe that I am falling apart. I am not speaking metaphorically; nor is this the opening gambit of some melodramatic, riddling, grubby appeal for pity. I mean quite simply that I have

begun to crack all over like an old jug. In short, I am literally disintegrating. I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximately) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust (RUSHDIE, 1980, p. 37).

Born as India becomes independent, Saleem, the narrator, is magically associated with his country. Thereby, when he states that he is “falling apart”, he is referring to the partition of India, which culminates, at the end of the novel, in his disintegration. His body, in that perspective, is metaphorically and physically linked to his nation, a country suffering the consequences of years of exploration and colonization by a Western empire.

Taking both examples into consideration, it is interesting to notice that neither of them imposes a definitive reading for the text. In Winterson’s case, the metaphor could, in fact, be taken figuratively: her heart is absent because it belongs to another person, her lover. Similarly, after everything that he had been through, Saleem could indeed be falling apart emotionally. Even though the latter explicitly states the opposite, it is comprehensible that such remark works as a way of convincing the reader to believe in this possibility rather than as a form of monopolizing a single meaning for the account. In that sense, the literalization present in magical realism corroborates its constitution of opposite notions such as magic and reality: both concepts coexist simultaneously in a way that sometimes it is difficult to grasp. Therefore, “the text is suspended halfway between the literal and the figurative, paradoxically encouraging a metaphorical and a literal reading at once” (HEGERFELDT, 2005, p. 236).

Discussing about the concept of space in a fictional world, Rawdon Wilson (1995) describes three categories: first, a fictional world where all deictics and descriptions beg comparison to an extratextual world; second, a world where all indications of distance and arrangements are

experienced according to self-contained assumptions; third, a world in which indications of local are sometimes those of the extratextual world but other times are those of another place (which, existing alone, would be similar to those of the second category). He mentions that the first kind of fictional world is the case of canonical texts of European realism. "The worlds of those narratives are England, France, Russia or some familiar elsewhere that can be located on an actual-world map" (WILSON, 1995, p. 217). The second, on the other hand, would be fantasy, and the third, magical realism. According to him, magical realism focuses on the problem of fictional space by "suggesting a model of how different geometries, inscribing boundaries that fold and refold like quicksilver, can superimpose themselves upon one another" (WILSON, 1995, p. 210). Bringing Wilson's terms to Winterson's fiction, it is possible to perceive a mixture of two worlds – one that follows the rules of the extratextual world and other whose axiom-like assumptions are not quite clear, placing her within his third classification. In that respect, the setting of the novel is real (the story happens in France, Italy and Russia), but geometries and boundaries tend to clash against this geographical and historical reality: in the extratextual world, it would be impossible for Patrick, in Boulogne, to see details of soldiers in England across the canal. According to Wilson (1995, p. 222), in magical realism, the zones of space are discontinuous, illusory, and metamorphic places within which different kinds of experience fold into each other. Thus, the city of Venice is described by Villanelle:

The city I come from is a changeable city. It is not always same size. Streets appear and disappear overnight, new waterways force themselves over dry land. There are days when you cannot walk from one end to the other, so far is the journey and there are days when a stroll will take you round your kingdom like a tin-pot Prince (WINTERSON, 1977, p. 97).

According to Dvořáčková (2007, p. 47), “Winterson’s Venice loses the sense of reality and becomes the place of a fairy tale where anything can happen”. A fairy tale, following Wilson’s theorization, happens in a world where the rules are self-contained assumptions, axiom-like structures. Combining the laws of reality and of other worlds, *The Passion* sometimes presents a clash of notions and life codes:

‘We thought you’d gone back to France’ she said.  
‘Mama was broken hearted. She wants you to be her son’  
‘I need a map’  
‘It won’t help. This is a living city. Things change’.  
‘Villanelle, cities don’t.’  
‘Henri, they do.’  
(WINTERSON, 1977, p. 113)

The presence of two systems of possibilities results in different types of cause and effect and in different kinds of space: the geographies of Venice are not the same as those from the extratextual world, and they are not equal to other geographies within the novel either, such as the locations in France and Russia, for instance. As Wilson clarifies (1995, p. 225), “this hybridism occurs within the folding of worlds when one, bearing its own distinct laws, erupts into the other”. Wendy Faris (2004), in her turn, calls attention to the fact that magical realism usually presents space and time in an indeterminate way. In this regard, she mentions *One Hundred Years of Solitude*, in which “both the space of the text and the time of its telling are indeterminate” (FARIS, 2004, p. 97). In *The Passion*, the clearest evidence of indeterminate space is the city of Venice, but there are other moments in which this indeterminacy is taken to a different level. The employing of repetitions between narrators, such as the phrase that gives title to this article, leaves it unclear if Henri started to tell his story after or before he met Villanelle, especially because his narration presents a diary – sometimes it seems he is telling his story regardless of the diary, and other times it appears that the diary is being written at the moment he is telling. The problem of textual

localization is also present in *One Hundred Years of Solitude*: the reader is left unsettled when Macondo and its text – the very story that is being read – vanish.

Winterson's novel presents uncountable moments of magic that could be here analyzed. However, in order to make a concise investigation, only the most prominent sentences and events were selected. It is important to emphasize that the above analysis does not intend to delimitate a set of characteristics for the mode; on the contrary, it expects to understand Winterson's work in comparison to magical realist traits that have been analyzed in different theories. It is not the first time that *The Passion* is examined through the lens of magical realism, and it will certainly not be the last: paraphrasing Villanelle, magical realism is a mode of mazes – "you may set off from the same place to the same place every day and never go by the same route" (WINTERSON, 1977, p. 49).

### Final considerations

The present article provided a small panorama about magical realism and its problematic, explaining its origins in visual arts and later emergence in literature. The latter popularized the term, which is now undoubtedly a global mode, with works coming up in different countries all over the world in different kinds of media. In the academic context, there are books, thesis and dissertations about magical realism; in that regard, the tendency is that the investigations will keep growing, since the mode itself is flourishing despite its aesthetical and political controversies.

By analyzing a work from the British writer Jeanette Winterson, this study accepted the mode as a global occurrence, therefore capable of manifesting itself in the literature of a country like England. However, this research does not reject magical realism's postcoloniality: it is comprehensible that the relations of oppression that are present in a colonial context are mirrored in different scales in distinct realities, thereby also existing in European

countries. In *The Passion*, these relations are materialized as a theme for the story – Napoleon Bonaparte is the oppressor and Henri and Villanelle, the oppressed.

Regarding the novel, four major points were analyzed: irreducible elements, narrators, literalizations and space and time. By crossing concepts from different theories and comparing Winterson's work to the canon of magical realism, this article intended to further the study of this complicated mode and to underline Jeanette Winterson's creative contribution to world literature, giving way to future discussions about both the mode and the author, which are quite far from exhaustion.

## References

About Jeanette Winterson. Available at: <http://www.jeanettewinterson.com/>. Access: 28 fev. 2020.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DVOŘÁČKOVÁ, L. *Magical realism in the novels of Jeanette Winterson*. 2007. Tese. Available at: <https://theses.cz/id/8dwky3/>. Access: 28 fev. 2020.

FARIS, W. B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

HEGERFELDT, A. C. *Contentious contributions: magical realism goes british*. *Janus Head*, 2002. p. 62-86. Available at: <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf>. Access: 28 Fev. 2020.

HEGERFELDT, A. C. *Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain*. New York: Rodopi, 2005.

MÁRQUEZ, G. G. *One hundred years of solitude*. Translation by Gregory Rabassa London: Penguin Books UK, 2014.

PIETRI, A-U. *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

ROH, F. Magic realism: post-expressionism. Translation by FARIS, W.B. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (ed.) *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 15-31.

RUSHDIE, S. *Midnight's children*. 25th Anniversary ed. New York: Random House, 2006.

SLEMON, S. Magic realism as a post-colonial discourse. In: ZAMORA, L.P.; FARIS, W. B. (ed.) *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 407-26.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Translated by Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILSON, R. The metamorphoses of fictional space. In: ZAMORA, L.P.; FARIS, W.B. (ed.) *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 209-33.

WINTERSON, J. *Art & Lies*. London: Penguin Books, 2014.

WINTERSON, J. *The Passion*. London: Random House, 1987.



## Literatura comparada e fantástico

Sombra e espelho: elementos do duplo em A história maravilhosa de Peter Schlemihl, de Chamisso, e em “O Espelho”, de Machado de Assis

---

Rossana Rossigali<sup>1</sup>

### O fantástico e o duplo

O tema do duplo encontra-se presente nas obras de arte desde a Antiguidade, e tem reaparecido no decorrer dos séculos. Faz parte, igualmente, de diversas narrativas religiosas e míticas ocidentais, essa compatibilidade com o gênero literário fantástico.

A literatura fantástica é oriunda do romance gótico, e tem seu início em torno da metade do século XVIII, “quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico” (ROAS, 2014, p. 47). A partir desse século, “essa produção literária sofisticou-se, recebendo contornos diversificados e tornando-se objeto de atenção de teóricos cujos estudos nem sempre convergem” (ZINANI, 2016, p. 155).

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras Português-Inglês pela PUCPR (2011) e em História pela UFPR (1991). Especialização em Tecnologias Educacionais pela PUCPR (2003) e Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul/UCS (2017). Professora na Universidade do Contestado (UnC). E-mail: rrossigali@yahoo.com.br

Para Todorov, por exemplo, o fantástico caracteriza-se por durar

apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico [...]. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso" (2004, p.156).

Roas (2014, p. 42), entretanto, considera esse conceito muito restritivo, uma vez que "acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos". O autor então propõe a utilização das expressões literatura fantástica e literatura maravilhosa. Para ele os contos de fadas constituem-se em exemplos da literatura maravilhosa, na qual "o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor" (ROAS, 2014, p. 33). E compendia: "quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso" (p. 34).

O mesmo estudioso ainda propugna que o fenômeno sobrenatural configura-se na condição indispensável para que ocorra o efeito fantástico. A literatura fantástica é o único gênero literário que não pode prescindir do sobrenatural, que é "aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis" (p. 31). Além disso, o

sobrenatural sempre suporá

uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31).

Juntamente com a temática referente à duplicidade do Eu, a criação literária fantástica atingirá sua maturidade com o Romantismo,

momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção [...] A imagem do desdobramento, como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos [...] O fantástico coaduna-se com o espírito de inconformismo dos românticos em relação aos valores estabelecidos e à conseqüente busca de uma nova estética na cultura ocidental (MELLO, 2000, p. 117).

Mello e Jacoby (2014, p.143) ressaltam que o tema do duplo adquire contornos trágicos no Romantismo, “momento em que se concebe a ideia de inconsciente, valoriza-se o sonho e o símbolo”. Em conformidade com França,

a dualidade é em si mesma uma ideia “insólita”, pois se opõe ao princípio lógico da não-contradição ao postular que algo é e não é simultaneamente. [...] De modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser. [...] O duplo é um artifício que assume muitas encarnações (2009, p.7-9).

Vários pensadores têm se debruçado sobre estudos acerca do duplo, elaborando tipologias diversas. Uma delas

é formulada por Bravo (1997), para quem o mito do duplo, desde a Antiguidade até fins do século XVI, “simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sósia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria” (BRAVO, p. 263-264). Já a partir do final do século XVI, o duplo passa a representar o heterogêneo.

A história maravilhosa de Peter Schlemihl

**E**sta “novela fantástica” – utilizando-se a classificação de Thomas Mann –, publicada em 1814, é de autoria de Adelbert von Chamisso (1781-1838), francês que se exila na Alemanha, em virtude da Revolução Francesa e dedica-se às letras e às ciências naturais.

O protagonista cede sua sombra ao homem da casaca cinza (trata-se, na realidade, do diabo), em troca de uma incalculável fortuna: “Estava instalando-me e comprei particularmente muitas coisas caras e pedras preciosas apenas para livrar-me um pouco da imensa quantidade de ouro acumulada” (CHAMISSO, 2003, p. 47).

Esse fato traz consequências funestas para a vida de Peter Schlemihl, que passa a ser desprezado pela ausência da sombra:

Tão logo me vi sozinho no coche em movimento, comecei a chorar amargamente. Já era um pressentimento que se levantava dentro de mim: da mesma forma como neste mundo o ouro pesa mais do que os méritos e a virtude, à sombra concede-se um valor superior ao do próprio ouro (CHAMISSO, 2003, p. 44).

Seu empregado e fiel amigo é Bendel: “Foi esse o homem cuja lealdade, desde então um consolo para mim, acompanhou-me através das misérias da vida e ajudou-me a

suportar o destino sombrio” (CHAMISSO, 2003, p. 47). Bendel, ignorando o senso comum, decide permanecer ao lado do patrão, a despeito da falta da sombra: “[...] não importa o que o mundo pense, eu não posso e não vou abandonar meu bom senhor por causa de uma sombra, vou agir antes com justiça que com prudência [...]” (p. 55).

A ausência da sombra conduz à perda do grande amor, Mina, filha do chefe florestal, que decreta: “Se dentro de três dias o senhor me aparecer com uma sombra bem adequada, será bem-vindo; mas no quarto dia – eu lhe digo – minha filha será a mulher de um outro”. (p. 76). Esse outro era ninguém menos que seu funcionário Rascal, que trai a confiança de Schlemihl e desposa Mina.

Schlemihl recusa a nova proposta do diabo, de ceder-lhe a alma em troca da sombra: “No pergaminho liam-se as palavras: Através desta minha assinatura lego minha alma ao proprietário deste documento, depois de sua separação natural de meu corpo” (p.77). O protagonista reflete que “ver aquele hipócrita odioso, aquele demônio cínico interpor-se sarcasticamente entre mim e minha amada, entre dois corações dilacerados, revoltava meus sentimentos mais íntimos” (p. 79).

Na sequência, o herói localiza a bota de sete léguas, o que permite que ele visite os mais inusitados lugares: “Conheci a terra a fundo, melhor do que qualquer homem antes de mim” (p. 125). E pondera: “Excluído da sociedade humana por um erro da juventude, fui, como compensação, destinado à natureza que eu sempre amei; a terra foi-me dada como um rico jardim, o estudo como direção e força de minha vida e, como meta, a ciência” (p.115).

Assim, Schlemihl abdica da sombra e do dinheiro, optando por viver separado dos homens e preservando sua alma (ou “identidade profunda”, para se utilizar a expressão cunhada por Bravo) intacta.

## “O Espelho”

**N**este conto, publicado por Machado de Assis (1839-1908) em 1882, o protagonista Jacobina conta para seus amigos uma experiência vivida aos 25 anos, quando galgou o posto de alferes da guarda nacional. A família, jubilosa, dispensava-lhe honrarias: “[...] era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora” (ASSIS, 1997, p. 74). A tia Marcolina chegou mesmo a transferir um grande espelho, “a melhor peça da casa” (ASSIS, 1997, p. 75), da sala para o quarto de Jacobina.

Para Jacobina, cada pessoa possui uma alma interior e uma alma exterior. O protagonista fica sozinho no sítio da tia, que precisou ausentar-se para cuidar da filha doente, e os escravos aproveitaram a oportunidade para fugir. Ele afirma que “[...] desde logo senti uma grande opressão [...]. Era a alma exterior que se reduzia” (p.76).

Jacobina, quando se encontra sem a farda de alferes, observa sua imagem refletida no espelho de modo difuso: “Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (p. 78-79). Conclui, então, que “o alferes eliminou o homem. [...] A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. [...] No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes” (p. 75).

De acordo com Mello (2000, p.121), “Machado de Assis explora a teoria da duplicidade da alma e vale-se do motivo da imagem não refletida no espelho. [...] Essa indicia a ascensão social alcançada e a consequente aprovação externa”. A mesma autora ainda ressalta que a maturidade confere a Jacobina um entendimento de vida diferente, visto que conta essa experiência sob uma perspectiva crítica.

## Espelho e sombra

O espelho tem sido tematizado em várias ocasiões na literatura brasileira. Alguns exemplos são os contos “O Espelho”, de Guimarães Rosa, “O Espelho”, de Gastão Cruls e “Espelho”, de José J. Veiga.

O conto de Guimarães Rosa discorre acerca de uma pessoa que, ao ficar diante de um espelho, odeia a própria imagem, considerada hedionda. Esse fato “desencadeia um processo de busca de si mesmo, de sua alma profunda” (MELLO, 2000, p. 121). Posteriormente, o narrador afirma que

simplesmente [...] me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. [...]

Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. [...] Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! [...] despojara-me, ao termo, até a total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado? (ROSA, 2008, p. 81-82).

O conto de Cruls (1951) fala sobre um espelho pertencente a uma dançarina/cortesã que é arrematado em um leilão e vai adornar o quarto de um casal no Rio de Janeiro, ocasionando uma mudança nos hábitos da antes pacata esposa, que passa a enxergar, no objeto, os amantes da antiga dona, situação que redundará em um final trágico.

Já o conto de Veiga (1997) é sobre um espelho que, resgatado dos restos de uma casa, vai adornar o apartamento de um casal, o qual, paulatinamente, vai ficando cada vez mais recluso, apreciando, assim, o objeto que enfeitava a parede

da sala de visitas – isolando-se, dessa maneira, do mundo. Certo dia, ao receber um casal de amigos, surgiu na conversa o assunto da matança da Candelária.<sup>2</sup> “Naquele instante o espelho mostrou [...] a verdadeira alma deles” (VEIGA, 1997, p. 16) que, na realidade, aprovavam o crime, apesar de ostentarem um discurso politicamente correto: “Emer e Zenaide [...] diziam que tinha sido um horror, uma vergonha, uma desumanidade; mas tudo soava falso. A opinião verdadeira estava nas imagens refletidas. Fiquei horrorizado” (VEIGA, 1997, p. 16). Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo com o conto de Machado de Assis ora analisado.

Fora do âmbito literário brasileiro, é também possível encontrar este tema, como é o caso do conto “O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre”, do alemão E. T. A. HOFFMANN (2017), “criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica” (RANK, 2013, p. 19). Aqui, Erasmus Spikher deixa seu reflexo com a amante Giulietta, após ter sido por ela manipulado. Na sequência, “ela se soltou e estendeu avidamente os braços em direção ao espelho. Erasmus viu seu reflexo avançar, independentemente dos movimentos de seu próprio corpo, o viu deslizar pelos braços da amada e, em meio a um vapor de perfume enigmático, desaparecer” (HOFFMANN, 2017, p. 64). O conto, inclusive, apresenta intertextualidade com “A história maravilhosa de Peter Schlemihl”, pois este também é personagem da história de Hoffmann – após se encontrarem em uma taberna, Spikher afirma que “Schlemihl, essa alma pura e virtuosa, é digno de inveja em comparação a mim, o pobre coitado! Num gesto leviano, vendeu sua sombra, mas eu... Eu dei meu reflexo... a ele! Oh, não, oh, não!” (HOFFMANN, 2017, p. 53).

Também a sombra tem sido tematizada em diversos trabalhos literários. Além de A história maravilhosa de Peter

---

<sup>2</sup> Provavelmente alusão à Chacina da Candelária, episódio em que oito crianças e adolescentes foram assassinados quando dormiam perto da Igreja Nossa Senhora da Candelária, na região central do Rio de Janeiro, em 23/7/1993.

Schlemihl, o conto “A Sombra”, de Hans Christian Andersen (2016), é particularmente impactante. Aqui, a sombra de um erudito se desprende dele. Cresce uma nova sombra, mas, posteriormente, a antiga reaparece e, gradativamente, destrói o ex-dono.

Otto Rank, referência nos estudos acerca do duplo sob o viés psicanalítico, faz um extenso levantamento sobre as superstições relacionadas tanto à sombra quanto ao espelho.

No primeiro caso, citando o trabalho de Rochholz, o autor afirma que “a significação primitiva dessa crença era benéfica, e que teria mudado gradualmente, reforçada pela crença no além, para uma significação desfavorável: a morte” (RANK, 2013, p. 89). Rank igualmente assevera que os povos primitivos possuem

uma quantidade enorme de tabus que concernem especificamente à sombra: evitam projetar sua sombra sobre certos objetos (especialmente alimentos), temem também a sombra de outras pessoas (em especial de mulheres grávidas, da sogra, entre outras [...]) e cuidam para que ninguém pise em suas sombras (2013, p. 91).

O significado da morte ligado a tais superstições pode também exprimir-se como receio de doenças. A ausência de sombra é sentença de morte. Uma sombra pequena indica que a pessoa encontra-se doente, e uma mais nítida revela convalescença.

Aludindo-se à pesquisa de Pradel, Rank (2013) atesta que, no polo oposto, a sombra pode referir-se à fertilidade, como na passagem bíblica da anunciação a Maria. Muito se tem discutido sobre o significado da sombra – “em círculos psicanalíticos”, por exemplo, “há muito surgiu a ideia de considerar a falta de sombra de Schlemihl como impotência [...]” (RANK, 2013, p. 99).

Em consonância com Rank (2013, p.100), os folcloristas, em uníssonos, consideram a sombra como “equivalente da alma do ser humano. Daí derivam tanto o particular respeito

que é dedicado a ela, os tabus e credences a ela relacionados, quanto o medo de transgredi-los, já que o ferimento, o dano ou a perda da sombra são seguidos de morte”.

O mesmo estudioso ainda atesta que,

segundo crenças russas, o diabo, assim como demônios malignos, também não tem sombra e por isso é tão ávido das sombras dos humanos (cf. o pacto de Schlemihl [...], entre outros). [...] Originalmente, como Peter Schlemihl e seus sucessores ainda ensinam, a pessoa poderia ser trapaceada nesses casos, já que não prezava muito a sombra, cujo valor o diabo, no entanto, conhecia (RANK, 2013, p. 107).

No que tange ao espelho, verifica-se que também encontra-se cercado pelo receio da morte e pela desgraça. Por exemplo, há a crença, grandemente difundida, de que é necessário cobrir os espelhos quando alguém falece, para evitar que o espírito do morto continue na casa. Na Alemanha, a quebra de um espelho está associada à morte ou, alternativamente, a sete anos de azar (crendice também presente em terras brasileiras).

Para Rank, “assim como na sombra, os selvagens veem uma corporificação da alma no vidro, na água ou na reprodução da imagem em retrato, a que também estão relacionados muitos tabus” (2013, p. 111). Outro aspecto a ser comentado consiste em que, de maneira análoga à sombra, ao espelho é conferido um efeito fertilizador.

### Considerações finais

**A** sombra e o espelho constituem-se elementos que vêm suscitando, ao longo do tempo, diversas superstições, associando-se à simbolização do duplo. Peter Schlemihl, ao permutar sua sombra por uma “bolsa da fortuna”, perde sua alma. Segundo Mello (2000, p.115), a

sombra acarreta mistério “e presta-se à simbolização do duplo porque acompanha o ser humano em todos os lugares, mas não faz parte dele. [...] No imaginário coletivo, a sombra é muitas vezes símbolo da alma, de modo que um homem sem sombra é um indício nefasto”.

Uma interpretação possível é a de que a sombra representaria a estabilidade burguesa, configurando-se em uma “alma exterior”, expressão cunhada, justamente, pela personagem Jacobina, a qual, como se observa por intermédio da análise do conto machadiano, formula um “esboço de uma nova teoria da alma humana”.

De acordo com Bravo, a sombra

é o símbolo da aparência, que o homem rico não seria capaz de dispensar: aquele com uma bela barriga, o burguês, é o que projeta a mais bela sombra. Schlemihl deseja adquirir uma condição social à custa do único bem que lhe é indispensável. Chamisso pinta uma sociedade que toma a aparência (a sombra) pela realidade [...]; ela inverte os valores, considerando honesto aquele que substitui Schlemihl junto a Minna porque tem uma sombra, não obstante ser um ladrão. O dinheiro de nada adianta se não se acompanhar dos signos que o sugerem. (BRAVO, 1997, p. 269).

Nessa mesma linha de pensamento escreve Mann, autor do posfácio de A história maravilhosa de Peter Schlemihl. Para ele, nessa obra

a sombra transformou-se [...] em símbolo de solidez burguesa e agregação humana. Ela é mencionada ao lado do dinheiro, como algo a ser respeitado caso se queira viver entre os homens e do qual só se pode desprender aquele que esteja disposto a viver exclusivamente para si e para o que há de melhor em seu interior. [...] O livrinho todo [...] nada mais é do que uma descrição profundamente vívida dos sofrimentos

de um ser marcado e excluído (MANN, 2003, p. 157).

Em conformidade com Rank,

a venda da sombra de Schlemihl configura o pacto diabólico da venda da alma, e [...] o herói encontra a zombaria e o desprezo do mundo. [...] Como analogia à admiração do reflexo, é de se salientar a especial admiração da sombra por parte do homem de cinza do conto de Chamisso, assim como a vaidade é em geral um dos traços mais destacados do caráter de Schlemihl [...]. A catástrofe [...] é causada pela relação com uma mulher. Já a bela Fanny fica horrorizada com a falta de sombra de Schlemihl, e a mesma deficiência malogra a sua felicidade com a amorosa Mina. [...]. Dessas relações, resulta a equivalência entre o reflexo e a sombra, as duas como imagens iguais opondo-se ao Eu (RANK, 2013, p. 21-22).

Esse pacto diabólico encontra-se igualmente presente em Fausto, de Johann Wolfgang Goethe. À semelhança de Schlemihl, assim propõe Mefistófeles selar o acordo com Fausto: “Usarás uma gotinha de sangue para assinares o teu nome.” (GOETHE, 1984, p. 80). Para Carpeaux (1984, p.19), trata-se do “homem-tipo da civilização moderna. [...] O mundo de Fausto” – e, pode-se acrescentar, em certo sentido também o de Schlemihl – “está aberto para todas as aventuras do corpo e do espírito, para a conquista da terra e dos espaços infinitos”. Os limites de tais reflexões ilustram a pertinência e a atualidade dos temas examinados neste artigo.

## Referências

ANDERSEN, H. C. A Sombra. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). Os melhores contos fantásticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 403-416.

- ASSIS, M. de. O Espelho. In: ASSIS, M. de. Papéis avulsos II. São Paulo: Globo, 1997.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (org.). Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1997. p. 261-288.
- CARPEAUX, O. M. Fausto, hoje. In: GOETHE, J. W. Fausto. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984. p. 19-26.
- CRULS, G. O Espelho. In: CRULS, G. Contos reunidos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. p. 339-348.
- CHAMISSO, A. von. A história maravilhosa de Peter Schlemihl. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- FRANÇA, J. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, F.; MOTTA, M. A. (org.). O insólito e seu duplo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- GOETHE, J. W. Fausto. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- HOFFMANN, E. T. A. O reflexo perdido ou As aventuras da noite de São Silvestre. In: HOFFMANN, E. T. A. O reflexo perdido e outros contos insensatos. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 37-74.
- MANN, T. Chamisso. In: CHAMISSO, A. von. A história maravilhosa de Peter Schlemihl. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 127-158.
- MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (org.) Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p. 111-123.
- MELLO, A. M. L. de; JACOBY, S. O tema do duplo. In: RANK, O. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 143-159.
- RANK, O. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: UNESP, 2014.
- ROSA, J. G. O espelho. In: ROSA, J. G. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 77-83.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VEIGA, J. J. Espelho. In: VEIGA, J. J. *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 9-17.

ZINANI, C. J. A. Presença do fantástico na literatura: algumas considerações. In: SEMANA DE LETRAS: Shakespeare e Cervantes 400 anos depois, 27., 2016, Caxias do Sul. Anais [...] Caxias do Sul, RS: UCS, 2016.



## Duas visões sobre o fantástico: Philip Roth e Érico Veríssimo

---

Bruno Brizotto<sup>1</sup>

O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, logo passou para a literatura popular. (Poe escrevia para jornais.) No século XX, é um uso intelectual (e já emocional) do fantástico que se impõe: como jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo.

(Italo Calvino)

**A** literatura fantástica inclui uma variedade de obras de ficção que empregam o sobrenatural, o maravilhoso e o estranho. Exemplos podem ser encontrados no Romantismo alemão (Tieck, Hoffman), na ficção gótica inglesa (Shelley, Stevenson, Stoker), na literatura francesa do século XIX (Nodier, o Maupassant tardio), e nas representações do século XX de universos oníricos (Carroll) ou de mundos e eventos aparentemente impossíveis (Kafka, Borges). A crítica moderna igualmente têm se ocupado com os mistérios do fantástico, como atestam, por exemplo, as investigações de Bessière (1974), Rabkin (1976), Todorov

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras (UCS, 2012), Mestrado em Letras (UCS, 2014) e Doutorado em Letras (UFRGS, 2019). Docente de Língua Inglesa na ON Idiomas, em Caxias do Sul. Áreas de atuação: Estéticas da recepção e do efeito, Érico Veríssimo, Memória, Língua e Literatura inglesa. E-mail: brunobrizotto@gmail.com

(1979, 2004), Jackson (1981), Armitt (1996), Cornwell (1990), Ceserani (2006), Furtado (1980), Alazraki (1990) e Roas (2014). Partindo do fato de o fantástico, tão importante no século XIX, não ter perdido sua relevância nos séculos XX e XXI (ROAS, 2014), pretendemos examinar a perspectiva de dois romancistas sobre o assunto em questão, a saber, a do norte-americano Philip Roth (1933-2018) e a do brasileiro Érico Veríssimo (1905-1975). Para tanto, leva-se em consideração entrevistas dos autores selecionados (ROTH, 2016b; VERÍSSIMO, 1974 apud BORDINI, 1995), as quais apresentam aspectos significativos para a compreensão do fenômeno fantástico, seja produzido em território estadunidense, seja em espaço brasileiro.

Escritor nascido em Cruz Alta, Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, em 17 de dezembro de 1905, Érico Veríssimo estabeleceu-se na década de 30 (século XIX), em Porto Alegre, cidade na qual construiu uma bem-sucedida carreira de tradutor, editor e ficcionista. Na capital gaúcha, tornou-se, em 1932, diretor da Revista do Globo e trabalhou ao lado de Henrique Bertaso na Editora Globo. Estreou na literatura, com um volume de contos intitulado Fantoches, em 1932. Romances como Clarissa (1933), Caminhos cruzados (1935), Olhai os lírios do campo (1938), O resto é silêncio (1943), O tempo e o vento (1949-1962), O senhor embaixador (1965) e Incidente em Antares (1971), assim como narrativas de viagens, de memórias e de outros gêneros consolidaram Érico Veríssimo como um dos mais importantes narradores brasileiros do século XX. Entre as diversas premiações recebidas, está o Prêmio Machado de Assis, em 1954, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Faleceu em Porto Alegre, em 28 de novembro de 1975, vítima de um infarto.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre o autor de Clarissa, sugerimos, além dos dois volumes de suas memórias, Solo de clarineta (VERÍSSIMO, 2005a, 2005b), o Catálogo Memorial Erico Verissimo, organizado por Rilho, Silva e Ungaretti (2014); a coleção de ensaios breves organizada por Bordini (1990); a edição dos Cadernos do Instituto Moreira Salles,

Por seu turno, Philip Milton Roth, nascido em 19 de março de 1933, em Newark, New Jersey, Estados Unidos da América, consagrou-se como romancista e autor de contos cujas obras caracterizam-se por diálogos certeiros e agudos, uma preocupação com a vida da classe média judaica e os dolorosos emaranhados do amor sexual e familiar. Nos últimos anos de atividade literária, seus trabalhos orientaram-se cada vez mais para uma nítida preocupação com a mortalidade e as consequências do envelhecimento, em relação ao corpo e à mente. Debutou nas letras americanas em 1959 com *Adeus Columbus*, coletânea de textos que abarca uma novela, a qual dá título ao volume, assim como cinco contos que, em diferentes cenários, retratam distintas experiências de protagonistas de origem judia. Foi com *O complexo de Portnoy*, editado em 1969, que Roth obteve enorme sucesso com o público e a crítica, ao compor um audacioso retrato satírico de um homem judeu contemporâneo, em conflito com sua mãe dominadora e obcecado com a sua própria sexualidade. Nos anos que se seguiram, produziu uma vasta obra, da qual destacamos: *O Seio* (1972), *Minha vida de homem* (1974), *O professor do desejo* (1977), *Zuckerman acorrentado* (1985), *O avesso da vida* (1993), *Pastoral Americana* (1997), *Complô contra a América* (2004), *Homem comum* (2006) e *Nêmesis* (2010). Recebeu prestigiados prêmios literários de seu país, como o National Book Award, o Pulitzer e o PEN/Faulkner Award for Fiction, bem como o Man Booker International Prize, concedido no Reino Unido. Em 2012, Roth anunciou sua aposentadoria do ofício de escritor. Faleceu em New York, em 22 de maio de 2018, devido a uma insuficiência cardíaca congestiva.<sup>3</sup>

Tendo sido teorizado e extensivamente discutido ao

---

lançada em 2003 em homenagem ao autor gaúcho; e o 38o número do periódico *Ciências & Letras*, que, em 2005, dedicou um dossiê à vida e à obra de Veríssimo.

<sup>3</sup> Ao leitor interessado na vida e obra de Philip Roth, sugerimos, entre outros, a leitura de Roth (2016a), Pierpont (2015), Parrish (2007), Nadel (2011), Gooblar (2011), Royal (2005), bem como o *Philip Roth Studies*, periódico semestral publicado desde 2005 pela Philip Roth Society.

longo de sua longeva e profícua existência, o gênero literário conhecido como fantástico qualifica-se como uma das mais interessantes e pertinentes perspectivas que visam representar e problematizar o real sob o ponto de vista da ficção. Mais do que simplesmente refletir sobre a realidade que embasa o relato insólito e agir sobre o horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) do indivíduo que entra em contato com tal modalidade textual, “the fantastic seeks to spread beyond the threshold of the real, beyond our borders of perception, beyond the socially authorized including religion and sexuality, and also beyond our temporal and spatial context”<sup>4</sup> (LÓPEZ-VARELA, 2008, p. 2). Ainda que estejamos conscientes da importante contribuição de Todorov (1979, 2004) para os estudos teórico-críticos sobre o fantástico, julgamos ser mais condizente para esta investigação a conceituação proposta pelo ensaísta espanhol Roas (2014), que vem, ao longo dos últimos anos, examinando e atualizando significativos aspectos atinentes à configuração do gênero em questão.

Para o autor de *Distorsiones*, o fantástico não é sinônimo de fantasia, nem mesmo do maravilhoso, tal qual praticado por J. R. R. Tolkien. De acordo com Alvarez (2014, p. 24), “o fantástico, para o escritor espanhol, nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor”. Nesse sentido, no âmbito do espaço representado pelo texto, o leitor deve reconhecê-lo, e igualmente reconhecer-se, uma vez que a ambientação fantástica, ao causar inquietação no sujeito, é capaz de subverter o entendimento que ele possui do mundo no qual habita. Desse modo, ao propor “uma abordagem caleidoscópica do fantástico, apoiada na incursão em diversos campos do

---

<sup>4</sup> “o fantástico busca se propagar além do limiar do real, além de nossas fronteiras de percepção, além do socialmente autorizado, incluindo religião e sexualidade, e também além do nosso contexto temporal e espacial.” Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de inteira responsabilidade do autor deste trabalho.

conhecimento, o estético, linguístico, científico e filosófico”, Roas nos convida “a adentrar no território sempre inquietante do fantástico” (ALVAREZ, 2014, p. 26).

Em primeiro lugar, para que uma história possa ser compreendida enquanto fantástica, faz-se necessária a criação de um espaço semelhante ao do leitor, “um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). Ao se dar conta que determinado acontecimento sobrenatural desafia as leis da física, que entra em choque com o que toma por crível e dado como certo, o leitor é levado a questionar sua própria realidade. Assim, “a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2014, p. 32). Em segundo, o crítico espanhol discorda de Todorov (1979, 2004) no que concerne à hesitação do leitor como único elemento definidor do fantástico, bem como da conceituação que o linguista búlgaro credita ao gênero em exame. Para este, “o fantástico puro [seria] representado [pela linha] que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; essa linha corresponde bem à natureza do fantástico, fronteira entre dois domínios vizinhos” (TODOROV, 1979, p. 156). Discorrendo sobre esse duplo problema, Roas assevera:

A vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim [...]. Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (2014, p. 43).

Note-se que a definição acima proposta não apenas

engloba um significativo número de narrativas fantásticas, como também atua enquanto ferramenta que, por sua vez, auxilia uma constante atualização dos textos agrupados sob a égide do insólito ao longo do tempo. Em terceiro lugar, destaca-se, na argumentação do crítico, a presença ativa do leitor, na medida em que o fantástico “vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos”, afirma Roas (2014, p. 45-46). No âmago desse processo, instaura-se uma relação de forte interdependência entre o discurso ficcional e o contexto sociocultural. Em relação a esse ponto, Barrenechea declara:

Não se pode escrever contos fantásticos sem contar com um quadro de referência que delimite o que é que ocorre ou não ocorre em uma situação histórico-social. Esse quadro de referência está dado ao leitor por certas áreas da cultura de sua época e pelo que ele sabe de outros tempos e espaços que não os seus (contexto extratextual). Mas, além disso, sofre uma elaboração especial em cada obra porque o autor – apoiado também no quadro de referência específico das tradições do gênero – inventa e combina, criando regras que regem os mundos imaginários que propõe (contexto intratextual) (1985, p.45 apud ROAS, 2014, p. 46-47).

Por fim, Roas (2014) apresenta uma definição de fantástico que busca integrar as esferas do real e do sobrenatural, no âmago da tessitura textual. Para o autor, “a convivência conflituosa entre possível e impossível define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica, nas quais esse conflito não se produz” (ROAS, 2014, p. 76). Nesse ponto, uma questão se coloca: Como identificar determinado fenômeno como impossível? Indubitavelmente, estabelecendo comparação com o elemento compreendido como o seu oposto, o real, situação na qual as diferenças entre eles despontariam com nitidez. Corolário disso é a determinação de uma condição

fundamental para o funcionamento do texto fantástico: “Os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real” (ROAS, 2014, p. 76). Nesse debate constante que mantém com o real extratextual, a narrativa insólita instaura seu propósito primordial, a saber, “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (ROAS, 2014, p. 89). Além disso, precisamente no momento em que o fenômeno sobrenatural irromper em nosso universo, subvertendo “nossos códigos de realidade” (ROAS, 2014, p. 94), poder-se-ia falar em presentificação do fantástico diante do leitor. O fantástico constitui-se, assim, como uma maneira *sui generis* de refletir e questionar a realidade que nos cerca, bem como se qualifica como uma possibilidade de acessar o real que só o discurso literário tem a capacidade de empreender.

Conhecidos pela escrita de obras marcadamente realistas, na qual problematizam a realidade circundante, Philip Roth e Érico Veríssimo decidiram buscar no território do fantástico novas ferramentas para compreender o real do qual se valem para estruturar suas narrativas ficcionais. Nesse sentido, pode-se falar da presença ativa do realismo no fantástico, uma vez que “a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real” (ROAS, 2014, p. 51). Portanto, para que a presentificação do insólito ocorra, faz-se necessário que o texto evidencie um mundo o mais crível possível, a fim de que, na sequência do ato da leitura, sejamos capazes de compará-lo com o acontecimento sobrenatural. Sob esse ponto de vista, “o realismo se converte [...] em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico”, arremata Roas (2014, p. 51).

Em 1972, ano de publicação de *The Breast* (O Seio), única novela de natureza fantástica redigida por Roth, é publicada no *The New York Review of Books*, entrevista concedida pelo autor a Alan Lelchuck a respeito da obra editada no período

em questão. Discorrendo, entre outros tópicos, sobre a origem, recepção e questões de linguagem, o romancista norte-americano igualmente dá espaço para a discussão sobre o caráter fantástico que caracteriza o dilema de seu protagonista: certa manhã, o jovem professor de literatura David Alan Kepesh acorda transformado em um gigantesco seio feminino. Dois anos depois, no Brasil, é publicada entrevista de Érico Veríssimo na revista *Banas*, de São Paulo, em que, entre diversos assuntos, o escritor de Cruz Alta pronuncia-se sobre a presença do aspecto fantástico na ficção em geral e, poderíamos acrescentar, em sua própria obra, destacando-se o conto “Sonata” – narrativa breve que narra a história de um inominado professor de música em direção a um passado idealizado e autoengendrado –, publicado em 1958, integrante da coletânea de escritos *O Ataque*. Comum a ambos é a preocupação em tornar transparente a compreensão relativa à operacionalidade do fantástico em textos de ordem literária. Com o intuito de examinar as duas perspectivas, dividimos a exposição em quatro eixos: a credulidade do leitor, o tratamento dado ao elemento fantástico, a capacidade do autor em dar credibilidade ao insólito, e a operação fantástica em sua totalidade.

Primeiramente, o criador de textos fantásticos deve levar em consideração o leitor e seu respectivo horizonte de expectativas, que é essencial para a concretização do ato de leitura. Para Roth (2016b, p. 57), “one difficulty in writing this kind of story is deciding what sort of claim to make on the reader’s credulity: whether to invite him to accept the fantastic situation as taking place in the recognizable world (and so to respond to the imagined actuality from that vantage point, with that kind of concern)” ou “whether to ignore the matter or belief and move into other imaginative realms entirely – the worlds of dream, hallucination, allegory, nonsense, play, literary self-consciousness, sadism, and so on”.<sup>4</sup> Veríssimo (1974, p.44 apud BORDINI,1995, p. 86), por seu turno, assevera que “um conto ou romance em que tudo seja insólito, excepcional, sobrenatural não terá força para fazer o leitor

aceitar todas as fantasias do escritor”. Inicialmente, verifica-se que ambos levam em conta uma questão fundamental para a composição de um texto fantástico, a saber, a ambientação, podendo ser feita ora no contexto reconhecível, ora no estritamente imaginário (Roth), ou situada preferencialmente em um mundo cognoscível (Veríssimo). Percebe-se, ainda, que os autores levam realmente a sério a perspectiva do leitor em face da narrativa fantástica que este tem diante de si, notadamente no que diz respeito à plausibilidade do relato a ser experienciado pelo indivíduo receptor, assim como à importância da interdependência entre realismo e fantástico no cerne do escrito insólito, conforme apontado por Roas (2014) anteriormente.

Em segundo lugar, são tecidas considerações a respeito do modo pelo qual o fantástico pode ser abordado no âmbito textual. Tomando como exemplo *The Breast*, Roth (2016b, p. 58) declara que “[...] my approach to the outlandish seems to me to be something like a blending of the methods that I’ve just described. I want the fantastic situation to be accepted as taking place in what we call the real world, at the same time that I hope to make the reality of the horror one of the issues of the story”.<sup>5</sup> Veríssimo (1974, p. 44 apud BORDINI, 1995, p. 86), tomando a ficção fantástica em geral, afirma que “outra coisa importante é não tentar explicar o ‘impossível’, mas fazer o leitor aceitá-lo com naturalidade. Afinal de contas, a linha entre o real e o imaginário não é tão nítida como em geral imaginamos, particularmente nestes nossos dias, quando a ficção mais descabelada está empalidecendo quando comparada à realidade”. Pode-se argumentar, então, que a presença do elemento insólito não deve ser explicada de forma explícita pelo narrador, uma vez que a irrupção do fantástico, no texto, necessita ser feita da maneira mais natural possível. A voz narrativa precisa ser capaz de fazer

---

<sup>5</sup> “minha abordagem do estranho me parece uma mistura dos métodos que acabei de descrever. Quero que a situação fantástica seja aceita como ocorrendo no que chamamos de mundo real, ao mesmo tempo em que espero tornar a realidade do horror uma das questões da história”.

o leitor incorporar em seu horizonte estético-recepcional o aspecto sobrenatural e, ao mesmo tempo que lhe possibilita estabelecer comparações entre seu mundo e aquele representado pela obra, circunstância que caracteriza o próprio fantástico, ou seja, o possível e o impossível coexistindo lado a lado. Assim compreendida, a literatura fantástica erige-se como “um gênero profundamente subversivo”, registra Roas (2014, p. 56), baseado nos estudos de Jackson (1981). O crítico espanhol sustenta, assim, que tal característica não se restringiria apenas ao aspecto temático, mas também abarcaria o nível estilístico, na medida em que “altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema” (ROAS, 2014, p. 56). Consequentemente, o narrador fantástico se vale de uma estratégia eficaz para convencer o leitor a aceitar o insólito, a saber, transporta o mundo extratexto ao intratexto, mantendo a mais absoluta cotidianidade inerente àquele. Ou seja, por mais que o sujeito estranhe, num primeiro momento, o que está acontecendo com a personagem em questão, dispõe da realidade reconhecível para situar-se e reposicionar-se diante do ocorrido. “O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal [...]. quanto maior for o ‘realismo’ com que ele é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano”, arremata Roas (2014, p. 165).

Em terceiro lugar, o criador de textos fantásticos necessita ser capaz de dar credibilidade ao tratamento do sobrenatural, demonstrando que possui condições de dominar o ofício de situar a ação narrada no conflito entre possibilidade e impossibilidade. Nesse ponto, novamente baseado em *The Breast*, Roth (2016b, p. 58-59) afirma que a novela procede, de fato, “by attempting to answer the objections and the reservations that might be raised in a skeptical reader by its own fantastic premise. It has the design of a rebuttal or a rejoinder, rather than a hallucination or a

nightmare”.<sup>6</sup> E, acima de tudo, o romancista acredita que “it would be in the story’s best interest to try to be straightforward and direct about this bizarre circumstance, and for the protagonist to be no less intelligent than the reader about the implications of his misfortune”<sup>7</sup> (ROTH, 2016b, p. 59). Veríssimo (1974, p. 44 apud BORDINI, 1995, p. 86), por sua vez, declara: “O romancista tem de conseguir dar credibilidade ao incrível. Para conseguir isso, não deve fazer demasiados apelos à capacidade de crer do leitor e ao mesmo tempo evitar o perigo de cair no puro grotesco”. No âmbito do dilema enfrentado por Kepesh, encontra-se belamente tematizada a problematização das implicações da ordem do dito impossível, que vem desafiar o real e, por conseguinte, os preconceitos (GADAMER, 2008) do leitor em face de um homem acordar transformado em um seio feminino. Após a transformação, acompanhamos passo a passo o herói em sua jornada de redescobrimto identitário. E uma vez que não temos acesso total à consciência da personagem, narrador e leitor estão juntos na tarefa de compreender a situação bizarra vivenciada por Kepesh. Visando dar credibilidade ao narrado, Roth apresenta, através da narração em primeira pessoa, a história do seu professor de literatura de forma “franca e direta”, sem rodeios e acúmulos de informações desnecessários. Como exemplo, veja-se a frase de abertura da novela: “It began oddly. But could it have begun otherwise, however it begun?”<sup>8</sup> (ROTH, 1994, p. 3). Na sequência, Kepesh reflete explícita e seriamente sobre sua situação, declarando que “what has happened to me is like nothing anyone has ever known: beyond understanding,

---

<sup>6</sup> “tentando responder às objeções e reservas que podem ser levantadas em um leitor cético por sua própria premissa fantástica. Tem o modelo de uma refutação ou réplica, em vez de uma alucinação ou um pesadelo.”

<sup>7</sup> “seria do interesse da história tentar ser franco e direto sobre essa circunstância bizarra, e que o protagonista não fosse menos inteligente que o leitor sobre as implicações de seu infortúnio.”

<sup>8</sup> “Começou estranhamente. Mas poderia ter começado de outra maneira, por mais que tenha começado?”

beyond compassion, beyond comedy”<sup>9</sup> (ROTH, 1994, p. 12). Portanto, ao qualificar nitidamente o acontecimento que o está acometendo como insólito, o herói impele o receptor a ler a narrativa referencialmente, ou seja, “obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens” (ROAS, 2014, p. 53).

No que diz respeito ao tratamento dado por Érico Veríssimo a esse ponto, é bastante proveitoso o exemplo proveniente do conto “Sonata”. Aqui, consegue-se “dar credibilidade ao incrível” recorrendo-se ao recurso de uma “solução ilusória”<sup>10</sup> (LUKÁCS, 2000, p. 121) – a fuga da realidade presente em direção a um passado idealizado – para explicar o “drama da adaptação” (CHAVES, 2001, p. 115) que assola o protagonista. Trata-se de um caso de memória construída pela evasão da realidade, ao contrário da experiência memorial usual, conforme vista nos demais contos de Veríssimo (2007). Portanto, graças à noção “de que a verdade nem sempre é aceitável, devendo o criador cuidar antes da probabilidade, também o romance fantástico pode ser verossímil” (BORDINI, 1995, p. 85-86). Nessa linha de raciocínio, o texto fantástico demanda uma exigência dupla para a verossimilhança, uma vez que “devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível” (ROAS, 2014, p. 51-52). Basta lembrar, nesse sentido, do excerto acima transcrito de *The Breast* sobre a caracterização que o próprio herói faz do seu dilema, assim como um trecho do conto de Veríssimo citado: “O que aconteceu é impossível, portanto não preciso dar explicações a ninguém nem a mim mesmo. Basta que eu acredite. E eu acredito, ó meu Deus, como acredito!” (VERÍSSIMO, 2007, p. 256). Desse modo, ao

---

<sup>9</sup> “o que aconteceu comigo é como nada que alguém já conheceu: além da compreensão, além da compaixão, além da comédia.”

<sup>10</sup> Acerca dessa questão, o filósofo húngaro afirma: “A criação puramente artística de uma realidade que corresponda a [um] mundo de sonhos ou que pelo menos lhe seja mais adequada que o mundo de fato existente é apenas uma solução ilusória” (LUKÁCS, 2000, p. 121).

escrever e, posteriormente, incluir uma narrativa fantástica no conjunto de sua ficção, esse autor oferece a seu leitor a oportunidade de refletir sobre “o modo de construção da verossimilhança no gênero fantástico” (BORDINI, 1995, p. 86), que consiste “em dosar os elementos não aceitáveis pelo senso comum [...]” (BORDINI, 1995, p. 86). São bastante significativas, nesse sentido, as seguintes palavras de Roth (2016b), que permitem que tomemos as reflexões do autor de *Operação Shylock* e de *O tempo e o vento* em conjunto. Por conseguinte,

a novelist doesn't persuade by what he is “trying to say”, but by a sense of fictional authenticity he communicates, the sense of an imagination so relentless and thoroughgoing that it is able to convert its own nonconvertible currency whatever the author has absorbed through reading, thinking, and “raw experience”<sup>11</sup> (ROTH, 2016b, p. 59-60).

Em quarto lugar, a operação fantástica em sua totalidade implica o somatório dos pontos de vista precedentes, bem como exige de seu criador não somente o domínio da técnica romanesca, em geral, e do insólito, em particular, mas igualmente uma postura de trabalho árduo, na medida em que compete a ele articular os elementos considerados reais com aqueles vistos como irrealis. Conforme lembra Roas (2014, p. 51), “a narrativa fantástica, para seu devido funcionamento, deve ser sempre crível.” Novamente valendo-se do exemplo de *The Breast*, Roth (2016b) afirma que “whether it is or isn't a dream, a hallucination, or a psychotic delusion, is no small matter to my hero (or to me) – consequently, I didn't choose to render the problem

---

<sup>11</sup> “Um romancista não convence pelo que ‘está tentando dizer’, mas por um senso de autenticidade ficcional que ele comunica, o senso de uma imaginação tão implacável e completa que é capaz de converter sua própria moeda não conversível, seja o que for que o autor absorveu através da leitura, pensamento e experiência bruta.”

unproblematical by a wave of the author's magic wand"<sup>12</sup> (ROTH, 2016b, p. 58). E, mais adiante, ao falar sobre a inutilidade de perseguir o significado profundo (deep meaning) da obra, declara: "instead, try to absorb that issue, the issue of meaning, into the story – along with the issues of literary antecedents and the 'reality' of the horror"<sup>13</sup> (ROTH, 2016b, p. 59). Veríssimo (1974, p.44 apud BORDINI, 1995, p. 86), por seu turno, assim se posiciona: "A operação é delicada como a de procurar atravessar um abismo numa frágil pinguela feita de palavras e imagens. Eis uma acrobacia que o escritor deve fazer de tal modo que o leitor não perceba em nenhum momento que ele está com medo da fragilidade da ponte ilusória ou do abismo". À vista disso, a operação fantástica qualifica-se, em última instância, como uma atividade profundamente complexa e dinâmica, haja vista a dupla relação que mantém com a realidade: não só se encontra permanentemente inscrita nela, como também se apresenta "como um atentado contra essa mesma realidade que [a] circunscreve" (ROAS, 2014, p. 52). Nesse contexto, a verossimilhança não atua como mero acessório estilístico, constituindo-se, assim, como aspecto vital para o andamento eficaz do texto, conforme sugerido nas citações acima transcritas de Veríssimo e Roth. Assim, é o próprio gênero que a demanda, pois se trata de "uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. E não é só isso; toda história fantástica também se apresenta como um acontecimento real para conseguir convencer o leitor da 'realidade' análoga do fenômeno sobrenatural" (ROAS, 2014, p. 52).

O texto insólito qualifica-se, portanto, enquanto elemento vital para a compreensão que temos acerca de

---

<sup>12</sup> "Se é ou não é um sonho, uma alucinação, ou uma ilusão psicótica, não é uma questão menor para o meu herói (ou para mim) – consequentemente, não escolhi tornar o problema não problemático por um aceno da varinha mágica do autor."

<sup>13</sup> "em vez disso, tente absorver essa questão, a questão do significado, na história – ao lado das questões dos antecedentes literários e a 'realidade' do horror".

nós mesmos e do mundo que nos cerca. Dessa forma, “we do not need fantasy to compensate for dull lives [...] we need it for spiritual regeneration and to contemplate alternatives to our harsh realities. More than titillation, we need the fantastic for resistance”<sup>14</sup> (ZIPES, 2008, p. 2). Resistência que, somada à problematização e interrogação do real por meio do fantástico, auxilia-nos a interpretar o mundo, de acordo com diferentes perspectivas. Em vista disso, o fantástico dá expressão indireta a dúvidas que a sociedade, por si mesma, se recusa a enfrentar se forem declaradas diretamente. A irrupção do insólito surge, assim, do desejo de expressar aspectos do eu que a coletividade condena e para os quais a linguagem necessita encontrar diferentes recursos de expressão, como demonstram as visões de fantástico defendidas por Philip Roth e Érico Veríssimo.

## Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? Mester, Los Angeles, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990.

ALVAREZ, R. G. H. Apresentação do autor. In: ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014. p. 11-27.

ARMITT, L. *Theorising the fantastic*. Londres: Arnold, 1996.

BESSIÈRE, I. *Le recit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université, 1974.

BORDINI, M. da G. (org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

BORDINI, M. da G. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

CADERNOS de literatura brasileira: Erico Verissimo. São

---

<sup>14</sup> “não precisamos da fantasia para compensar vidas monótonas [...] precisamos dela para regeneração espiritual e para contemplar alternativas às nossas duras realidades. Mais do que excitação, precisamos do fantástico para resistência.”

- Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, nov. 2003.
- CESERANI, R. O Fantástico. Trad. de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.
- CHAVES, F. L. Erico Verissimo: o escritor e seu tempo. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.
- CIÊNCIAS & Letras, n. 38, jul./dez. 2005.
- CORNWELL, N. The literary fantastic: from gothic to post-modernism. Nova New York, Londres e Toronto: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- FURTADO, F. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GADAMER, H.-G. Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. de Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GOOBLAR, D. The major phases of Philip Roth. Londres: Continuum, 2011.
- JAUSS, H. R. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JACKSON, R. Fantasy: the literature of subversion. Nova New York: New Accents, 1981.
- LÓPEZ-VARELA, A. Cultural scenarios of the fantastic. Comparative Literature and Culture, West Lafayette, v. 10, n. 4, p. 1-10, 2008.
- LUKÁCS, G. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- NADEL, I. B. Critical companion to Philip Roth: a literary reference to his life and work. New York: Facts on File, 2011.
- PARRISH, T. (org.) The Cambridge companion to Philip Roth. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PIERPONT, C. R. Roth libertado: o escritor e seus livros. Trad. de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- RABKIN, E. S. The fantastic in literature. New Jersey: Princeton

University Press, 1976.

RILHO, A. H. D. S.; SILVA, M. I. de L.; UNGARETTI, R. L.

Memorial Erico Verissimo. Porto Alegre: Backstage, 2014.

ROAS, D. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Ed. da Unesp, 2014.

ROTH, P. *The Breast*. New York: Vintage International, 1994.

ROTH, P. Os fatos: a autobiografia de um romancista. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

ROTH, P. On *The Breast*. In: ROTH, Philip. *Reading myself and others*. Londres: Vintage, 2016b. p. 56-64.

ROYAL, D. P. (org.). *Philip Roth: new perspectives on an American author*. Westport: Praeger, 2005.

TODOROV, T. As estruturas narrativas. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERÍSSIMO, É. Solo de clarineta: memórias. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. v. 1.

VERÍSSIMO, É. Solo de clarineta: memórias. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. 2.

VERÍSSIMO, É. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZIPES, J. Why fantasy matters too much. *Comparative Literature and Culture*, West Lafayette, n. 4, v. 10, p. 1-12, 2008.



## Da margem ao protagonismo: a participação feminina na literatura fantástica

---

Morgana Carniel<sup>1</sup>

O olhar da mulher é o puro olhar da alteridade derramado sobre um mundo construído essencialmente pelo olhar masculino (Sylvia Leser de Mello)

**A** escrita sempre foi uma atividade hegemonicamente masculina. Ao longo da História, desde os primórdios do surgimento da imprensa, o homem ocupou lugar de excelência no ofício das letras, sendo esse espaço restrito para grande parte das mulheres. Ora, a mulher, enquanto ser de virtudes comparáveis às de um anjo – o “anjo do lar”<sup>2</sup> –, incumbida da importante tarefa de administrar o reduto doméstico, deveria se preocupar única e exclusivamente com a educação dos filhos e com o provimento dos meios necessários à manutenção da harmonia da casa. Ao homem, por sua vez, ser intelectualizado e dotado de múltiplos conhecimentos, seriam destinadas as atividades relacionadas à política, à literatura, às artes e ao mercado de trabalho.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras – Português (Licenciatura) pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Membro do Grupo de Pesquisa Mulher e Literatura, na mesma instituição. Atuou como pesquisadora bolsista de iniciação científica no projeto “A Mensageira: Iluminação de escritos de autoria feminina na revista A Mensageira”. Atualmente, atua como pesquisadora no projeto “Representações do Insólito na literatura de autoria feminina”.

<sup>2</sup> “A mulher passou a ser a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar” (TELLES, 1997, p. 402).

Por vários anos, a organização androcêntrica da sociedade – o homem no centro –, assinalada pelo discurso patriarcal, culminou em cenários como o acima descrito, contribuindo para a exclusão da mulher nas variadas esferas sociais. Com a disseminação dos periódicos na Europa, em meados do século XVII, a história começa a mudar seu rumo. Embora timidamente, algumas mulheres, aventurando-se na escrita, passaram a utilizar esse veículo comunicacional como meio de expressão e reivindicação de direitos (MUZART, 2003). No Brasil, porém, o advento dos periódicos e o consequente desenvolvimento da imprensa chegam mais tarde: é apenas no século XIX, com a fundação da imprensa régia, que os folhetins começam a ganhar destaque (BUITONI, 1990).

Embora não seja este o enfoque principal do presente estudo, é de grande importância lembrar a adversa trajetória da mulher no processo de emancipação via literatura, afinal, foi pela palavra que o “segundo sexo” conquistou direitos imprescindíveis, como o acesso à educação, ao mundo do trabalho e ao voto (MUZART, 2003).

Esse processo, no entanto, não ocorreu naturalmente, de uma hora para outra. Além de conquistar arduamente seu próprio espaço na literatura, a mulher precisou desconstruir as deturpadas visões criadas pelo homem a respeito do feminino, afinal, no curso da História, como atenta Telles (1997, p. 401), a mulher sempre foi o reflexo de um Outro: “[...] à mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. [...] É musa ou criatura, nunca criadora”.

A literatura fantástica, pano de fundo deste estudo, enquanto construto narrativo inevitavelmente vinculado a uma realidade extratextual, não poderia deixar de sofrer tais influências logocêntricas. Em outras palavras, na literatura fantástica, a mulher também percorre um trajeto adverso: antes de inserir-se efetivamente no hall de escritora, ela

precisa se desvencilhar das equivocadas e míticas construções masculinas que, presentes nos relatos fantásticos, consideravam a mulher um ser intrigante, sedutor, dissimulado, demoníaco, dotado de traços negativos e sem virtudes.

E é a este propósito que se destina o presente texto. Pretendemos observar a descrição da mulher, na literatura fantástica, sob dois pontos de vista distintos: o da ótica das criações masculinas, a partir da análise de obras canônicas do fantástico tradicional – destacam-se nomes como Jacques Cazotte e Jan Potocki –, e o do protagonismo feminino na escrita fantástica, elencando exemplos de escritoras e temas recorrentes em textos do gênero, a partir de escritos de autoras como Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro.<sup>3</sup> Para tanto, inicialmente, cabe destacar alguns aspectos importantes da narrativa fantástica.

### O gênero fantástico: algumas considerações

**N**umerosos são os estudos e correntes teóricas que enfocam o gênero literário do fantástico. Não nos compete, aqui, trazê-los à tona ou esmiuçá-los, mas sim descrever alguns dos seus principais recursos constitutivos, a fim de compreender como o relato fantástico relaciona-se com a realidade circundante e como essa relação contribuiu, ao longo do tempo, para a criação de uma aura de negatividade em torno da figura feminina.

No sentido amplo (*lato sensu*), de acordo com Rodrigues (1988), o gênero fantástico diz respeito aos textos que não se enquadram no realismo estrito. Apesar das divergências, a maioria dos estudiosos aponta que o nascimento desse gênero se deu entre os séculos XVIII e XIX, como uma

---

<sup>3</sup> Embora a análise dos textos fantásticos de autoria feminina, neste estudo, tenha privilegiado narrativas de escritoras brasileiras, os temas debatidos nas obras citadas podem ser considerados universais, uma vez que englobam assuntos ligados ao chamado princípio de alteridade, ou seja: representam os enfrentamentos da mulher consigo mesma e com o Outro (o homem), na história de uma sociedade essencialmente androcêntrica.

forma de laicização do pensamento ocidental e de rejeição ao pensamento teológico medieval. A partir de então, o verossímil de natureza religiosa é desconstruído e o mundo passa a ser considerado longe da ótica da religião e das explicações metafísicas.

Rodrigues (1988), assim como Todorov (1992), atribui a ocorrência do fantástico essencialmente a dois aspectos: 1- à hesitação (dúvida, questionamento) experienciada pelo leitor, que advém do desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural e do constante diálogo entre o racional e o não racional; 2- à causalidade mágica, processo em que a realidade é relativizada pela manifestação de um fato insólito, presente no discurso narrativo. Para García (2005), embora tais definições sejam esclarecedoras e de grande importância para a classificação do gênero, elas não são suficientes para delimitá-lo, uma vez que enfatizam prioritariamente questões do domínio extratextual, dando pouca atenção para os recursos internos do texto.

Nesse sentido, os estudos de Furtado (1980) surgem para complementar o que fora postulado por Todorov. O diferencial deste autor, portanto, é a consideração dos elementos internos da narrativa na definição do gênero. Furtado, ao fundamentar seus estudos nos elementos da narrativa, afirma que a hesitação não pode ser característica definidora do fantástico, pois é limitadora, sendo apenas um reflexo da construção da narrativa:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41).

Roas (2014), por sua vez, aponta que a definição de fantástico deve ser construída a partir do conceito de sobrenatural: é sobrenatural tudo aquilo que transcende a realidade humana, situando-se fora da natureza e transgredindo as leis do mundo real. Com o fantástico, o conhecimento racional é relativizado, e se instaura a incerteza na percepção da realidade.

Levando em consideração o atrelamento entre o meio social e a literatura, podemos dizer, no domínio literário, que essa relativização provoca efeitos concretos no real, abalando tudo o que é tido como verdade absoluta e incontestável – até mesmo o discurso patriarcal dominante, como se verá posteriormente. Mas por que se torna necessário falar sobre o meio? Em termos de ficção fantástica, Roas (2014) atenta para a importância de se conhecer o horizonte cultural no qual o texto desponta, visto que o discurso fantástico está em constante relação intertextual com o discurso real, ou seja, com a construção cultural que o circunda:

Pois não se pode escrever contos fantásticos sem contar com um quadro de referência que delimite o que é que ocorre ou não ocorre em uma situação histórico-social. Esse quadro de referência está dado ao leitor por certas áreas da cultura de sua época e pelo que ele sabe de outros tempos e espaços que não os seus (contexto extratextual). Mas, além disso, sofre uma elaboração especial em cada obra porque o autor – apoiado também no quadro de referência específico das tradições do gênero – inventa e combina, criando as regras que regem os mundos imaginários que propõe (contexto intratextual) (BARRENECHEA apud ROAS, 2014, p. 46-47).

Culturalmente falando, se forem analisados os papéis sociais atribuídos à mulher, na História, numa escala universal, fica mais fácil pressupor, num primeiro momento, a forma como o sexo feminino é representado

pela literatura fantástica canônica. Isso porque, conforme Bessièrè (1974), o fantástico está estritamente associado às teorias epistemológicas e às crenças de uma determinada época. Portanto, basta retroceder alguns séculos e retomar alguns fatos históricos. Lembremos, por exemplo, a absurda construção da figura feminina trazida pelos estudos dos médicos higienistas, nos séculos XVIII e XIX, nos quais a mulher era concebida como um ser frágil e intelectualmente inferior, cuja função resumia-se apenas à reprodução da espécie. Paralelamente ao período dos higienistas, no Brasil de intensas transformações políticas e sociais, o discurso patriarcal dominava as esferas da existência, reduzindo a participação feminina ao espaço do lar. Como a mulher é descrita pela literatura fantástica tradicional? É o que examinaremos no tópico que se segue.

#### Margem: a mulher na narrativa fantástica canônica

**P**aula Júnior (2011), ao fazer um estudo sobre a presença de três escritoras brasileiras no gênero do fantástico, atenta para um importante fato: assim como na história da literatura canônica, que é por excelência de cunho masculino, a literatura fantástica também é produto unânime do homem. Ou seja, a mulher é retratada, nas narrativas fantásticas, sob as diretrizes do “androcen-trismo”, sob o ponto de vista da sociedade patriarcal:

Desde o seu início, a literatura, seja ela fantástica ou não, tem abordado a mulher como alguém ou algo a ser entendido, a ser explicado, por isso teimavam em suas análises da personalidade feminina como um verdadeiro desafio, um objeto de estudo. Normalmente relegada à esfera do privado, à solícita reclusão, uma vez que o espaço público era de domínio masculino, a mulher, anjo do lar, incorporava-se ao mobiliário da literatura da mesma forma

que compunha o espaço doméstico (PAULA JÚNIOR, 2011, p.78).

Como consequência dessa visão patriarcal, nas narrativas fantásticas há um processo de “coisificação” e objetivação da mulher. Nessa visão deturpada pela lente masculina, o feminino passa a ser concebido como um instrumento do mal, da negatividade; a mulher é comparada, na maioria das vezes, a bruxas, serpentes, a demônios e a outras entidades malignas:

Conhecedora, desde a Antiguidade, de segredos mágicos, a mulher converte-se em artesã demoníaca, já que o mundo que a circunda não admite outra magia senão a maléfica. [...] A feiticeira, ou a bruxa, representa a intermediária entre a amarga realidade e o mundo do prazer, fornecendo à coletividade os meios mágicos – passaporte de ingresso – que muitas vezes, no entanto, ela é forçada a temer e a rejeitar (HANCIAU, 2004, p.105).

Engana-se, no entanto, quem pensa que essas concepções surgiram apenas com o tradicional relato fantástico. Muito antes, na antiguidade dos mitos, é possível apontar, nas narrativas, os perigos que a mulher carregava em seu seio. Vejamos o mito de Pandora.

Pandora, na mitologia clássica, analisada dentro do gênero maravilhoso, é considerada a primeira mulher a existir. Criada por Hefáisto e Atena, foi concebida como uma espécie de Vingança, imposta por Zeus a Prometeu, que roubou o elemento fogo do Olimpo. Na literatura androcêntrica, Pandora é descrita como um ser dotado de características negativas, responsável por todos os males que passaram a acometer a humanidade. Interessa-nos observar

[...] a maneira perniciosa como a mesma [Pandora] é apresentada pela literatura androcêntrica, com dotes

depreciativos como traição, mentira e curiosidade. Imediatamente, Pandora é um tipo de objeto, forjado a ferro e fogo, que em seguida transforma-se em sujeito, agente negativo com a função de desgraçar a vida de seu pretense esposo e de toda a humanidade segundo Hesíodo em “Prometeu e Pandora” (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 68).

Ou seja, como atenta Paula Júnior (2011), a mulher é considerada, nesse contexto, um castigo divino, um ser persuasivo com grande maldade, que de objeto a sujeito, se materializa para arruinar a vida do homem – nesse caso a grande vítima – e intrigá-lo com os demais deuses.

Algo semelhante ocorre na cultura cristã. No mito de Eva, presente na Bíblia, a figura feminina é apresentada como um ser sedutor e persuasivo, de comportamento ambíguo e lascivo. Eva, na história da criação, configura-se como símile das serpentes, que correspondem aos súcubos, demônios que se manifestam na forma de belas mulheres (PAULA JÚNIOR, 2011). Percebemos, por esse mito, que a mulher sempre foi vista como um ser enigmático, pois ao mesmo tempo em que foi responsável pela dádiva de gerar vidas, também provocou a expulsão de ambos do Paraíso. Essa história clássica, assim como as demais,

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

Observemos um clássico da literatura fantástica, O diabo apaixonado, obra escrita por Jacques Cazotte, em 1772, e

considerada a primeira narrativa genuinamente fantástica. No enredo, Alvare, a personagem central, vive uma paixão um tanto quanto peculiar. A amada Biondetta, a seu ver, está ligada a alguma força de natureza maligna. A forma como ela apareceu a ele e alguns traços de seu comportamento parecem denotar uma relação com os maus espíritos, e Alvare acredita estar apaixonado pelo próprio diabo. Mas há alguma coisa particular nessa figura emblemática: Biondetta ama, e ama humanamente, com intensidade. No entanto, ela mesma confirma suas origens:

Quando Alvare lhe pergunta de onde ela vem, Biondetta responde: “Sou Sílfide de origem e uma das mais consideráveis entre elas...” E, no entanto, existem as Sílfides? “Eu não concebia nada do que ouvia, continua Alvare. Mas que havia de concebível em minha aventura? Tudo isso me parece um sonho, dizia a mim mesmo; mas será outra coisa a vida humana? [...]” (TODOROV, 2003, p.148).

O enredo de *Cazotte* possibilita a percepção da aura negativa e depreciativa que foi atribuída à imagem feminina no decorrer da História. Infelizmente, muitos autores da literatura universal, por meio de suas obras, acentuaram essa imagem deturpada da mulher. Desde os primórdios, a figura feminina é vista como uma espécie de inimiga do homem, como um ser desconhecido e misterioso. Em *O diabo apaixonado*, é como se Alvare estivesse convivendo o tempo todo com um estranho, com um Outro. Para Beauvoird

O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial

perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1967, p.10).

De acordo com Rodrigues (1988), o diabo, tantas vezes mencionado nas obras fantásticas, nada mais seria do que a metaforização de temas polêmicos e tabus da sociedade, como as relações amorosas e sexuais proibidas, por exemplo. Por meio dessa simbologia, os limites da sociedade são transgredidos. Dessa forma, torna-se mais fácil compreender a associação do feminino a essas figuras demoníacas: no discurso patriarcal dominante, o que se relacionava à mulher era considerado um tabu. Manifestações românticas, exibição do corpo, sexualidade, desejo... nada disso era possível ao sexo feminino dentro da organização androcêntrica. Logo, qualquer “desvio de conduta” fazia da mulher um ser demoníaco.

Semelhantemente à narrativa de Cazotte, o escritor polonês Jan Potocki, em sua obra *Manuscrito encontrado em Saragossa* (1815), narra o desespero enfrentado pela personagem Alphonse, que, ao atravessar as montanhas da Sierra Morena, depara-se com um acontecimento horripilante. Depois de perder misteriosamente os companheiros de viagem, Alphonse encontra um albergue abandonado, onde decide passar a noite. No entanto, durante o sono,

[...] uma bela negra seminua, segurando uma tocha em cada mão, entra no quarto e o convida a segui-la. Ela o leva até uma sala subterrânea onde o recebem duas jovens irmãs, belas e levemente vestidas. Elas lhe oferecem comida e bebida. Alphonse experimenta sensações estranhas e uma dúvida nasce em seu espírito: “Eu não sabia mais se estava com mulheres ou com insidiosos demônios” (TODOROV, 2003, p.149).

Ao despertar, a personagem tem suas dúvidas [parcialmente] sanadas: Alphonse não está mais em seu leito, muito menos no abrigo subterrâneo com as belas jovens. Ele

encontra-se, agora, ao ar livre, deitado sob uma forca. Ao seu lado, repousam os cadáveres de dois bandidos, recentemente enforcados na região. As duas moças formosas haviam se transformado em cadáveres fétidos (TODOROV, 2003). E novamente a história se repete: a figura feminina, na obra de Potocki, é a própria personificação do mal, camuflada pela beleza e sedução que exalam as duas jovens do albergue.

Felizmente, a dinamicidade do campo literário, impulsionada pelas constantes transformações sociais e pela maturação da imprensa, contribuiu para mudanças significativas na estrutura e nas temáticas do relato fantástico. Com a diminuição da influência do racionalismo, a intuição e a imaginação passaram a ser consideradas pelo movimento romântico, culminando em uma remodelação do gênero fantástico:

E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização (ROAS, 2014, p. 50).

Como consequência dessas mudanças, consolida-se um importante marco para a história da literatura: a intrusão feminina na literatura fantástica. Frankenstein, a brilhante obra da britânica Mary Shelley, publicada em 1817, chega para revolucionar o cenário das mulheres escritoras do século XIX. Um novo paradigma se instaura. A partir de então, a mulher passa a ganhar voz e espaço no gênero fantástico. Saindo da posição desprivilegiada edificada pelo cânone masculino, despontando em diferentes tempos e gêneros literários, nomes como os de Júlia Lopes de Almeida, Agatha Christie, Lygia Fagundes Telles e Isabel Allende surgem para desconstruir literariamente a visão

androcêntrica e reivindicar novos direitos para o público feminino.

Protagonismo: a mulher como autora do fantástico

O falocentrismo latente, presente desde o princípio da organização social da humanidade, encontrou na literatura – importante instrumento de propagação ideológica – meio fecundo para a deturpação da imagem feminina. E as narrativas fantásticas canônicas analisadas anteriormente atestam essa realidade. Em meados do século XIX, porém, uma inversão acontece: descontentes com sua posição de subalternidade e decididas a desconstruírem essa visão depreciativa da figura feminina, as mulheres começam a escrever. Seja em tom confessional para as amigas, seja para metaforizar desejos reprimidos, a mulher se apodera da palavra para subverter o discurso patriarcal. De acordo com Zinani,

a transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher, é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. Assim, por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética com caráter feminino, na medida em que esse universo é representado na literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes (ZINANI, 2013, p.17).

Nos estudos literários, não há como falar em subversão e

transgressão do discurso sem mencionar o gênero fantástico. No entanto, falamos nesse momento sobre um fantástico específico: o escrito por mulheres. Na esteira da literatura fantástica, é evidente a predominância de obras masculinas. No entanto, figuras como Mary Shelley, Isabel Allende, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro fazem história ao trazerem uma nova perspectiva para o gênero em questão... é hora de as mulheres alçarem voo e darem voz aos seus anseios mais ocultos. Nesse sentido, conforme Paula Júnior,

a real importância da autoria feminina para a literatura fantástica é poder validar uma nova voz, uma nova perspectiva, a perspectiva da mulher, um dos mais importantes constituintes do fantástico, mas que raramente teve oportunidade e autonomia para tratar em literatura de seus dramas, de seus sentimentos, de suas dores, de suas alegrias, de sua vida a partir de suas próprias concepções. Por conta disso, as idiossincrasias, os preconceitos, os estereótipos e uma série de concepções equivocadas, há muito cristalizados na literatura fantástica, passam a ser discutidos, relativizados e providencialmente desconstruídos [...] (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 96).

Luta, desconstrução, liberdade, emancipação, conquista, podemos dizer, que são as palavras que norteiam a intrusão feminina no universo do fantástico. Mas, afinal de contas, sobre o que escreveriam as mulheres? Quais temas seriam capazes de compensar os séculos de vozes emudecidas? De acordo com Paula Júnior (2011), na escrita fantástica feminina predomina o princípio de alteridade: a mulher busca expressar, nos textos, seus enfrentamentos com o Outro e consigo mesma. Tais enfrentamentos, na verdade, são reflexos da condição da mulher na sociedade, no momento de escrita das obras (séculos XIX e XX). Acerca dessa condição, afirma Priore:

A repressão sexual era profunda entre mulheres e estava relacionada com a moral tradicional. A palavra “sexo” não era nunca pronunciada, e saber alguma coisa ou ter conhecimentos sobre a matéria fazia com que elas se sentissem culpadas. Um tal distanciamento da vida real criava um abismo entre fantasia e realidade. Obrigadas a ostentar valores ligados à castidade e à pureza, identificadas pelo comportamento recatado e passivo, as mulheres, quando confrontadas com o marido na cama, viam o clima de conto de fadas se desvanecer [...] (PRIORE, 2011, p.118).

Tratando-se do feminino, portanto, desejo e repressão caminhavam juntos, em um embate íntimo e silencioso. Na literatura fantástica feminina, Emanuel, de Lygia Fagundes Telles, ilustra perfeitamente esse quadro. A jovem Alice, personagem central da narrativa, não sabe o que é ter um namorado. Para não se sentir diferente no grupo de amigos, ela passa a descrever um romance fantasioso com um rapaz. Emanuel, o seu “amado”, tem curiosamente o mesmo nome do misterioso gato preto que Alice mantém em sua casa. E a descrição do romance fornecida por Alice é a mais convincente possível. Ela faz questão, inclusive, de compartilhar com os amigos as características do seu Emanuel e as aventuras sexuais que os dois experienciam. No final do enredo, dá-se a manifestação do insólito: a campainha de Alice toca e um dos amigos avisa a jovem de que o namorado dela estava à espera, na porta. Mas de que forma isso poderia acontecer, se Alice não tinha pretendentes?

Aqui reside o fantástico e, mais especificamente, o fantástico feminino, suscitado pelas dúvidas: Teria a carência afetiva de Alice transformado o intrigante gato preto em seu amado Emanuel? O desejo pulsante da jovem, envolto pelo erotismo na descrição de Emanuel, teria sido o responsável pela metamorfose do animal? Uma leitura é certa: em seu texto, Telles utiliza-se dos recursos narrativos fantásticos para exprimir essa sexualidade há tanto

tempo reprimida pela mulher. Alice é humana: ela sonha, idealiza um amor, tem desejos que precisam ser supridos, é carente de afeto... Alice é mulher! E enquanto mulher está no direito de sentir e manifestar todos esses sentimentos. Priore (2011), ao escrever sobre a sexualidade no século XX, em solo brasileiro, atenta para essa liberdade:

Era o início do direito ao prazer para todos, sem que as mulheres fossem penalizadas ao manifestar seu interesse por alguém. Elas começavam a poder escolher entre desobedecer às normas sociais, parentais e familiares. Ficava longe o tempo em que os maridos davam ordens às esposas, como se fossem seus donos (PRIORE, 2011, p.177).

Muito embora a emancipação do sujeito feminino estivesse cada vez mais se consolidando e ganhando voz por meio da literatura fantástica, o peso da herança androcêntrica ainda se fazia presente, ecoando no âmago da mulher, que buscava se desvencilhar por completo do arquétipo de um Outro. No conto “O homem de ouro puro”, escrito por Augusta Faro, uma estátua de Buda transforma-se, aos olhos de uma mulher, em um homem forte e viril, que surge para satisfazer seus mais íntimos desejos. Mas esse homem está do outro lado, em um espelho, e só conseguiria ser alcançado, na outra dimensão, depois que a mulher conseguisse enxergar a própria imagem:

Olhei no espelho. Algo estranho resplandeceu como um véu de gaze alvo, à minha frente, fazendo uma divisão de onde eu estava até o delineamento do espelho. À frente uma mulher Buda, com colares, enfeites de cabeça e anéis de flores e guizos e os gestos perfeitos de suas donas tão antigas como os montes e as montanhas. [...] Todavia, logo voltei a aparecer no espelho. Nunca havia perdido a minha identidade física. Aquela mulher Buda se desvaneceu. E eu, ali,

latejando, uma ansiedade quase eterna. Uma tremura de febre alta tomou-me de assalto (FARO, 2007, p.13, grifo nosso).

Retomando o princípio de alteridade, que fala sobre os enfrentamentos da mulher consigo mesma e com o Outro, fica fácil compreender a crítica construída por Faro em “O homem de ouro puro”: em meio a tantas idealizações do feminino construídas pelo homem, a personagem central, uma mulher, já não consegue reconhecer-se no espelho, enxergando-se como uma estranha, sentindo perder a própria identidade. E por não mais saber quem é, ela procura encontrar-se no Outro – o “homem” por detrás do espelho. Evidencia-se, aqui, a subalternidade feminina perante o discurso “falocêntrico” e a luta para tentar desconstruí-lo, para viver autonomamente.

Dessa forma, como atesta Roas (2014), é inegável o caráter subversivo e transgressor do discurso fantástico. Outro exemplo dessa violação de códigos dominantes está no conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles, presente na obra *Mistérios* (1981). A narrativa conta a estória de uma mulher que, desiludida amorosamente, passa a desacreditar no amor. Sua companhia, a partir de então, passa a ser uma tigresa, que a personagem chama de Tigrela e que fora presente de um de seus antigos namorados. Durante o enredo, todas as descrições apontam para um comportamento esquisito de Tigrela, que parece até sentir ciúmes da dona:

Deve ter acordado às onze horas, é a hora que costuma acordar, gosta da noite. Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora [...] (TELLES, 1981, p. 99).

De acordo com leituras teóricas, Tigrela, nesse caso,

figuraria como a representação de um romance lesbiano: a tigresa, metamorfoseando-se em uma moça, surge para suprir a carência sexual e atender aos desejos de sua dona. Todorov (1992) lembra que o homossexualismo é uma das vertentes do amor mais retratadas na literatura fantástica, dada a sua forte natureza subversiva de padrões e códigos dominantes.

Os exemplos de textos acima mencionados exemplificam o arsenal de obras fantásticas femininas que nasceram com o intuito de desconstruir, subverter e transgredir a realidade patriarcal dominante. Embora a maioria das narrativas privilegiadas neste estudo seja de autoria brasileira, os temas e as reivindicações apresentados podem ser considerados universais: é universal o desejo de igualdade, de libertação, de protagonismo feminino.

É possível, no entanto, a partir das narrativas aqui analisadas e dos temas levantados por Paula Júnior (2011), em seu estudo, elaborar um quadro sintetizador dos temas mais recorrentes no fantástico de autoria feminina e seu consequente teor ideológico:

TEMAS DO FANTÁSTICO DE AUTORIA FEMININA	
TEMAS	POSSÍVEIS INTEPRETAÇÕES
Metamorfoses (interiores e exteriores)	Transformações: garantia de uma nova realidade que pode ser vivenciada pela mulher
Tensão entre espírito e matéria	Tensão/conflito entre o mundo físico e o espiritual: uma rota de fuga da realidade buscada pelo sujeito feminino
Desdobramentos de personalidade (Exemplo: loucura)	As frustrações sexuais seriam um exemplo de possível motivação para tais desdobramentos

Busca por identidade	Conflitos: a mulher acaba dividida/fragilizada em função dos papéis sociais não vividos
Transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto	Apagamento da fronteira entre sujeito e objeto; nova postura assumida pela mulher: mulher-sujeito (que tem voz, sentimentos e expressão)
Transformações do tempo e do espaço	O espaço real e o mágico se interpenetram; os tempos se fundem em um único; mulher: desejo de se transportar para outro tempo/espaço
Desejo sexual e suas variantes: lesbianismo e incesto	Questões relacionadas à sensualidade, aos desejos carnis e à libido são vistos sob uma nova ótica (não somente do ponto de vista da maternidade).
Maternalismo como refúgio do bem	Mito da Grande Deusa/Deusa Mãe: mulher como força do bem, elemento divino
Alteridade	Busca por liberdade; desejo de aniquilar o outro; vislumbre do eu pela sua outra face (duplo; fragmentação do ser)
Violência contra o outro	Prazer em provocar dor no Outro; pode refletir o grau de sofrimento das mulheres que foram submetidas a violências

Fonte: Elaborado pela autora (2020), com base na tese “O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras”, de Paula Júnior (2011).

## Considerações finais: da sombra do cânone ao protagonismo literário

**P**or muito tempo, a mulher esteve às margens da literatura fantástica e da literatura como um todo. Sempre representada pela ótica do androcentrismo, que colocava em tese a ideia de inferioridade intelectual feminina; sua figura era associada a feiticeiras e a criaturas demoníacas, responsáveis pelo desvirtuamento e fracasso do homem. Seu corpo era considerado um templo de mistérios e perdições, como atenta Priore:

O corpo da mulher era diabolizado. Seu útero, visto como um mal. Suas secreções e seus pelos, usados em feitiços. Seu prazer, ignorado pela medicina, por muitos homens e até por muitas mulheres. Para as que quisessem as bênçãos do sacramento do matrimônio, a virgindade era obrigatória. [...] Adultério feminino? Passível de ser punido com a morte. Afinal, os homens sentiam-se obrigados a lavar a sua honra em sangue. O poder masculino dentro do casamento era total (PRIORE, 2011, p. 52).

Assim era representada a mulher. Desde o princípio da humanidade, com os mitos clássicos (Pandora, Eva), passando pela narrativa fantástica canônica, com grandes nomes da literatura mundial. Com o desenvolvimento da imprensa, mudanças significativas passaram a ocorrer: a mulher já não suportava ser o reflexo de um Outro e, dentro dela,urgia a necessidade de luta e reinvidicação de direitos.

E é por meio da escrita que grandes conquistas foram consolidadas. Nesse sentido, o gênero fantástico, aqui analisado, por localizar-se fora de tudo que é aceito socioculturalmente, configura-se como um importante instrumento de transgressão e violação do discurso androcêntrico. O olhar feminino sobre o fantástico ressignificou e continua a ressignificar o papel da mulher na sociedade, dando voz

aos anseios femininos e contribuindo para a escrita de uma nova história, mais humana e igualitária.

## Referências

BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo: 2 – a experiência vivida. Trad. de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: BESSIÈRE, I. O relato fantástico. Trad. de Biagio D'Angelo. Col. de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Paris: Larousse, 1974. p. 9-29

BUITONI, D. S. Imprensa feminina. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

FARO, A. Boca Benta de paixão. Goiânia: UCG, 2007.

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

GARCÍA, F. A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1., 2009, Bahia: UESC. Anais [...] Bahia, 2009.

GARCÍA, F.; BATISTA, A. M. S. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. Revista SOLETRAS, São Gonçalo: Ed. da UERJ, ano V, n. 10, p. 107-115, 2005.

HANCIAU, N. Migração da feiticeira para a América: da História à Literatura. In: PORTO, M. B. (org.) Identidades em trânsito. Niterói: EdUFF/Abecan, 2004. p.111-136.

MUZART, Z. L. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225, jan. 2003. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013/8720>. Acesso em: 19 jan. 2020.

PAULA JÚNIOR, F. V. de. O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

- PRIORE, M. D. Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.
- RAGO, M. Cultura e tradição literária no Brasil (1900-1932). In: SWAIN, T. N.; MUNIZ, D. do C. G. (org.. Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Mulheres, 2005.p. 198-199.
- RODRIGUES, S. C. Fantástico ou fantásticos? In: RODRIGUES, S. C. O Fantástico. São Paulo: Ática, 1988.
- TELLES, L. F. Mistérios. 7. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997. Disponível em:  
<https://democraciadireitoegenero.files.wordpress.com/2016/07/del-priore-histc3b3ria-dasmulheres-no-brasil.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2020.
- TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ZINANI, C. J. A. Literatura e gênero: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

