

# Primeira Escrita

v. 10

n. 02

2023

ISSN 2359-0335

**Dossiê**

**Fantástico tradicional x fantástico moderno**



**Revista do Curso de Letras**

**Câmpus de Aquidauana**

**Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



**PRIMEIRA ESCRITA**  
**ISSN 2359-0335 (PUBLICAÇÃO ONLINE)**  
**Revista do Curso de Letras do Câmpus de Aquidauana**  
**da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**

**Coordenação**

Editor-chefe:

Edelberto Pauli Júnior (UFMS)

**Editor-adjunto:**

Diana Milena Heck (UFMS)

**Periodicidade**

Semestral

**Divulgação**

Eletrônica em

<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres>

**Contato Principal**

Edelberto Pauli Júnior

[primeiraescritacpaq@ufms.br](mailto:primeiraescritacpaq@ufms.br)

**Projeto Gráfico**

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

**Revisão de Língua Espanhola**

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

**Revisão de Língua Inglesa**

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

**Endereço para correspondência**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Revista Primeira Escrita

A/C Edelberto Pauli Júnior

Rua Oscar Trindade de Barros, 740

Aquidauana – MS

CEP 79200-000

**Conselho Editorial**

Dra. Ada Magaly M. Brasileiro, (UFOP), Brasil

Dra. Alcione Maria Santos, (UFMS), Brasil

Dr. Edgar Nolasco (UFMS) - Brasil

Dr. Esequiel Gomes da Silva, (UFPA), Brasil

Dra. Eliane Mourão (UFOP) – Brasil

Dr. Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG) - Brasil

Dra. Maria Alzira Leite (UNINCOR) - Brasil

Dra. Maria Angela Paulino Teixeira Lopes  
(PUC Minas) - Brasil

Dra. Morgana Fabiola Cambrussi (UFFS) -  
Brasil

Dra. Nara Hiroko Takaki (UFMS) - Brasil

Dr. Paulo Alexandre Pereira  
(Universidade de Aveiro) - Portugal

Dr. Reinaldo Francisco Silva  
(Universidade de Aveiro) - Portugal

Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP) - BRASIL

Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos  
(UFMS) - Brasil

Dra. Simone dos Santos (UFVJM)-Brasil

Dra. Thaís Cristófaru (UFMG) – Brasil

**ORGANIZADORAS DO DOSSIÊ**

Fábio Dobashi Furuzato (UEMS)

Adrianna Alberti (PPGEL-UFMS)

Gregório Foganholi Dantas (UFGD)

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos da Revista Primeira Escrita são de inteira responsabilidade dos seus autores.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





## SUMÁRIO

- 4** APRESENTAÇÃO  
Por Fábio Dobashi Furuzato; Adrianna Alberti e Gregório Foganholi Dantas

### DOSSIÊ: “FANTÁSTICO TRADICIONAL X FANTÁSTICO MODERNO

- 6** BREVE PERCURSO TEÓRICO PELO GÊNERO FANTÁSTICO  
por Raquel Riera
- 17** O FANTÁSTICO MODERNO NAS OBRAS DE FRANZ KAFKA E MURILO RUBIÃO  
por Juliana Cavalcante do Amaral e Flávio García
- 30** A SÁTIRA DOS DEFUNTOS: BRÁS CUBAS E LESTER BURNHAM  
por Paulo Custódio de Oliveira e Victoria Lima Santos de Almeida
- 41** TEÓFILO BRAGA E A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO  
por Jean Carlos Carniel
- 56** A TEORIA DE J. R. R. TOLKIEN FRENTE O CONTO DE FADAS CLÁSSICO  
por Lucas Bianconi Duarte Novais
- 68** UM FAZ PARTE DO OUTRO: O DUPLO EM *A BÚSSULA DE OURO*, DE PHILIP PULLMAN  
por Marcos Antonio Ferreira Alves
- 82** A ABRASILEIRANDO O MITO: UMA LEITURA DO MITO DO VAMPIRO EM *OS SETE* DE ANDRÉ VIANCO  
por Débora Caroline Brauner
- 94** COLONIZAÇÃO DO CAMPO, MATERNIDADE E ANTROPOCENO: ALEGORIAS POLÍTICAS EM *DISTÂNCIA DE RESGATE*



por Wibsson Ribeiro Lopes

105

NOVAS EFERVESCÊNCIAS DO MODO FANTÁSTICO: A  
DUPLICAÇÃO DO TEMPO-ESPAÇO NO EPISÓDIO “CIDADE DOS  
GATOS” DE 1Q84 DE HARUKI MURAKAMI  
por Ananda Maria Ferreira Missailidis



## APRESENTAÇÃO – DOSSIÊ “FANTÁSTICO TRADICIONAL X FANTÁSTICO MODERNO”

Fábio Dobashi Furuzato<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Adrianna Alberti<sup>2</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Gregório Foganholi Dantas<sup>3</sup>

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Este dossiê da Revista **Primeira Escrita** é dedicado à literatura fantástica e, mais especificamente, à oposição que se convencionou chamar de “fantástico tradicional” *versus* “fantástico moderno”. Em síntese, tal oposição surge quando se iniciam os estudos teóricos mais sistematizados sobre essa expressão literária, com a *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, publicada pela primeira vez em 1970.

Para Todorov, o fantástico seria um gênero, inaugurado no século XVIII, com *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte, e que teria encontrado seu auge, no século XIX, com autores como Guy de Maupassant e Henry James. Na virada do século XIX para o XX, com o advento da Psicanálise e a crise dos fundamentos filosóficos que davam sustentação ao Realismo/Naturalismo, o fantástico – conforme foi descrito pelo teórico búlgaro – perderia sua razão de ser, dando lugar a outro tipo de narrativa do sobrenatural, com a publicação de *A metamorfose*, de Franz Kafka.

Uma vez que Todorov é bastante taxativo ao decretar o fim da literatura fantástica e que muitos discordam de suas considerações, convidamos os pesquisadores do tema a discutir, do ponto de vista teórico ou a partir da análise crítica de textos literários específicos, as características do fantástico moderno, em oposição ao tradicional.

Desse modo, o texto que abre o nosso dossiê, de autoria de Raquel Riera, propõe-se justamente a traçar um “Breve percurso teórico sobre o gênero fantástico”, examinando as principais ideias de autores como Todorov, David Roas, Jaime Alazraki e Filipe Furtado, dentre outros.

Na sequência, apresentamos “O fantástico moderno nas obras de Franz Kafka e de Murilo Rubião”, estudo crítico realizado em parceria de Juliana Cavalcante do Amaral e Flavio García, que analisa comparativamente a novela *A metamorfose*, do escritor tcheco, e a narrativa “Bárbara”, do contista mineiro.

Também numa abordagem comparativa – por sinal, bastante inusitada –, Paulo Custódio analisa “A sátira dos defuntos: Brás Cubas e Lester Burnham”, apontando semelhanças entre o romance de Machado de Assis e o filme *Beleza americana*, de Sam Mendes, a partir da figura do morto que conta sua própria história.

---

<sup>1</sup> É professor adjunto e membro do programa de pós-graduação ProfLetras da UEMS (Campo Grande - MS). E-mail: fabiodf@uems.br

<sup>2</sup> É doutorando no programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da UFMS. E-mail: adrianna.alberti@gmail.com

<sup>3</sup> É professor associado e membro do programa de pós-graduação em Letras da UFGD. E-mail: gregoriодantas@ufgd.edu.br



O quarto artigo desta edição é “Teófilo Braga e a tradição do conto fantástico”, em que Jean Carlos Carniel nos apresenta uma face bem menos conhecida – e estudada – do autor português, cujo destaque se deve muito mais à sua contribuição para a historiografia e a crítica literárias.

O texto seguinte, de Lucas Bianconi Duarte Novais, apresenta-nos “A teoria de J. R. R. Tolkien frente o conto de fadas clássico”, em seus pontos essenciais, para depois analisar “A Gata Borracheira”, a partir dos aspectos teóricos formulados pelo autor de *O Senhor dos Anéis*.

Mantendo a relação com obras de romancistas britânicos, o próximo artigo do nosso dossiê, de Marcos Antonio Ferreira Alves, é “Um faz parte do outro: o Duplo em *A Bússola de Ouro*, de Philip Pullman”. A figura do “duplo”, como sabemos, é um tema recorrente na literatura fantástica, tendo chamado a atenção de psicanalistas como Otto Rank e do próprio Freud, que o explorou em seu célebre estudo “O estranho”, sobre o conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann.

O sétimo artigo deste dossiê, de Débora Caroline Brauner, é “Abrasilando o mito: uma releitura do mito do vampiro em *Os sete* de André Vianco”. Brauner se baseia em trabalhos de Claude Lecoutex, Mauricio Menon e Bruno Merlendis Carvalho, para examinar como se dá a releitura desse personagem clássico da literatura fantástica e de terror/horror – o vampiro –, na obra do autor brasileiro.

Na sequência, trazemos “Colonização do campo, maternidade e antropoceno: alegorias políticas em *Distância de Resgate*”, em que Wibsson Ribeiro Lopes analisa o romance da escritora argentina Samantha Schweblin, com base numa proposta de interpretação alegórica de Fredric Jameson.

Nosso dossiê se conclui com “Novas efervescências do modo fantástico: a duplicação do tempo-espaço no episódio ‘Cidade dos gatos’ de *1Q84* de Haruki Murakami”. O texto, de autoria de Ananda Missailidis, analisa a narrativa do escritor japonês, trazendo à tona outro aspecto essencial aos estudos do fantástico, a saber, a questão sobre se é mais produtivo estudar essa expressão literária como um gênero ou um modo – discussão que daria margem, no mínimo, à proposição de um novo dossiê temático para esta revista.

Mas, voltando ao assunto da presente edição, agradecemos a todos que contribuíram para a sua realização – autores, pareceristas, editor –, considerando o resultado extremamente satisfatório, dada a diversidade de escritores analisados, das mais diversas nacionalidades e estilos, bem como às diferentes abordagens críticas e teóricas.

E desejamos que a leitura dos trabalhos aqui publicados seja tão enriquecedora quanto o foi para nós, os organizadores desta edição!



## BREVE PERCURSO TEÓRICO PELO GÊNERO FANTÁSTICO

Raquel Riera<sup>1</sup>*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)*

### RESUMO

Este artigo tem como foco a descrição conceitual de concepções teóricas acerca do gênero fantástico na literatura crítica recente. O intuito, com isso, é observar teorizações acerca do que é considerado o fantástico moderno, em oposição – ou em complementação – ao fantástico tradicional, a partir de dois autores fundamentais em cada uma das discussões: David Roas e Tzvetan Todorov, respectivamente. A partir da revisão da teoria desses autores, assim como de outros teóricos que estimulem a discussão, busca-se chegar ao cerne do que pode ser entendido como literatura fantástica e neofantástica, assim como esclarecer os caminhos teóricos percorridos para isso.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Fantástico contemporâneo. Neofantástico.

### ABSTRACT

This article focuses on the conceptual describing of theoretical conceptions about the fantastic genre in recent critical literature. With this, the goal is to observe theorizations about what is considered to be the modern fantastic, in opposition – or in complementation – to the traditional fantastic, with two fundamental authors in each of these discussions: David Roas and Tzvetan Todorov, respectively. Based on the revision of the theory by these authors, as well as of other theorists that stimulate the discussion, the goal is to reach the core of what can be understood as fantastic and neofantastic literature, as well as to clarify the theoretical paths which led to it.

**Keywords:** Fantastic literature. Contemporary fantastic. Neofantastic.

### INTRODUÇÃO

De acordo com a pesquisadora Lia Cristina Ceron (2018, p. 12), a tradição do gênero fantástico na literatura hispano-americana é inquestionável. Como modo de produção literária que data, tanto na América Latina quanto na América do Norte e na Europa, de diferentes momentos do século XIX, o ponto decisivo para que os elementos sobrenaturais tradicionalmente ligados ao fantástico pudessem vigorar como procedimento de escrita é a influência, sobre a literatura, de sistemas filosóficos positivistas e racionalistas à época: se, antes, o efeito do medo causado pelo assalto do sobrenatural em narrativas era associado à literatura gótica, o renovado cientificismo daquele momento permitiu que o sobrenatural, apoiado em discursos de uma lógica incorruptível, tivesse seu efeito intensificado. Nesse sentido, o fantástico não poderia ter surgido “senão depois do triunfo da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos. [...] Em uma palavra, [o gênero] nasce no momento em que cada um está mais ou menos persuadido da

---

<sup>1</sup> É mestranda em Teoria e História Literária na Unicamp.



impossibilidade dos milagres”<sup>2</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 25, nossa tradução). Assim, o fantástico, como oposição ao racionalismo, gera um novo tipo de medo:

o horror produzido por essas narrativas era maior que nas histórias góticas precedentes, em que o macabro se dissipava como um produto da fantasia, uma vez que estas não apresentavam uma fundamentação lógica, amparada em fenômenos do mundo real (ibidem, p. 13).

A experimentação do horror como efeito do fantástico ressoa, ainda hoje, nas produções literárias que dialogam com o gênero: para o teórico David Roas, o confronto com o impossível na narrativa – com aquilo que, inominável, ultrapassa seus quadros de referência, desestabilizando o que entende como real –, implica um profundo sentimento de inquietação. O choque entre a realidade e a impossibilidade nos faz “questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” (ROAS, 2013, p. 61). Desse modo, pode-se dizer que, “em maior ou menor medida, quase todos os críticos que estudaram o gênero coincidem em definir o fantástico por sua capacidade de gerar medo no leitor”<sup>3</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 25, tradução nossa).

Contudo, o medo não pode ser a única categoria de análise do gênero fantástico, na medida em que isso tornaria sua definição demasiado vaga e ampla. Por conta disso, marcado pela subversão da realidade a partir da irrupção de elementos narrativos sobrenaturais, o gênero fantástico, em suas diversas manifestações – literárias, cinematográficas, fotográficas –, sempre foi de difícil apreensão. Considerado “movediço por natureza” (GARCIA, 2005, p. 107), o fantástico impõe perguntas porque, dúbio e sorrateiro, assalta a realidade segura do leitor, subvertendo as lógicas tradicionais que comumente a regem. A partir de um evento insólito – pois os temas que caracterizam o gênero são expressão de nossos medos, de nossos tabus, de nossos monstros –, o fantástico gera incerteza na percepção e nos significados do real – “porque o monstro [...] sempre vem para nos dizer alguma coisa” (CONSENTINO; PERETI, 2023, p. 50).

Ao longo do tempo, parte da dificuldade em cuidar de uma definição categórica do fantástico se deu por conta da grande abrangência do termo. Muitas vezes reduzido à mera presença de um elemento fantástico – entendido, aqui, em sua vagueza, como tudo aquilo que escapa às leis da natureza –, ele já foi descrito pela crítica não especializada como um gênero que acolhe muitos outros: o estranho, o maravilhoso, o fantasioso. Contudo, “definir como literatura fantástica uma obra pela mera presença de um elemento fantástico é irrelevante”<sup>4</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 22, tradução nossa), na medida em que não auxilia na delimitação de limites ou especificidades claros – delimitação essa relevante precisamente porque “a definição de uma forma literária busca facilitar o estudo dessa forma, compreender suas possibilidades e limites e distinguir sua função e seu funcionamento de formas semelhantes”<sup>5</sup> (ibidem, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> No original: “sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos. [...] En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”.

<sup>3</sup> No original: “En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector”.

<sup>4</sup> No original: “Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente”.

<sup>5</sup> No original: “La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes”.



Partindo desse pressuposto, o presente artigo busca promover um percurso teórico do gênero fantástico em seu diálogo com os estudos literários. Mesmo que o fantástico receba com frequência uma categorização evanescente e pouco precisa, diferentes teóricos se esforçaram, nas últimas décadas, para defini-lo em termos da forma como elementos sobrenaturais são utilizados pelas produções do gênero, de suas características recorrentes, de suas estruturas linguísticas etc. Aqui, optou-se pelo foco em dois teóricos que parecem representar os ápices dos movimentos de análise mais comuns: Tzvetan Todorov, reconhecidamente ligado à definição tradicional da literatura fantástica, e David Roas, nome fundamental nas teorizações contemporâneas do gênero.

A dicotomia entre as manifestações tradicionais e contemporâneas do fantástico parece ser recorrente na crítica especializada, uma vez que implica a análise comparativa entre as narrativas pertencentes ao momento de consolidação do gênero, no século XIX, e à sua transformação de diferentes formas nos séculos XX e XXI. Se a referência a um tempo clássico de uma certa expressão artística carrega os elementos tradicionalmente associados a ela, a alcunha de uma renovação contemporânea ou *neo* implica, necessariamente, que novos modos de produção tenham sido incorporados a ela. Por isso, este será outro interesse do artigo: analisar, a partir da alcunha do neofantástico proposta por teóricos como Jaime Alazraki, se as diferenças entre as manifestações tradicionais e contemporâneas do gênero de fato exigem a atualização do termo. Com esse objetivo, a seguir, o foco será na categorização do fantástico segundo sua acepção clássica para, em seguida, contrastá-la com as novas – ou apenas reformuladas – definições do gênero.

Está claro, por fim, que os esforços de análise deste artigo se concentrarão tão somente na revisão teórica de estudos relevantes do gênero fantástico, o que justifica a ausência de análises literárias de textos ficcionais pertencentes aos diferentes momentos do gênero aqui. Nesse sentido, não se ignora a relevância, por exemplo, da forma do conto para a manifestação do gênero fantástico ou da relação desta forma com a ascensão do fantástico na América Latina, principalmente ao longo do século XX (Cf. CERON, 2018, p. 5-12). Ainda assim, tendo em vista que o escopo de análise deste artigo recai apenas sobre as teorias acerca do gênero fantástico das últimas décadas, considera-se justificada a ausência de exemplos literários do gênero no texto.

## 1 FANTÁSTICO TRADICIONAL: HESITAÇÃO E EFEITOS DE REALIDADE

Publicada pela primeira vez na década de 1970, a *Introdução à literatura fantástica* (2012), de Tzvetan Todorov, é uma das obras daquele momento que inaugura o interesse crítico e teórico dos estudos literários pela compreensão do gênero fantástico. Reconhecido ainda hoje como relevante ponto de partida para a análise da literatura fantástica, o estudo promove categorizações temáticas, estruturais e linguísticas para aquilo que entende como um gênero fugidio, que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2012, p. 47), e seu rigor teórico parece buscar preencher possíveis lacunas no que se referia à categorização do gênero naquele momento. Antes de passar à análise do que, na crítica recente, foram considerados problemas nessa categorização, é relevante deter-se na compreensão do que, na visão de Todorov, possibilitaria definições precisas do gênero fantástico.

Para Todorov, o “âmago do fantástico” estaria na produção, em um mundo extremamente semelhante àquele habitado pelo leitor, de um “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (ibidem, p. 30). O elemento sobrenatural – embora não seja condição necessária ao gênero, para Todorov, por abarcar obras demais, como se verá adiante – portanto, desestabiliza o leitor e faz com que *hesite* com relação à própria realidade. A questão da



hesitação é o cerne da teoria de Todorov, uma vez que é ela, esse “diabo [que] é uma ilusão, um ser imaginário” (ibidem), a base sustentadora do efeito fantástico.

Então, surpreendido pelo impossível em um relato, o leitor teria duas possibilidades de explicação evidentes: ele poderia optar por uma interpretação racional daquilo que foi lido, fazendo com que o impossível na narrativa seja entendido como um evento ilusório, produto da imaginação – neste caso, se estaria no terreno do gênero estranho. Optando pela segunda via, o leitor poderia decidir que os eventos narrados de fato ocorreram, mas em uma realidade outra, diferente da sua – neste caso, se estaria no terreno do maravilhoso. Nas palavras do autor, se o leitor

decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p. 49)

Haveria, contudo, uma terceira via de interpretação constricta entre as duas: é, justamente, a do fantástico, “um gênero sempre evanescente” (ibidem, p. 48) que pode, a partir de uma decisão interpretativa, desaparecer e se transformar nos gêneros que o avizinham ou consolidar-se como a dúvida que jamais é resolvida: “o fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante” (idem). Ele, nesse sentido, depende da postura do leitor, de uma certa maneira de aproximar-se do texto que implica um elemento sobrenatural aceito, recusado ou simplesmente não explicável pelo leitor:

o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho [...]. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (ibidem, p. 31)

Aprofundando-se na relevância da hesitação para a caracterização do gênero fantástico, Todorov propõe condições básicas relacionadas a ela. Com relação à postura diante do texto, por exemplo, são destacadas três premissas que devem ser cumpridas para que o fantástico seja, de fato, observado: o texto deve obrigatoriamente, a partir da valorização da verossimilhança na narrativa<sup>6</sup>, levar o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos eventos narrados; essa hesitação deve preferencialmente estar presente também no mundo intratextual, experimentada por um dos personagens, por exemplo; por fim, o leitor deve recusar qualquer interpretação definitiva sobre o elemento estranho – do contrário, como visto, o texto passará a habitar o terreno de outros gêneros literários. Pode-se dizer que a primeira condição se refere ao aspecto verbal da narrativa; a segunda, ao aspecto sintático; a terceira, ao semântico.

Portanto, pode-se apreender que a mera presença de um elemento sobrenatural em um texto não é suficiente para configurar o gênero fantástico, uma vez que apenas esse fator tornaria, para Todorov, demasiado vaga sua definição (ibidem, p. 40). Para além disso, é preciso que o elemento sobrenatural esteja ligado a uma impossibilidade de explicação pelo leitor, o que implica um certo modo de leitura de sua parte, assim como construções ambíguas da parte do autor do texto que não permitam a fácil solução dos eventos narrados. Seus procedimentos de escrita devem fazer com que a ideia do impossível pare, inexplicável, sobre a obra, o que seria possível, de acordo

---

<sup>6</sup> Como atesta o autor, “para que haja transgressão, é preciso que a norma [da realidade] seja perceptível” (TODOROV, 2012, p. 12).



com o teórico, por meio de construções imperfeitas e modalizadas – ou seja, o escritor deve jogar com procedimentos vagos o suficiente para que o leitor nunca chegue a ter certeza daquilo que lê.

O fantástico tradicional, assim, está intimamente relacionado à hesitação diante de eventos sobrenaturais no texto, e é definido com relação aos gêneros que lhe são vizinhos e à atitude do leitor sobre o que lê. As ideias de Todorov foram amplamente aceitas na designação do gênero, o que pode ser visto em estudos como *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues, que também prezam pela hesitação como inerente ao gênero (Cf. GARCIA, 2005). No entanto, a hesitação do leitor diante da explicação do elemento sobrenatural na narrativa é, a um só tempo, o que define o fantástico e o que pode fazer com que desvaneça. Outros teóricos que também procuraram se embrenhar nas veredas do fantástico percebem nisso uma fragilidade nos estudos de Todorov, por restringir demasiadamente a existência do gênero, limitando-o à dúvida entre dois outros, e por excluir dele a importância do confronto com a realidade gerado pelo efeito fantástico. É a partir dessa percepção que surgem teorias atualizadas acerca do fantástico, que não se baseiam somente na hesitação, mas principalmente na ruptura do quadro de referências do leitor.

## 2 FANTÁSTICO ATUALIZADO: INSÓLITO E EFEITOS DE CULTURA

Com a consolidação teórica proposta por Todorov do efeito do fantástico baseado na hesitação entre explicações para um fenômeno sobrenatural, surgem novos esforços acadêmicos de defini-lo em termos mais precisos, principalmente a partir da década de 80 e geralmente entre estudiosos interessados nas produções literárias contemporâneas do mundo hispânico ligadas ao gênero fantástico.<sup>7</sup> De modo geral, pode-se dizer que as novas teorias buscaram atualizar o que propôs Todorov, preenchendo as lacunas por ele deixadas de forma a considerar que o fantástico vai além de apenas um suspiro entre outros dois gêneros literários. Nesta seção, buscou-se elencar as propostas mais interessantes nesse sentido, isto é, as que se considera terem contribuído de formas mais inovadoras ao estudo aprofundado do efeito fantástico.

Para Filipe Furtado (1980), por exemplo, é problemático classificar o fantástico somente por seu índice de indeterminação perante uma explicação para os acontecimentos narrados porque isso oblitera a capacidade do gênero de sustentar-se ao longo de um relato – e não apenas em um instante evanescente, como atesta Todorov. Na perspectiva de Furtado, o que garante a integridade do fantástico é a manutenção da ambiguidade entre o real e o sobrenatural durante toda a narrativa. Assim, um texto pode ser identificado no gênero 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” (FURTADO, 1980, p. 40). Nesse sentido, mais relevante do que experienciar a sensação da hesitação para definir o gênero seria analisar os procedimentos literários utilizados em uma narrativa para mantê-la por completo no terreno da ambiguidade – isto é, na impressão, ao longo de todo o relato, de que o evento sobrenatural concomitantemente pode e não pode ser real.

Essencial ao surgimento do efeito fantástico seria a “temática de índole sobrenatural” (ibidem, p. 8) – o que contraria a concepção de Todorov de que o sobrenatural não é fundamental

---

<sup>7</sup> A partir da década de 80, a literatura do mundo hispânico notadamente testemunha um *boom* do gênero fantástico, retomando a tradição consolidada por nomes como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo no início do século. Para maior aprofundamento no assunto, cf. PANDOLFI, M. A. Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea (resenha). In: **Revista Abusões**, v. 4, n. 4, ano 03. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29098>. Acesso em mai. 2023.



à caracterização de obras fantásticas – associada a manifestações negativas<sup>8</sup>, assim como a falsificação da realidade, promovida através de mecanismos que tornem a narrativa “tão vaga e insegura quanto possível, [...] através de dolos, trucagens e omissões” (ibidem, p. 45). Portanto, ao atestar que o efeito fantástico se comunica às estruturas de um relato, Furtado indica que é preciso que ele, em todos os seus níveis – linguístico, estrutural, temático –, escamoteie a realidade, dificultando o reconhecimento dos eventos relatados. Isso, contudo, não implica uma falsificação do real que altere a verossimilhança da narrativa, na medida em que ela se mantém basilar para que a realidade intratextual seja de fato desestabilizada. Há, nesse processo, uma organização complexa de elementos que, combinados, conduzem a um difícil equilíbrio narrativo: “é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa” (FURTADO, 1980, p. 15). Em suma, nessa visão, “a essência do Fantástico é a temática sobrenatural expressa pela dialética entre o extranatural e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades” (GARCIA, 2005, p. 111).

Por meio desse equilíbrio, o fantástico indica uma clara preocupação com regras rígidas que ditam a realidade do leitor e os esquemas narrativos necessários para desestabilizá-la. Nesse sentido, a narrativa fantástica “entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de *códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida* e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui” (FURTADO, 1980, p. 51-52, grifo nosso). Na mesma lógica, Flavio Garcia, em sua leitura da obra de Furtado, esclarece que, ao camuflar essa rigidez narrativa, o Fantástico recorre a artifícios para expressar a verossimilhança do texto e, assim, confundir o leitor diante do fato sobrenatural, do acontecimento insólito: são os [...] processos que buscam *adequar os dados insólitos à realidade objetiva* (GARCIA, 2005, p. 112, grifo nosso).

Interessa destacar o peso dado por Furtado à relação com a realidade extratextual – e, mais especificamente, com os códigos de realidade dominantes em um determinado contexto histórico – na medida em que é precisamente sobre isso que se volta o olhar de David Roas em seus estudos do fantástico. Tido como um dos grandes nomes na teorização recente do gênero – assim como em produções ficcionais que se comunicam com ele –, o autor considera que uma de suas grandes funções é a desestabilização da realidade do leitor, o que só pode ser alcançado plenamente se ela é perfeitamente organizada segundo os códigos por ele reconhecidos.

Roas, ao contrário de Todorov, dá relevância basilar à presença do sobrenatural no fantástico, tido como “o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável” (ROAS, 2013, p. 31). O tratamento conferido ao sobrenatural e à sua relação com o universo extratextual, em Roas, difere da teoria clássica, na medida em que são analisados em função da perturbação causada no leitor: para o teórico, o sobrenatural associado ao fantástico caracteriza sempre uma *ameaça* à realidade, pois ele invade o espaço narrativo similar ao que o leitor habita, comprometendo sua estabilidade e fazendo com que o leitor se questione sobre o

---

<sup>8</sup> É relevante destacar que “só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só por meio dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22).



próprio mundo. O fantástico, nesse viés, é um gênero profundamente *subversivo*, trazendo à luz o que costuma ser socialmente negado ou esquecido.

O percurso do fantástico na concepção de Roas tem íntima relação com as mudanças históricas no que é entendido como realidade, essa “construção ‘subjéitiva’, mas ao mesmo tempo compartilhada socialmente” (ibidem, p. 84), na medida em que ela define o que será percebido como um elemento que convive conflituosamente entre o possível e o impossível. Contudo, o fato de as percepções sobre a realidade terem mudado nos últimos séculos faz com que aquilo que é considerado impossível também se transforme.

Conforme o autor atesta, o fantástico surgiu como oposição à concepção mecanicista e estável que se tinha do mundo no século XIX, e configurava-se, assim, como exceção às leis claras que regiam o universo. No entanto, com mudanças radicais de paradigma trazidas pela modernidade – causadas por novas teorias do conhecimento, como a da relatividade de Einstein e a da percepção de Schroedinger –, a realidade já não é tida como algo estável e único, mas como uma percepção relativa e instável. A mecânica quântica, por exemplo, desarma a ideia de uma “única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistem simultaneamente, ou ‘multiverso’” (ROAS, 2013, p. 79). Com isso, as transgressões da realidade conjuradas em figuras impossíveis ou em dimensões paralelas deixam de existir, passando a integrar a esfera do possível na realidade – afinal, passa-se a “aceitar a natureza tal como ela é: absurda” (FEYNMAN; GREENE apud ROAS, 2013, p. 82). A partir dessa constatação, Roas busca responder: se tudo é passível de acontecer na realidade, mesmo os eventos que eram antes inimagináveis, como se pode ameaçá-la?

Está claro que se passa a compreender, no século XX, que “não existe ‘realidade real’, e sim representações da realidade” (ROAS, 2013, p. 84), a qual não passa de uma construção social. Isso implica que quando alguém fala do real, está se referindo a sua *experiência* do real – há uma dissolução da dicotomia real/ficcional, pois o que compõe o que consideramos como sendo seguramente a realidade são construtos tão ficcionais quanto a própria ficção. Ainda assim, segundo Roas, embora a percepção da realidade pelas pessoas tenha passado por profundas transformações regidas por novos modelos de conhecimento e de mundo, o que não foi alterado é o fato de que a noção básica do que é real permanece compartilhada por todos. Mesmo que, em teoria, a realidade possa ser apenas um simulacro subjéitivo, a sociedade costuma partilhar de uma percepção estável dela, isto é, de um *quadro de referências* que todos, de modo geral, conhecem.

Dessa forma, a literatura fantástica escrita na era pós-moderna deve evidenciar a relação problemática entre o real e o ficcional, entre o crível e o impossível, transgredindo a concepção do real a partir de um diálogo constante com o quadro familiar do leitor: “o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita” (ibidem, p. 94) – o que é realizado a partir de um conflito para questionar, interpretar e representar a complexidade do real. Esse movimento evidencia o caráter ilusório de todas as nossas “verdades”, colocando-as em xeque.

Por fim, “os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo” (ibidem, p. 106). Frequentemente, quando nos aproximamos desse ângulo de visão, o efeito é horror, o inquietante – “não há nenhum consolo nessa nova perspectiva da realidade [...] [textos fantásticos] atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver” (ibidem, p. 108).



### 3 O PROBLEMA DO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO (OU NEOFANTÁSTICO)

Como visto, por conta de sua relação estreita com o mundo extratextual, o fantástico se transforma na medida em que a realidade do leitor também o faz, e acompanha teorias do conhecimento e sistemas de crença de cada época. Assim, se as teorias de conhecimento instaladas no século XX transformam radicalmente as percepções da realidade, vão sendo necessários recursos diferentes dos tradicionais para desestabilizar o real e, portanto, dar espaço ao surgimento do efeito fantástico. Nesse sentido, uma preocupação de teóricos contemporâneos se refere à atualização do que pode ser identificado como pertencente ao gênero, levantando a questão: as mudanças enfrentadas pelo gênero nas últimas décadas justificam sua atualização no termo *neofantástico*?

De acordo com o crítico Jaime Alazraki, as produções literárias fantásticas produzidas no século XX em muito se diferenciam do *modus operandi* do gênero no século XIX, ao qual denomina *tradicional*. Se, no surgimento do gênero – consolidado por nomes como Poe e Hoffmann –, o que interessava a seus autores era o medo causado pelo sobrenatural em um “mundo domesticado pelas ciências”<sup>9</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 26, tradução nossa), com as novas concepções de realidade do século XX, as ficções fantásticas contemporâneas teriam outras preocupações, diferenciando-se de suas predecessoras. É pensando nisso que Alazraki propõe o termo *neofantástico*, para demarcar os relatos fantásticos contemporâneos que, tendo superado os medos do século XIX, voltariam seus esforços para conhecer a realidade além da fachada racionalmente construída para ela. Em suma, os textos neofantásticos – cujos expoentes, para Alazraki, são Kafka, Cortázar e Borges<sup>10</sup> –, em sua concepção, traduzem outros tipos de cuidado no trato ficcional, constituindo “ficções que se apartam consideravelmente dos propósitos, técnicas e manejo do gênero fantástico [tradicional]”<sup>11</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 27, tradução nossa).

Alazraki, então, descreve as seguintes diferenças no tratamento de cada manifestação do gênero: enquanto o fantástico tradicional toma o mundo real como estável, o neofantástico trabalha com a ideia de que a o mundo real seria apenas uma máscara que oculta a “verdadeira realidade”, isto é, trata-se de um mundo instável; o primeiro é guiado pelo desejo de causar medo no leitor, desestabilizando seus esquemas lógicos, enquanto o segundo tem intenção de usar “metáforas que buscam expressar vislumbres [...] ou interstícios da falta de lógica que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem em células construídas pela razão”<sup>12</sup> (ibidem, p. 29, tradução nossa); por fim, a mecânica das narrativas também é diferente, uma vez que a tradicional trabalha com uma “maquinaria narrativa” sutil, que introduz o impossível aos poucos ao leitor, ao passo que a contemporânea o faz desde o começo do relato, “sem progressão gradual, sem adereços, sem *pathos*”<sup>13</sup> (ibidem, p. 31, tradução nossa, grifo do autor).

Embora os estudos de Alazraki sejam aprofundados e bem desenvolvidos, para Roas, um de seus problemas estaria no fato de que eles se baseiam nas concepções da filosofia e da ciência contemporâneas da “realidade como uma entidade indecifrável” (ROAS, 2013, p. 126) quando, em

---

<sup>9</sup> No original: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del mas allá – con la insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuellar el temor y el escalofrío”.

<sup>10</sup> Em sua argumentação, Alazraki atesta que as narrativas de Kafka transcendiam, em seu contexto de publicação, os códigos racionais e as coordenadas lógicas necessários para entendê-las. Cortázar e Borges, da mesma forma, diferem radicalmente dos moldes fantásticos do século XIX. (Cf. ALAZRAKI, p. 26-7)

<sup>11</sup> No original: “ficciones que se apartan considerablemente de los propósitos, técnicas y manejo del género fantástico”.

<sup>12</sup> No original: “buscan expresar atisbos, [...] intersticios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón”.

<sup>13</sup> No original: “sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”.



verdade, a experiência compartilhada de realidade que as pessoas comumente têm ainda diz a elas que seu mundo não pode ser invadido por “humanos que se transformam em insetos” nem por “homens que vomitam coelhinhos”.<sup>14</sup> Assim, pode-se dizer que “possuímos uma concepção do real que, embora possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos [...] e nos permite, em última instância, identificar o conflito entre o ordinário e o extraordinário que define o gênero fantástico” (ibidem, p. 128).

Por fim, Roas é categórico em sua visão acerca da alcunha *neofantástico*: “tanto o conto fantástico ‘tradicional’ quanto o ‘neofantástico’ têm um mesmo efeito, ainda que expresso por meios diferentes: transgredir nossa percepção do real” (ROAS, 2013, p. 128). O que se percebe, com isso, é que, embora diferentes visões teóricas carreguem diferentes focos sobre os tipos de manifestação do fantástico – seja ela baseada na hesitação perante o sobrenatural, como para Todorov, ou na intenção de evidenciar a irrealidade do real, como para Alazraki –, suas diferentes manifestações buscam sempre dialogar com o contexto social de uma época e com os quadros de referência que determinam as condutas e as crenças nela vigentes. A pesquisadora Rosalba Campra pactua com a mesma visão, para quem “a função do fantástico contemporâneo, assim como no século XIX, seria a de levantar a incerteza a partir da linguagem, fazendo com que se possa indagar sobre a irrupção, no mundo natural, do sobrenatural” (CERON, 2018, p. 13). Nesse sentido, neofantástico, fantástico tradicional e fantástico contemporâneo – ou possíveis outras alcunhas – se comunicam, sempre, com os mesmos efeitos sobre o leitor: o da ameaça da realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O foco deste artigo foi traçar um percurso teórico acerca da definição do efeito fantástico nas últimas décadas. Passando pela visão tradicional do gênero de Todorov, pela reformulação proposta por Roas e pela atualização instigada por Alazraki, o objetivo aqui promovido foi o de estudar brevemente os parâmetros teórico-críticos que, ao longos dos anos, foram utilizados para analisar as manifestações literárias do fantástico desde o século XIX, quando se consolidou como forma literária autônoma.

As transformações da crítica elencadas ao longo do artigo buscaram se comunicar com o fato de que, em um mundo cada vez mais afetado por mudanças rápidas de paradigma, “as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural” (ROAS, 2013, p. 115). Nesse sentido, é interessante observar que elementos narrativos caros ao fantástico tradicional, marcado por nomes como Poe, Borges e Cortázar, já não abalam da mesma forma o leitor contemporâneo, o qual é ameaçado pelo efeito fantástico, hoje, por nuances muito mais sutis em suas concepções de realidade – Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Dolores Reyes e diversas outras autoras latino-americanas são exemplos da literatura fantástica mobilizada a serviço do questionamento de normas sociais conservadoras.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> As figuras descritas na frase se referem respectivamente à *Metamorfose*, de Kafka, e à *Carta a uma senhorita em Paris*, de Cortázar (Cf. ROAS, 2013, p. 126). No original: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del mas allá – con la insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuellar el temor y el escalofrío”.

<sup>15</sup> É interessante destacar que, nesse sentido, teorias do fantástico recentes se concentram em analisar os efeitos do gênero com base na transgressão de códigos de referência conservadores, isto é, patriarcais, heteronormativos e coloniais. Manifestações do fantástico contemporâneo, nesse viés, se dão em relatos que se comunicam com temáticas *queer*, feministas e decoloniais. Para mais sobre o assunto, pode-se consultar, por exemplo: RUBINO, A. R.; SÁNCHEZ,



Como se pôde observar, as concepções acerca do que definiria a literatura fantástica se transformam conforme a linha teórica proposta, e o que é caro a cada uma delas oferece diferentes formas para se observar o fenômeno do impossível que assalta as realidades intra e extratextual. Nesse sentido, espera-se ter evidenciado que, embora teorias sobre o gênero possam apresentar, a depender do ponto de vista, lacunas ou fragilidades, são muitas as possibilidades de análise do fantástico, e elas não se esgotam em apenas um autor, mas podem se complementar e se contrastar para possibilitar estudos mais aprofundados. Independentemente do alinhamento teórico escolhido, o que parece claro é que a razão básica do relato fantástico é esta: “revelar algo que vai transformar nossa concepção da realidade” (ibidem, p. 114). Na contemporaneidade, quando espaços são continuamente abertos para o questionamento de padrões sociais excludentes e para um fazer literário que se situe em um mundo cada vez mais submetido a mudanças drásticas – por exemplo, no contexto da emergência climática –, a literatura fantástica oferece caminhos profícuos para estudos acadêmicos interessados em seu potencial subversivo.

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, v. XIX, n. 2, 1990, p. 21-33. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>. Acesso em mai. 2023.
- ANDOLFI, M. A. Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea (resenha). **Revista Abusões**, v. 4, n. 4, ano 03. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29098>. Acesso em mai. 2023.
- CERON, L. C. **Um mundo perturbador e violento**: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin. 2018. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: doi:10.11606/D.8.2018.tde-08082018-162230. Acesso em mai. 2023.
- COSENTINO, G.; PERETI, E. Os campos e os corpos: postopias do *Beatus Ille* em Samanta Schweblin e Pablo Piovano. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 33, n. 1, p. 33-55, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40253>. Acesso em mai. 2023.
- DOMÍNGUEZ, S. C. La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. In: **Prácticas de ofício**: investigación y reflexión en ciencias sociales; dossier “Mujeres y ficción: ¿Cómo contar?”, v. 1, n. 24, 2020. Disponível em: <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/3>. Acesso em mai. 2023.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA, F.; BATISTA, A. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. **Revista Soletras**, Ano V, n. 10, São Gonçalo, jul./dez. 2005, p. 107-115. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4557>. Acesso em mai. 2023.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

---

S. La familia y los monstruos de la heteronormtividad. La “futuridad reproductiva” en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin. **Brumal**: revista de la investigación sobre lo fantástico, v. IX, n. 2, p. 107-127. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>.



TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.



## O FANTÁSTICO MODERNO NAS OBRAS DE FRANZ KAFKA E MURILO RUBIÃO

Juliana Cavalcante do Amaral<sup>1</sup>

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*

Flávio García<sup>2</sup>

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*

### RESUMO

Segundo Tzvetan Todorov (2017), o fantástico tradicional ou clássico é caracterizado pela hesitação, sentida por uma personagem, que cumpra, especialmente, a função de narrador autodiegético. Essa hesitação é comunicada ao narratário e transmitida ao leitor. Para Todorov, o gênero surgiu na viragem do século XVIII para o XIX e chegou ao fim na viragem do XIX para o XX. O estudioso é considerado o teórico basilar da perspectiva genológica do fantástico em distinção às perspectivas modal e categorial, por exemplo. Por considerar que as narrativas de Franz Kafka não produzem hesitação e que a Psicanálise teria fragilizado o fantástico, ele defende que, a partir do início do século XX, ter-se-ia inaugurado outro fantástico, fundado pela publicação de *A metamorfose*, de Kafka. O objetivo deste artigo é discutir as particularidades desse fantástico inaugurado por Kafka e demonstrar proximidades entre sua obra e a de Murilo Rubião, valendo de uma leitura comparativa de *A metamorfose* com “Bárbara”, de Rubião. Há muitas similaridades entre essas duas narrativas, o que permite a reunião do escritor tcheco e do brasileiro na seara do fantástico moderno ou contemporâneo.

**Palavras-chave:** Fantástico tradicional ou clássico. Fantástico moderno ou contemporâneo. Franz Kafka. Murilo Rubião. Comparativismo.

### ABSTRACT

According to Tzvetan Todorov (2017), the traditional or classical fantastic is defined by the hesitation, that is experienced by a character that is preferably also the autodiegetic narrator. This hesitation is communicated to the narratee and passed to the reader. Based on Todorov, the genre appeared at the turn of the eighteenth to the nineteenth century and disappeared at the turn of the nineteenth to the twentieth century. The researcher is considered one of the fundamental theoreticians of a perspective that considers the fantastic as a literary genre, in distinction from the ones that consider it as a mode or a category, for example. He believes that Franz Kafka's narratives do not produce the hesitation and that the Psychoanalysis has undermined the fantastic. Therefore, he argues that since the beginning of the twentieth century, another kind of fantastic has dawned with the publication of *The metamorphosis*, by Kafka. The objective of this paper is to discuss the characteristics of the fantastic begun by Kafka and to show the resemblances between his and Murilo Rubião's works, presenting a comparative reading between *The metamorphosis* and “Bárbara”, by Rubião. There are a lot of similarities between these two texts, which allows the Czech and the Brazilian to be considered as writers of the modern or contemporary fantastic.

<sup>1</sup> É graduanda em Letras - Português/Francês pela UERJ; bolsista PIBIC/CNPq. E-mail: juliana.cavalcante22@yahoo.com.br

<sup>2</sup> É professor titular da UERJ; bolsista prociência UERJ-FAPERJ. E-mail: flavgarc@gmail.com.



**Keywords:** Traditional or classical fantastic. Modern or contemporary fantastic. Franz Kafka. Murilo Rubião. Comparative reading.

## INTRODUÇÃO

Conforme Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, texto publicado em 1970, o fantástico, por ele adjetivado de clássico ou tradicional, é, no geral, um gênero efêmero e demarcado cronologicamente, que teria surgido em finais do século XVIII, com Jacques Cazotte, e desaparecido em finais do XIX, com Guy de Maupassant. Uma das razões que explicariam o desaparecimento da literatura fantástica seria o surgimento da Psicanálise, que, segundo ele,

substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. (2017, p. 169)

Todorov segue refletindo sobre as transformações da narrativa do sobrenatural no século XX e se refere a *A metamorfose*, de Franz Kafka, obra publicada em 1915. Ele observa como a hesitação, condição que considera fundamental para a existência do gênero, está ausente no texto, acrescentando que as “indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante [...] [do] acontecimento inaudito” (TODOROV, 2017, p. 177). Ele ressalta como a personagem protagonista, que não cumpre função de narrador, aceita sua situação absolutamente incomum como sendo naturalmente possível:

“A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação se torna de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2017, p. 179-180, grifo do original)

Para Todorov, o mundo retratado por Kafka é completamente bizarro, impossibilitando a hesitação e encenando “um fantástico generalizado” (2017, p. 182).

A perspectiva genológica de Todorov é bastante redutora. Por um lado, o estudioso aponta a necessidade da hesitação face à irrupção do fenômeno insólito, levada para além do desfecho da narrativa, como condição essencial para a consumação do fantástico. Por outro lado, subordinando-se àquela condição, determina a existência efêmera do gênero, delimitando-a entre as viragens do século XVIII para o XIX e deste para o XX. Contudo, vislumbrando a emergência de novas tendências ficcionais, com destaque para a obra de Kafka, ele acaba por admitir que se constituam duas



vertentes da literatura fantástica, uma que se adjetiva por tradicional ou clássica e outra, por moderna ou contemporânea.

Nessa encruzilhada, na qual se pode seguir direções e sentidos diversos, têm-se estudos de Renato Prada Oropeza, acerca dos “novos discursos fantásticos” (2006), nos quais ele observa terem despontado, a partir das segunda e terceira décadas do século XX, obras cujo gênero não estaria subordinado à hesitação, mas à instauração do insólito, seja na composição de personagens, tempo, espaço ou no encadeamento da fábula. Em um de seus textos, Prada Oropeza aborda “La cena” (1912), de Alfonso Reyes, “El otro” (1972), de Jorge Luis Borges, e “Casa Tomada” (1946), de Julio Cortázar. Em sua ótica, nessas narrativas, “o insólito emerge em um clima [...] de aparente normalidade, sem configurações ou codificações que sobressaltem o leitor”<sup>3</sup> (PRADA OROPEZA, 2006, p. 57, tradução nossa).

Prada Oropeza considera que fica evidente uma tensão semântica estabelecida pelo contraste entre os acontecimentos que se desenrolam no mundo ficcional e os seus referentes acessados no mundo objetivo. Para ele,

Neste discurso fantástico não existe explicação que restabeleceria a “ordem” realista: esta deve permanecer deslocada e aqui baseia a sua contribuição à concepção do mundo pós-moderno: mostrar a ruptura, sem maior explicação, arrependimento ou temor ao escândalo; isso constitui o cerne da nova articulação de sentido, a nova atitude estética que nos demanda este subgênero narrativo.<sup>4</sup> (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58, tradução nossa).

A nova atitude estética a que se refere diz respeito a uma “espécie de *sem sentido*, ‘da razão da desrazão’”<sup>5</sup> (2006, p. 58, grifos do original, tradução nossa).

A contística de Murilo Rubião, escritor mineiro que publicou seu primeiro livro, *O ex-mágico*, em 1947, pode ser admitida como um exemplo desses novos discursos fantásticos. De acordo com Antonio Candido, foi justamente com a publicação de *O ex-mágico* que Rubião teria instaurado, no Brasil, “a ficção do insólito absurdo” (1989, p. 207). O historiador e crítico ainda acrescenta que o ficcionista escreveu “os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram” (1989, p. 207).

Maria Cristina Batalha, refletindo sobre a importância de Rubião para a literatura nacional, advoga que o escritor “ocupa um lugar único na literatura brasileira porque, se não é o primeiro a escrever contos fantásticos, foi o primeiro a ter o seu nome identificado exclusivamente com o gênero” (2021, p. 31). Ela defende que o autor inaugura uma modalidade do fantástico que pode ser denominada “absurdo-existencial” (2021, p. 31), tendo Kafka por principal referência. Em sua opinião,

---

<sup>3</sup> “lo ‘insólito’ emerge en un ‘clima’ [...] de aparente ‘normalidad’, sin configuraciones o codificaciones que sobresalten al lector”.

<sup>4</sup> “En este *discurso fantástico* no hay la ‘explicación’ que restablecería el ‘orden’ realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar a fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escándalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido, la nueva actitud estética que nos pide este subgénero narrativo.”

<sup>5</sup> “Una especie de *sin sentido*, ‘de la razón de la sin razón’”.



Esse modelo narrativo é característico do fantástico moderno, isto é, aquele que provoca, citando os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a “desterritorialização” da existência e do próprio homem. Vemo-nos diante de textos nos quais surge a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como sugere Zygmunt Bauman. (2021, p. 31-32)

São frequentes as comparações feitas entre o escritor brasileiro e Kafka. Em uma carta de junho de 1943, que Mário de Andrade endereçou a Rubião, opinando sobre três de suas narrativas, Andrade afirma que “o mais estranho é o seu dom de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, e preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como si fosse real, sem nenhuma reação mais” (*apud* MORAES, 1995, p. 32).

Marcelo Pacheco Soares elenca semelhanças entre o brasileiro e o tcheco:

A propósito, não serão poucas as semelhanças entre Rubião e Kafka, desde a forma de narrar os contos até o próprio enredo de alguns. Por exemplo, todas as narrativas em que há atribuição de culpa sem evidências, e não são poucos os casos, já fariam lembrar o romance *O processo*, entretanto, o conto “A cidade” acende uma aproximação ainda maior porque nele o protagonista Cariba, tal qual Joseph K, desconhece o teor das acusações que explicariam a perseguição da justiça. Também o conto “A fila”, no qual o personagem principal passa meses esperando a sua vez para entrar numa empresa e ter audiência com o gerente, pode ser comparado a *O castelo*, de Kafka, em que um agrimensor é contratado para realizar certo serviço, mas esbarra em inúmeros obstáculos burocráticos e não consegue penetrar no castelo para obter detalhes de suas funções. Ainda mais notório é o caso da novela kafkiana *A metamorfose*, cujo tema é explorado em diversas narrativas de Rubião [...]. Entretanto, a principal semelhança entre os dois autores reside na característica que perpassa toda a obra de ambos: a falta de espanto diante do insólito (a qual Sartre se referia ao definir o fantástico contemporâneo), ou seja, a total supressão da hesitação todoroviana, enfim, o efeito que, em Murilo Rubião, Davi Arrigucci Jr. chamou de “o sequestro da surpresa”. (2016, p. 92-93)

Batalha observa que o crítico Álvaro Lins também aproxima as obras de Kafka e de Rubião, mas menospreza as narrativas do brasileiro, ao dizer que não “vamos cometer o exagero de proclamar que o Sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka; antes indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka” (LINS, 1963 *apud* BATALHA, 2021, p. 21).

Em entrevista a José Adolfo de Granville Ponce, contudo, Rubião procurou afastar a ideia de que Kafka tivesse influenciado sua contística:

Eu fui conhecer o Kafka em 1943, e ele não teve influência sobre a minha literatura porque eu já fazia este tipo de literatura. Tive notícia de sua existência numa carta de Mário de Andrade. [...] Eu só fui ler o Kafka completo quando trabalhei na Embaixada brasileira na Espanha, entre 1956 e 60 [...]. Eu tive uma série de influências de escritores que influenciaram Kafka. De livros como, por exemplo, a Bíblia, o Velho Testamento. Os judeus leem muito o Velho Testamento. Também a



mitologia e os contos do folclore alemão, como as histórias de fadas, em que era normal a transformação de uma pessoa em animal e vice-versa. O conto “Teleco, o coelhinho” foi fruto de leituras demoradas da mitologia e do mito de Proteu que, por detestar predizer o futuro, transformava-se em animais. A metamorfose, de Kafka, é a mesma coisa. (RUBIÃO, 1999, *apud* SOARES, 2016, p. 93-94)

Como Amanda Berchez (2020) assinala, Rubião garantia já ter finalizado os contos da coletânea *O ex-mágico* quando recebeu a carta de Mário de Andrade, em 1943. No entanto, ainda que a obra do tcheco não tenha influenciado diretamente a do brasileiro, o próprio Rubião reconhece a afinidade entre suas narrativas e as kafkianas. Em resposta à referida carta, ele escreve: li “*O Processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo” (*apud* MORAES, 1995, p. 42-43).

O escritor mineiro, em entrevista à Elizabeth Lowe, em 1979, explica sua opção pelo fantástico:

A minha maior convivência foi sempre, desde a infância, com o fantástico. Talvez tenha sido a leitura dos contos infantis, dos contos de fada, a leitura do D. Quixote, uma leitura em que eu acredito plenamente. Dom Quixote e Sancho Panza eram para mim figuras absolutamente reais, aliás o Dom Quixote era sempre para mim muito mais real do que o Sancho Panza, se bem que ele também tenha alguma coisa de fantástico. Mais tarde li uma série de pensadores que levam a gente a pensar em outra realidade, que não é essa em que nós vivemos. Isto também foi um convite para o fantástico.<sup>6</sup>

Fora essas influências, não se pode deixar de citar o impacto da obra do “Bruxo do Cosme Velho” nas narrativas rubianas: “o fantástico já existia entre nós, mas só no Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca” (SCHWARTZ, 1981, *apud* BERCHEZ, 2020, p. 447). Além disso, em entrevista a Alexandre Marino e Francisco Mendes, em 1989, Rubião cita outro grande autor de importância para a sua contística, Edgar Allan Poe: “[e]u tive influência de vários [...] escritores – Poe, contos de fadas.”<sup>7</sup>

Na entrevista à Lowe, Rubião reflete sobre a concepção de fantástico todoroviana, bem como sobre as diferenças entre o fantástico moderno e o tradicional:

Acho que a definição estruturalista de Todorov do fantástico é muito precária. O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é *muito diferente daquele do século dezenove*. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. *Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado*. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. *No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade*

<sup>6</sup> Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowea-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 abr 2023.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/as-facanhas-de-um-escritor-magico-entrevista-a-alexandre-marino-e-francisco-mendes-1989>. Acesso em: 2 de abr de 2023.



*como se fosse real* a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria, se bem que os contos de fadas ainda sejam obras do melhor realismo fantástico, no sentido moderno ou antigo da expressão<sup>8</sup>. (grifos nossos)

Observa-se que, apesar da relutância em admitir a influência de Kafka sobre sua obra, Rubião reconhece o papel do tcheco como precursor do que se identificaria por fantástico moderno.

Em carta de dezembro de 1943 a Rubião, Andrade volta a compará-lo a Kafka, relatando sua dificuldade em compreender “esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia” (*apud* MORAES, 1995, p. 56), que seria comum a ambos. Andrade faz observações sobre essa “ficção ‘fantasia’” (*apud* MORAES, 1995, p. 57), em conformidade com o que pensam teóricos do fantástico, como Prada Oropeza e Todorov. Traçando paralelos entre o tcheco e o brasileiro, o autor de *Macunáima* observa:

Si, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extra-natural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não correspondendo ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, satírica, trágica, da ficção “fantasia”. (ANDRADE, 1943, *apud* MORAES, 1995, p. 56-57)

Tal observação de Andrade vai ao encontro do que aponta Prada Oropeza sobre os novos discursos fantásticos, já que, para o semiólogo boliviano, esses se estabelecem “na presença de ambos os códigos: o realista e o que o anula”<sup>9</sup> (2006, p. 58, tradução nossa).

No final da carta de dezembro de 1943, Andrade opina sobre a obra rubiana: “[p]ois o meu palpite principal é mesmo esse: os elementos que você utiliza, cria, inventa, na sua fantasia, freqüentemente não me convencem, não por serem irreais, mas por não serem suficientemente irreais, suficientemente inesperados, é melhor dizer” (*apud* MORAES, 1995, p. 58). Percebe-se que essa observação parece estar em conformidade com o conceito de adaptação de Todorov, que pressupõe a passagem do sobrenatural ao natural, pois o escritor e estudioso modernista constata que os fenômenos insólitos são descaracterizados como tais, na obra rubiana, devido a uma certa naturalização.

Partindo de Prada Oropeza, Flavio García defende que,

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowee-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 de abr de 2023.

<sup>9</sup> “en la presencia de ambos códigos: el realista y el que lo anula”.



A instauração da incoerência, frente à racionalidade imanente no sistema literário real-naturalista, que conduziria determinada narrativa ao universo da literatura fantástica, [...] seria produto de procedimentos de construção discursiva, implicando eleição de estratégias. Trata-se da subversão intencional dos “elementos da discursivização”, por ele distribuídos em “temporalização” – aludindo à categoria tempo –, espacialização – a espaço –, actorialização – à personagem – e “níveis de relação ‘pragmática’” – às relações entre autor e leitor, sujeitos, e narrativa, objeto, que promoveriam a manifestação do insólito. (2014, p. 36-37)

Em *A metamorfose*, de Kafka, a narrativa inicia com destaque à transformação corporal sofrida pela personagem protagonista:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo da qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (1997, p. 5)

Gregor tenta se adaptar ao novo corpo, já que, ao acordar, percebe ter sido transformado em inseto. Ele busca provas de que não estaria sonhando, a fim de se assegurar de que aquilo era real. Observa o cômodo, “um autêntico quarto humano [...] [que] permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas” (1997, p. 5), e a janela, através da qual verifica a chuva. Diante da situação incomum na qual se encontra, pensa em voltar a dormir e esquecer “todas essas tolices” (1997, p. 5). Ao decidir se levantar da cama, percebe que:

ele era incomumente largo. Teria necessitado de braços e mãos para se erguer; em vez disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar. Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender; se finalmente conseguia realizar o que queria com essa perna, então todas as outras, nesse ínterim, trabalhavam na mais intensa e dolorosa agitação, como se estivessem soltas. (1997, p. 8-9)

A subversão da categoria personagem, além da transformação do corpo de Gregor, é evidenciada por outras mudanças por que passa, como a modificação da voz, que, segundo o gerente da firma em que trabalha, é “uma voz de animal” (1997, p. 15).

O processo de adaptação identificado por Todorov na narrativa kafkiana também pode ser observado no conto rubiano. Tanto em “Bárbara”, quanto em *A metamorfose*, tem-se a passagem do sobrenatural ao natural, com o fenômeno insólito sendo encarado com relativa naturalização e aceitação. Nesses textos, não é o aspecto absurdo, inaudito ou incoerente do fenômeno narrativo o que mais angustia sejam as personagens, seja o narrador ou o narratário e, mesmo, o leitor.

A maior parte do primeiro capítulo de *A metamorfose* retrata o esforço de Gregor para se levantar da cama e conseguir cumprir seu dia de trabalho: “[a]ntes de soar sete e um quarto preciso de qualquer modo ter deixado completamente a cama. Mesmo porque até então virá alguém da



firma perguntar por mim, pois ela abre antes de sete horas” (1997, p. 10). Não é o fenômeno insólito que o perturba, mas a impossibilidade de honrar seus compromissos laborais e prover sustento à família. Sua maior angústia advém da preocupação com aqueles que ama. Quando o gerente da firma em que trabalha vai até a sua casa, tenta se ajustar ao novo corpo e fazer o possível para abrir a porta do quarto:

Gregor deslocou-se devagar até a porta empurrando a cadeira, largou-a lá, lançou-se de encontro à porta, conservando-se em pé apoiado nela – as extremidades das suas perninhas tinham um pouco de substância adesiva – e ali descansou por um instante do esforço. Mas depois começou a girar, com a boca, a chave na fechadura. Infelizmente, ao que parecia ele não tinha dentes de verdade – com o que devia logo agarrar a chave? – mas em compensação as mandíbulas eram sem dúvida muito fortes; com a ajuda delas pôde de fato pôr a chave em movimento e não dar atenção ao fato de que estava seguramente causando alguma lesão em si mesmo, pois um líquido marrom saiu da sua boca, escorreu sobre a chave e pingou no chão. (1997, p. 15-16)

A primeira noite de Gregor como inseto é intranquila, uma vez que se pergunta como será o futuro de sua família agora que não pode sustentá-la – “como seria agora, se todo o sossego, todo o bem-estar, toda a satisfação chegassem assustadoramente ao fim?” (1997, p. 23). Abrigado debaixo de um canapé, pensa sobre o porvir. Suas angústias não decorrem de sua metamorfose, mas do sofrimento que causaria à família:

Ali passou a noite inteira, em parte num semissono do qual a fome continuamente o acordava com um sobressalto, em parte às voltas com preocupações e esperanças imprecisas que levavam à conclusão de que no momento precisava manter-se calmo e tornar suportáveis, pela paciência e pela máxima consideração com a família, as inconveniências que estava simplesmente compelido a lhe causar no seu estado atual. (1997, p. 24)

A família, confrontada com a metamorfose, também não se inquieta propriamente com o fenômeno. Apesar do choque e da repulsa iniciais, eles aceitam o fato com relativa resignação, buscando maneiras de prosseguir com a rotina, como se a transformação em inseto fosse algo a ser superado. Nos primeiros dias que se seguiram à metamorfose, a família discute sobre como proceder, “sobre como agora deviam se comportar” (1997, p. 26).

A irmã de Gregor, ao perceber que ele não havia bebido o leite que ela deixou no quarto, busca encontrar outras opções para alimentá-lo:

Ela trouxe, para testar o seu gosto, todo um sortimento, espalhado sobre um jornal velho. Havia ali legumes já passados, meio apodrecidos; ossos do jantar, rodeados por um molho branco já endurecido; algumas passas e amêndoas; um queijo que, dois dias antes, Gregor tinha declarado intragável; um pão seco, um pão com manteiga e um pão com manteiga e sal. Além de tudo ela ainda acrescentou a tigela – provavelmente destinada de uma vez por todas a Gregor – na qual havia despejado água. (1997, p. 24-25)



Observa-se que o espanto inicial se torna muito rapidamente superado. A família passa a procurar maneiras de reorganizar a rotina, naturalizando a transformação de Gregor em inseto.

A irmã é a única a demonstrar certa gentileza para com Gregor, enquanto a mãe parece ignorá-lo por conta do sofrimento que experimenta ao vê-lo metamorfoseado em inseto, e o pai lhe tem repulsa e desprezo. Ele passa, então, a viver escondido, confinado em seu quarto, que, com o passar do tempo, é transformado em uma espécie de depósito no qual os familiares guardam móveis e outros objetos que não mais lhes têm serventia.

Embora, no início, a irmã aja com certa gentileza, no final da narrativa, ela passa a encará-lo como contratempo, um inconveniente para a prosperidade da família, sentimento também compartilhado pelos demais. No último capítulo, enquanto a irmã toca violino para entreter três inquilinos que alugavam um quarto na casa, Gregor decide sair do seu esconderijo para apreciá-la, mas é flagrado. Os inquilinos, enojados, decidem encerrar o contrato de locação. Diante do ocorrido, a irmã declara:

— Queridos pais— disse a irmã e como introdução bateu com a mão na mesa —, assim não pode continuar. Se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos tentar nos livrar dele. Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura.

[...]

— Precisamos tentar nos livrar *disso* — disse então a irmã exclusivamente ao pai, pois a mãe não ouvia nada com a tosse. — Isso ainda vai matar a ambos, eu vejo esse momento chegando. Quando já se tem de trabalhar tão pesado, como todos nós, não é possível suportar em casa mais esse eterno tormento. Eu não aguento mais. (1997, p. 50-51, grifo do original)

Constata-se, então, a dissolução das relações afetivas e familiares. Gregor perde sua identidade humana, não é mais filho ou irmão, não é mais alguém, passando a ser coisa. Esquecem-se todos os seus esforços, por anos, para dar uma vida confortável à família.

O conto “Bárbara” é uma das narrativas de Rubião que se podem inscrever nos novos discursos fantásticos, conforme contingenciados por Prada Oropeza. Nesse texto, assim como em *A metamorfose*, subverte-se a categoria personagem. Em ambas, o fenômeno insólito está relacionado a uma mudança física, anunciada já no início do texto, no corpo da personagem. No conto rubiano, Bárbara engorda demasiadamente, não por comer em excesso, mas à medida em que faz pedidos absurdos à personagem-narrador, seu amigo de infância e, posteriormente, marido, o qual a atende conforme adequações inusitadas que faz. Segundo a história,

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento do seu corpo, *se avolumando à medida que se ampliava sua ambição*. (2010, p. 27, grifos nossos)



Em “Bárbara”, a perturbação que aflige o narrador homodiegético, o marido da personagem protagonista, não é exatamente o fenômeno insólito em si – o aumento demasiado do tamanho e do peso da sua esposa à medida que seus desejos e caprichos sem cabimento são atendidos –, mas a frieza e a indiferença com que é tratado por ela, apesar dos esforços que faz para agradá-la: “[s]e ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania” (2010, p. 27).

O narrador naturaliza os pedidos absurdos da esposa, e a única tentativa que faz de desafiá-la é infrutífera, pois volta a ceder aos seus caprichos sem questionamentos, buscando demonstrações de afeto, completamente condicionadas à concretização dos desejos descabidos. A personagem descreve a reação de Bárbara ao ganhar um baobá que lhe havia pedido:

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Esse foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele. (2010, p. 30)

O marido afirma que as demandas da companheira começaram quando os dois ainda eram crianças, mas que tais pedidos descabidos não o incomodaram enquanto “perdurou a natural incosequência da infância” (2010, p. 27). Afinal, “Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas” (2010, p. 27). Contudo, seu corpo aumenta de maneira insólita ao longo da narrativa, a ponto de o então marido hesitar em atender aos desejos despropositados, ameaçando abandoná-la. No entanto, o corpo de Bárbara continua a sofrer modificações, apesar da recusa do marido em satisfazer aos seus caprichos:

Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. *Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre*. Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranquilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho. (2010, p. 28, grifos nossos)

Com a notícia da gravidez, o marido esperava que ela abandonasse definitivamente suas “estranhas manias” (2010, p. 28), mas temia que “a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia” (2010, p. 28), o que poderia causar a morte do bebê. Por isso, implora que lhe peça algo. Ela pede o oceano, e ele, para atendê-la, embarca “no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral” (2010, p. 28).

O corpo de Bárbara continua a passar por insólitas modificações durante a gravidez:

As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de gordura que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma



mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo. (2010, p. 28-29)

O tema da dissolução das relações familiares e afetivas também está presente na narrativa de Rubião, pois Bárbara é incapaz de manifestar afeto pelo marido, salvo em raras demonstrações logo após ter um de seus descabidos desejos atendidos. O mesmo se dá em relação ao filho, que rejeita “por não o ter encomendado” (2010, p. 29). No final do conto, o narrador reconhece que jamais conquistaria o amor da esposa – “[m]uito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre” (2010, p. 30).

Os pedidos desmedidos de Bárbara e as atitudes absurdas do marido para concretizá-los sem grandes questionamentos levam a família à ruína financeira. Ele ainda tenta alertá-la de que seus caprichos ocasionariam a morte do filho, mas ela não se importa:

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

— Seria tão feliz se possuísse um navio!

— Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

— *Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo.* (2010, p. 30, grifos nossos)

Para Todorov, o narrador mais conveniente ao gênero fantástico é a personagem protagonista da história – o autodiegético. Segundo o teórico, esse tipo de narrador

convém, pois, perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir [...]. Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida. [...]. Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode ser reconhecer. (2017, p. 91-92)

Um narrador-personagem em primeira pessoa seria, portanto, o mais favorável à hesitação, já que o seu discurso tem um “estatuto ambíguo” (TODOROV, 2017, p. 94), pois, embora não se espere que ele minta, sabe-se que essa possibilidade existe, por se tratar de uma personagem que tem grande envolvimento com os fatos narrados. Desse modo, “a hesitação pode nascer no leitor”



(TODOROV, 2017, p. 94). No texto de Kafka, tem-se um narrador heterodiegético, e, no de Rubião, um homodiegético. Tanto na narrativa kafkiana, quanto na rubiana, o narrador cumpre, no entanto, o papel de ressaltar a falta de espanto das personagens diante do acontecimento inaudito, bem como o caráter banal que o evento insólito adquire.

Desse modo, conclui-se que, tanto em *A metamorfose*, quanto em “Bárbara”, é possível constatar que a naturalização, aceitação e resignação se seguem à manifestação do fenômeno insólito – que Todorov chama de sobrenatural ao se debruçar sobre a narrativa kafkiana. Nesses textos, nenhuma personagem experimenta a hesitação, impossibilitando, assim, que, por sua própria inexistência, seja transmitida ao leitor intratextual e chegue, finalmente, ao leitor extratextual. Como Todorov afirma, “[e]is em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra” (2017, p. 183). Tal diferença também pode ser constatada no conto rubiano.

Nas narrativas kafkiana e rubiana, os fenômenos insólitos que emergem em seus mundos ficcionais rompem com os referentes acessados no mundo objetivo de base, especialmente pela subversão intencional da categoria personagem. Nos dois textos, a ordem realista é rasurada, exigindo uma nova atitude estética, um sem sentido, uma razão da desrazão.

Todorov afirma que, se “anteriormente o herói com que se identifica o leitor era um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação seja fácil e possamos com ele nos surpreender diante da estranheza dos acontecimentos), [...] [em *A metamorfose*], é a própria personagem principal que se torna fantástica” (2017, p. 182). O mesmo também pode ser observado no conto de Rubião, pois o principal fenômeno insólito da narrativa está relacionado à mudança física no corpo de Bárbara.

Sejam como representantes da “ficção ‘fantasia’”, segundo Andrade observou, ou dos “novos discursos fantásticos”, conforme propostos por Prada Oropeza, os textos de Kafka e de Rubião se inserem em uma tendência diferente daquela primeira observada por Todorov nos autores fantásticos dos finais do século XVIII até o princípio do XX, por ele denominada de fantástico tradicional ou clássico. Assim, ainda que o escritor mineiro tenha relutado em aceitar comparações com o tcheco, suas obras se aproximam. Kafka é apontado, por Todorov, como precursor do fantástico moderno, e Rubião, por Candido e pela tradição crítica brasileira, como um dos principais nomes da literatura fantástica nacional.

## REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. O lugar de Murilo Rubião na literatura brasileira: um ponto fora da curva? *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, p. 11-34, 2021.

BERCHEZ, Amanda. O fantástico caso de Murilo Rubião na história da literatura brasileira. *Revista Crítica Histórica*, Maceió, n. 22, p. 422-456, 2020.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico – gênero. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022a. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-genero/>. Acesso em: 10 maio 2023.



GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico – modo. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022b. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/fantastico-modo/>. Acesso em: 10 maio 2023.

GARCÍA, Flavio. Estratégias de construção narrativa e novos discursos fantásticos na ficção de Mia Couto: suas incoerentes personagens insólitas. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 35-45, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4996/16133>. Acesso em: 28 abr 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (orgs.). **Novas palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 276-291. Disponível em: [http://www.edicoesmakunaima.com.br/?download=1&kccpid=1566&kcccounthttp://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/novas\\_palavras\\_da\\_critica.pdf](http://www.edicoesmakunaima.com.br/?download=1&kccpid=1566&kcccounthttp://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/novas_palavras_da_critica.pdf). Acesso em: 28 abr 2023.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz** – cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. **Semiosis II**, México, n.3, p. 54-76, 2006.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROAS, David. Fantástico – categoria. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/fantastico-categoria/>. Acesso em: 10 maio 2023.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião** – obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOARES, Marcelo Pacheco. Rubião por Rubião: a poética muriliana em um conto metalinguístico. **Literartes**, São Paulo, n. 6, p. 87-107, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/116508/122613>. Acesso em: 22 abr 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/elizabeth-lowee-a-opcao-do-fantastico-1979>. Acesso em: 2 abr 2023. <https://murilorubiao.com.br/index.php/entrevistas/as-facanhas-de-um-escriptor-magico-entrevista-a-alexandre-marino-e-francisco-mendes-1989>. Acesso em: 2 abr 2023.



## A SÁTIRA DOS DEFUNTOS: BRÁS CUBAS E LESTER BURNHAM

Paulo Custódio de Oliveira<sup>1</sup>

*Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)*

Victoria Lima Santos de Almeida<sup>2</sup>

*Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)*

### RESUMO

Neste artigo, investigamos os narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Beleza americana* (1999), com o objetivo de compreender como essas duas narrativas, embora construídas sobre plataformas midiáticas diferentes, inserem-se em uma mesma tradição, a saber: a sátira menipéia. Apesar de sua curiosidade intelectual localizar-se entre duas mídias, a abordagem que fazemos tem um pendor mais literário, pois o foco da análise recai sobre a estrutura temporal e a ambiguidade inerente tanto às Literaturas quanto ao Cinema. Nossos resultados revelam que a subversão da autoridade tradicionalmente conferida pela morte ao discurso autobiográfico de seus protagonistas oferece uma nova dimensão de leitura, abrindo novos espaços de sentido que acrescentam ricas camadas estéticas às duas obras e imprimem novas direções à fruição. Concluímos que as técnicas narrativas empregadas têm implicações profundas para a compreensão da Literatura e do Cinema, e abrem espaço para explorar questões mais amplas da tradição, da identidade e da existência humana. O estudo contou com as contribuições teóricas de Davi Arrigucci Jr. (1990), François Jost e André Gaudreault (2009), Ricœur (1984) e Rouanet (2009).

**Palavras chave:** Intersemioticidade. Sátira menipéia. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Beleza americana*.

### ABSTRACT

In this article, we investigate the narrators of *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) and *American beauty* (1999), with the aim of understanding how these two narratives, although built on different media platforms, are inserted into the same tradition, namely: Menippean satire. Despite our intellectual curiosity being located between two media, the approach we take leans more towards the literary, as the focus of the analysis falls on the temporal structure and the inherent ambiguity present in both Literature and Cinema. Our results reveal that the subversion of the traditional authority conferred by death on the autobiographical discourse of their protagonists offers a new reading dimension, opening up new spaces of meaning that add rich aesthetic layers to both works and impart new directions to their enjoyment. We conclude that the narrative techniques employed have profound implications for the understanding of Literature and Cinema, and open up avenues for exploring broader issues of tradition, identity, and human existence. The study drew upon the theoretical contributions of Davi Arrigucci Jr. (1990), François Jost and André Gaudreault (2009), Ricœur (1984), and Rouanet (2009).

---

<sup>1</sup> É professor associado que atua tanto na Graduação como na Pós-Graduação na UFGD. É líder do Grupo de pesquisa InterArtes/CNPq. Email: paulocustodio@ufgd.edu.br

<sup>2</sup> É acadêmica de Iniciação científica do curso de Letras da UFGD e membro do Grupo de pesquisa InterArtes/CNPq. E-mail: victorialimasantosdealmeida@gmail.com



**Keywords:** Intersemioticity. Menippean satire. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *American Beauty*.

## INTRODUÇÃO

Neste estudo, ao explorar uma relação entre Literatura e Cinema por meio da análise comparativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Beleza americana*, nos dedicamos a compreender a maneira como o escritor brasileiro Machado de Assis e o cineasta inglês Sam Mendes subvertem a autoridade tradicionalmente conferida pela morte ao discurso autobiográfico de seus protagonistas. Concluímos que o saldo positivo de cada um é ressaltar o poder que a Arte alcança ao valorizar a ambiguidade, tornando o objeto estético um espaço fértil para questionamentos profundos sobre a veracidade dos discursos e a complexidade da experiência humana.

O longa-metragem *Beleza americana* (1999), ganhador de quarenta prêmios (incluindo cinco estatuetas do Oscar), é o primeiro longa do britânico Sam Mendes. Centrado na figura de Lester Burnham (Kevin Spacey), a narrativa escrita pelo roteirista Alan Ball explora a vida de um homem mergulhado em descontentamento emocional e conflitos familiares. Lester embarca em uma jornada solitária para recuperar a euforia perdida de sua juventude. Sua marcha rebelde tem início quando ele abandona polemicamente seu cargo corporativo e assume um trabalho como cozinheiro em um *food truck*. Nesse momento, adota práticas dos adolescentes, incluindo ouvir rock, fumar maconha e exercitar-se vigorosamente.

Sua trajetória onírica no filme é marcada pelo encontro com símbolos que presentificam imagens de resistência à sociedade neoliberal que o circunda. A *rosa vermelha* pode ser entendida como metáfora da transitoriedade da existência, justificando a urgência do protagonista de se dedicar a um projeto pessoal alternativo ao sucesso econômico. Um saco plástico voando ao sabor do vento, ao ocupar uma quantidade significativa de tempo na tela, sugere a inocuidade da trajetória pregressa de Lester, cujos sacrifícios buscavam por direção ao próprio destino. A menos fantástica das imagens que trazemos é a de sua esposa Carolyn (Annette Bening). Nos primeiros momentos de sua nova caminhada, vemos Lester fazer um esforço para continuar com o relacionamento. Mas depois os conflitos constantes marcam a distinção entre os dois projetos de vida e manter-se casado nos moldes conservadores ficou impossível. Lester ignora sua traição com a mesma indolência indiferente que devota aos apelos do consumismo neoliberal. Cada um desses elementos (a lista não é definitiva) materializa temas centrais da narrativa. Mas também, organizam as experiências de Lester em torno de um *leitmotiv* de busca por autenticidade em um ambiente repleto de convites ao consumo materialista.

A narrativa do filme é construída valendo-se da analepse (ou *flashback*), um recurso narrativo que envolve um recuo no tempo. Tal como aconteceria em um romance policial, as primeiras cenas são dedicadas à informação de que há um morto na história. A narrativa que segue é o discurso de um defunto fazendo uma retrospectiva de sua vida e das escolhas que antecederam sua morte. O primeiro quadro do filme é uma tomada aérea. A cena nos leva a crer, pela perspectiva fantástica, uma alma penada a sobrevoar a antiga casa onde viveu.

Nesse momento, ouve-se sua mais enigmática declaração em *voice-over*: “Tenho quarenta e dois anos e dentro de menos de um ano estarei morto, mas eu ainda não sei disso” (*BELEZA americana*). Notavelmente, esta revelação inicial não é retomada até a morte de Lester ser efetivamente consumada na trama. Lester procura nos convencer de que, naquele momento, está



ignorante dos eventos futuros que terão sua morte como desfecho. Como os eventos diegéticos não mais abrem discussão dessa condição analéptica do discurso, o artifício dá certo. A atenção do espectador é desviada para outros fatos da narrativa e a morte não é mais discutida. Deste modo, a analepse acaba se tornando invisível, ainda que subliminarmente continue gerando no público, os efeitos de sentido que abordaremos mais adiante.

Esse modo que Sam Mendes usou para iniciar o seu filme é muito semelhante ao utilizado por Machado de Assis cento e oito anos antes no seu romance. Em 1881, o escritor brasileiro publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste clássico do cânone nacional, o protagonista Brás Cubas, um carioca pertencente à elite do século XIX, conduz o leitor por uma exploração profunda dos momentos cruciais de sua vida, que abrangem as relações amorosas, as amizades e reverses da carreira.

Brás Cubas percorre a tapeçaria social de seu tempo, pondo em evidência as vilezas pessoais e as aberrações sociais, que frequentemente escapam ao olhar de uma classe média preocupada apenas com sua própria prosperidade. Sua narrativa, impregnada de um humor cáustico, não hesita em abordar exemplos de sua própria mediocridade, mas as tintas mais visíveis de seu desenho são aquelas que matizam as falhas da sociedade de seu tempo. O romance termina com o seguinte saldo, calculado pelo seu narrador:

Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o *pão com o suor do meu rosto* [...] qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e, conseqüentemente, que *saí quite com a vida*. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, *não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. (ASSIS, 2010, p. 182 – *grifo nosso*).

Brás Cubas celebra, de forma quase paradoxal, a inércia e o vazio de sua existência, concluindo que saiu “quite com a vida” porque não trabalhou nem deixou descendente. A aparente resignação misantrópica do defunto merece consideração meticulosa. Uma leitura apressada poderia sugerir que Brás Cubas, ao final de sua vida — e, mais curiosamente, na sua morte — conquistou essa profundidade analítica que se presume que os mortos podem alcançar, por estarem dispensados das medidas sociais. Mais adiante questionaremos isso.

## 2 A TRADIÇÃO SATÍRICA

A ironia mordaz do defunto, a quebra da verossimilhança e o repúdio à corrupção social, estão constantemente presentes em um gênero tradicional chamado de sátira menipeia. O nome vem da obra de Menipo de Gadara, um cínico grego que viveu aproximadamente entre 275 e 181 a.C. Sua escrita combinava humor e ironia na abordagem de temas de relevância filosófica e social. Os críticos e pensadores não tiveram acesso aos textos originais escritos por Menipo, mas seu legado é evidente e saudado nas obras de escritores que o sucederam.

Um dos estudos de Sérgio Paulo Rouanet destaca as contribuições de José Guilherme Merquior e Enylton José de Sá Rego na identificação dessa tradição na obra de Machado de Assis. Embora Rouanet mantenha algumas reservas quanto às teorizações de Merquior e Rego, ele concorda em um ponto crucial: ainda que por caminhos tortuosos o estilo menipeu alcançou o romance *Memórias póstumas*. Esses caminhos tortuosos recebem, na crítica de nosso filósofo diplomata, o nome de “refuncionalização”. Por meio de uma análise muito bem feita, o crítico brasileiro consegue provar que Machado de Assis adotou as noções basilares da sátira menipeia para



sua narrativa. Mas, as adaptou para servir a seus propósitos temáticos. Esta reformulação não é apenas uma mudança superficial; mas afetou a estrutura fundamental da obra, oferecendo novas camadas de significado e interpretação. Nosso desafio é ampliar essa afirmação para o filme que escolhemos.

Para vencê-lo, cumpre conhecer, mesmo que rapidamente, as características desse gênero satírico. Sérgio P. Rouanet colige algumas delas no fragmento a seguir: 1) ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) liberdade do texto com relação aos ditames da verossimilhança; 4) a frequente representação de estados psíquicos aberrantes; e 5) o uso constante de gêneros intercalados. (ROUANET, 2004)

Ao examinar as duas obras em questão, notamos que essas características estão presentes em suas múltiplas camadas. A seguir, indicamos algumas observadas por esse óculo: 1) *A ausência de distância narrativa*: Em *Memórias póstumas*, personagem e narrador são apresentados simultaneamente, sem qualquer distanciamento. Um é o outro e vice-versa. O mesmo ocorrendo em *Beleza americana*, onde Lester Burnham revela sua própria morte e narra sua história, tornando a experiência intensamente íntima para o leitor ou espectador. 2) *A mistura do sério com o cômico*: Tanto Machado de Assis quanto Sam Mendes utilizam elementos humorísticos para fazer críticas sérias à sociedade em que vivem seus personagens. 3) *A liberdade frente ao realismo*: A obra literária e a fílmica exploram os limites da verossimilhança, seja com um defunto que decide narrar suas memórias, seja com cenas surrealistas que desafiam as normas do realismo. 4) *A representação de estados mentais complexos*: Os estados mentais de Brás Cubas e Lester Burnham não são convencionais. O defunto-narrador em *Memórias póstumas* apresenta uma visão quase onírica de suas experiências, enquanto Lester experimenta uma espécie de despertar existencial que beira o delírio.

Em resumo, a sátira menipéica tornou-se um elemento de coesão em nosso estudo. Isso nos permite alcançar uma perspectiva mais ampla da narrativa fílmica e demonstrar como *os aspectos mais criativos da tradição literária* continuam a influenciar as obras que os sucederam.

### 3 A BENÇÃO DA INGENUIDADE

A ingenuidade pode ser vista como uma forma de autenticidade que permite às pessoas serem mais verdadeiras em suas manifestações discursivas. O ingênuo possui simplicidade de perspectiva, ausência de malícia ou astúcia, não faz uso da cautela, da tática ou das convenções sociais. Assim, a ingenuidade pode ser entendida também como sinônimo de verdade. Em um mundo saturado de agendas ocultas e manipulação, a franqueza da ingenuidade pode ser vista como manifestação autêntica. Parte do objetivo de nossas observações nesse estudo é demonstrar como este subterfúgio, que pode servir a uma estratégia insidiosa, é brilhantemente conduzido por Machado de Assis no seu romance. Observemos o fragmento:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um *autor defunto*, mas um *defunto autor*, para quem a campa foi outro berço. (ASSIS, 2010, p. 14 – *grifo nosso*).

A célebre cena em que o narrador debate se é mais adequado ser chamado de "autor defunto" ou "defunto autor" merece nossa atenção. A estratégia de Machado de Assis em *Memórias*



*póstumas* de apresentar o narrador como "defunto autor" e não "autor defunto" é uma maneira engenhosa de brincar com as expectativas do leitor. O narrador não seria um autor que morreu, mas um morto que se torna autor.

A expressão "defunto autor" indica a morte como um novo início do narrador, uma espécie de "tábula rasa". Ele agora possui a ingenuidade de alguém que nunca escreveu antes. Essa ingenuidade é falaciosa porque o narrador está totalmente ciente do jogo que está fazendo com o leitor, usando sua condição póstuma para naturalizar o que diz. Essa afirmação é uma tentativa astuta de nos convencer de que escreve sem os vícios de uma vida anterior.

Essa busca por estabelecer uma espécie de verdade por meio dessa alegada ingenuidade, encontra um eco interessante na abertura do filme *Beleza americana*, quando Lester nos diz: "Tenho quarenta e dois anos e dentro de menos de um ano estarei morto, *mas eu ainda não sei disso*." (BELEZA americana – grifo nosso)

Nesse sentido, a ignorância celebrada na forma da analepse nos dois casos, considerando o ambiente artístico em que ocorrem, funciona mais como uma bênção do que como uma limitação e operam como um importante mecanismo de persuasão, que opera de forma praticamente invisível. Em ambos os contextos, essa ignorância permite que os personagens firmem um contrato de fé com seus interlocutores, robustecendo as marcas da verossimilhança que vão deixando pelo discurso. Assim, filme e livro empenham-se em consolidar como verdades concretas, afirmações que sabemos ser apenas verossímeis. (SANTIAGO, 2000, p. 37)<sup>3</sup>

Na frase insere-se uma tentativa de nos convencer de sua própria ignorância sobre seu destino fatal. Isso cria um contrassenso, já que ele já viveu todos os eventos que vai narrar, e portanto, tem pleno conhecimento de seu futuro. Ambos os personagens se empenham em estabelecer uma espécie de verdade pela via da alegada ingenuidade, com o objetivo claro de nos enganar.

#### 4 PARÊNTESE METODOLÓGICO

Os estudos comparatistas frequentemente estabelecem hierarquias entre livro e filme, de ordinário privilegiando a obra gestada em primeiro lugar. Em nossa leitura, o perigo de estabelecer uma hierarquia entre o livro e o filme é remoto porque desde os primeiros enfrentamentos críticos, já tínhamos claro que a obra do cineasta inglês não era uma adaptação do livro do escritor brasileiro. Portanto, nosso enfoque permite que ambas as obras sejam estudadas como criaturas independentes, minimizando o risco de se estabelecer uma ordem ou hierarquia entre elas.

É preciso admitir, porém, que a lente da lupa científica que usamos foi mais polida com a areia da Teoria da Literatura. A começar pela eleição do narrador como objeto de pesquisa. Ele é um dos mais caros à crítica literária de nosso tempo. Mas, enquanto nas letras, o olhar analítico se concentra na singularidade desse artifício narrativo fundamental, o Cinema dispõe de uma multiplicidade de elementos que são capazes de ocupar-se com a função de narrar. Uma análise criteriosa da narração no Cinema deve levar em consideração fatores como câmera, montagem, edição, voz, encenação, sons e trilhas sonoras, pois todos contribuem para a construção do sentido em uma obra fílmica. E essa relação está longe de ser definitiva, pois quaisquer outras imagens do Cinema podem, em dado momento, ocupar as funções de narrador. (JOST, GAUDREULT, 2009)

---

<sup>3</sup> A abordagem de Silviano Santiago é, na verdade, aplicada a *Dom Casmurro*, mas a chave de leitura que se vale do par opositivo verdade/verossimilhança no discurso narrativo se revela igualmente eficaz para a compreensão de *Memórias póstumas*.



Mas, um dos empenhos de nosso estudo é entender a árvore dessa tradição perpetrada pelas formas narrativas, cujos frutos maduros são essas duas obras que lemos. Isso nos fez pensar mais no conteúdo do que na forma. Embora saibamos que o assunto poderia ser abordado pela ótica das formalidades da linguagem, optamos por analisar como essa tradição narrativa funciona historicamente, destacando como os autores “refuncionalizaram” (ROUANET) essa mecânica histórica.

## 5 METÁFORAS MIGRANTES

Com o objetivo de sofisticar a análise narrativa, examinando sua ligação umbilical com a temporalidade, o filósofo Paul Ricœur nos oferece um arcabouço teórico muito proveitoso para observar a caminhada histórica das tradições literárias ao longo do tempo. Esse hermeneuta francês defende que um artista se apropria dos símbolos que o rodeiam, o que inclui costumes, tradições, formatos narrativos presentes nos livros que leu e nos filmes que assistiu. A esse mar de símbolos ele deu o nome de Mímese I. Esse repertório basilar é transformado em nova narrativa, chamada de Mímese II. Nosso contato é – unicamente – com essa instância do processo, que é a obra literária que lemos ou o filme que assistimos. Tanto a anterior quanto a próxima, a Mímese III, são momentos presumidos, frutos da sólida e tradicional especulação hermenêutica. A inesperada revelação trazida à luz pela competência desse crítico, é que pouca coisa (ou quase nada) desse universo simbólico da Mímese I é gerenciado racionalmente pelo artista.

Ao dizer que o artista, no seu momento solitário da criação, é impulsionado por um combustível que ele pode não controlar racionalmente, a crítica hermenêutica contribuiu significativamente com nosso autoimposto desafio de comparar o filme de Sam Mendes com o livro de Machado de Assis. Embora não saibamos se os criadores de *Beleza americana* tiveram o privilégio de ler a obra de Machado de Assis, essa questão acaba sendo secundária em nosso estudo, pois não afeta o valor das estruturas metafóricas que migram de uma obra para outra, de um tempo para outro. Acreditamos que a análise paralela das duas obras favorece uma leitura mais vertical das duas, independentemente de qualquer influência direta entre elas.

Trabalhamos, também, com a suposição — deliberadamente artificial — de que as primeiras cenas de Lester Burnham em *Beleza americana* evocariam um *déjà vu* no leitor brasileiro familiarizado com *Memórias póstumas*. O que encontraria respaldo teórico nas teorias ricœurianas, no momento em que ele discute a Mímese III. O que gostaríamos de sublinhar dessa respeitada teoria é que o sentido de qualquer artefato artístico pode ser remodelado por um diálogo que ultrapassa as intenções do artista e as limitações de gênero.

A análise de *Memórias póstumas* e *Beleza americana*, ao valer-se das lentes teóricas de P. Ricœur, demonstra a complexidade e a riqueza que podem ser encontradas quando não mais nos prendemos às intenções originais dos autores. Isso permite-nos perceber outras camadas de significado presentes em cada obra. Essa abordagem fomenta uma discussão mais profunda sobre como as metáforas que migram de um tempo para outro, de uma obra para outra, podem refletir e até mesmo moldar as sensibilidades culturais e históricas distintas da época em que são criadas.

## 6 A CAMPA COMO ESTRATÉGIA

Assim como a ingenuidade é forjada para criar a tábula rasa que os narradores desejam que os leitores ou espectadores aceitem, a escolha da escrita enviada do mundo dos mortos também se configura como um estratagema literário por parte dos autores. No fragmento seguinte,



observamos o quanto a morte pode ser discursivamente benéfica tanto para Menipo quanto para seus herdeiros. É Davi Arrigucci Jr. quem nos auxilia a entender o modo como a memória do defunto se torna chancela para a verdade:

[...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre a técnica e temática na obra ficcional. Se o narrador pode estar em Sirius, como às vezes quer o narrador de Machado de Assis, é porque ele tem uma *superioridade absoluta sobre os demais* [...] e isto decerto tem consequências decisivas sobre tudo o que ele diz ao relatar em retrospecto a vida dele em meio aos pobres mortais. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 20 – *grifo nosso*).

A morte de narradores funde as potências atuais com as forças herdadas das interpretações históricas. O detalhe que merece maior atenção na fala do crítico é a “superioridade absoluta [do defunto autor] sobre [...] os pobres mortais”. A herança da interpretação leva o espectador a presumir que o narrador-defunto seja naturalmente sábio e verdadeiro. Esse é o poder que ele *encampa*. A decisão de narrar depois de morrer é uma escolha ardilosa que amplia desproporcionalmente a capacidade de persuasão dos narradores. A vida dos protagonistas é apresentada ao leitor/espectador embutida em um tecido temporal complexo, que, em um primeiro momento, age sorrateiramente sob as demais ambiguidades da obra. Os narradores defuntos tornam-se mensageiros da mais alta confiança, cujas palavras estão investidas de uma legitimidade assombrosamente maior do que a dos mortais.

## 7 A BLAGUE LITERÁRIA

A noção de *blague* aqui empregada é congruente com a observação de Adorno: "Qualquer artefato se opõe a si" (ADORNO, 1982, p. 165). Ou seja, cada objeto artístico, seja literário ou Cinematográfico, tem uma estrutura interna que resiste às categorizações que sobre ele recaem. Este conceito toma a obra de arte como entidade autossuficiente em seu desafio às normas e categorias estabelecidas, buscando o caminho que desafia a compreensão imediata. Essa qualidade resistente da arte é o que lhe confere seu poder de permanecer relevante e desafiadora ao longo do tempo. Em outras palavras, as obras não são apenas produtos de seu tempo, mas também agentes que podem influenciar e alterar a percepção do seu público em eras distantes. Elas jogam com a expectativa para instaurar uma nova compreensão, contribuindo assim para uma experiência estética mais rica e complexa.

Os críticos são unânimes em afirmar que *Memórias póstumas* possui uma singularidade, construída por sua habilidade especial de gerar uma distância criativa entre sua estrutura narrativa e os estilos que herdou. Partimos da premissa de que uma chave de leitura replicada muitas vezes por leitores consagrados também se torna uma tradição. Esse romance de Machado de Assis exibe uma resistência singular que permite que a chamemos de *blague*, dada a forma astuta com que ilude leitores e tradição. A princípio, as narrativas parecem seguir uma trajetória histórica previsível, dando a impressão de que se acomodarão em categorias e modelos tradicionais. De repente, a leitura toma direção diferente, que embora não seja necessariamente oposta, imprimem um novo rumo às questões tradicionais e obrigam o espectador ou o leitor a reconsiderar suas expectativas. Considerando o dilema proposto por Adorno, torna-se necessário compreender como essa resistência à categorização se manifesta na escolha do narrador em *Memórias póstumas* e como ela enriquece a narrativa. Haveria na trama machadiana um espaço de resistência ao formato da sátira menipéia?



A fortuna crítica de Machado de Assis encarregou-se de responder positivamente a essa pergunta. De princípio, ele segue a tradição que informa que a seleção da perspectiva concede ao narrador uma autenticidade única, ampliada por sua suposta condição de espírito superior. Assim como nos textos da tradição grega, a ironia atua como recurso literário de Machado de Assis como modo de expor os vícios da sociedade para os viventes indiferentes do seu tempo.

A habilidade tradicional está preservada, como veremos no fragmento adiante:

Fui acompanhado ao cemitério por *onze amigos*. Onze amigos! [...] chovia — peneirava — uma chuvinha miúda, triste e constante [...] que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta *engenhosa ideia* no discurso que proferiu à beira da minha cova: — “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu [...] tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.” (ASSIS, 2010, p. 14-15 – *grifo nosso*).

O trecho aborda de forma cáustica o momento em que o protagonista é enterrado na presença de onze amigos. A quantidade reduzida de amigos que o acompanham ao cemitério lança uma sombra sobre o caráter e a importância social do falecido, sugerindo que - talvez - ele não fosse tão querido ou influente quanto se poderia esperar de alguém “que honrou a humanidade”, que tantos elogios fez e faz à própria humildade e inteligência. Também discutível é a “engenhosa ideia” expressa por um dos amigos, que vê na chuva um simbolismo de luto da própria natureza, mostra-se ridícula. A construção é um clichê melodramático. Adiante o narrador revelará que deixou vinte apólices para o orador que agora lhe faz o último discurso. Bem, esse homem lhe devia um dinheiro. O espírito do leitor começa a considerar que essa fala consternada e clichê pode guardar um traço de alívio por não ter que pagar a vultosa quantia. Brás Cubas se vale desses artifícios para pintar um quadro que, sob o véu da seriedade e do luto, pode se materializar a falsidade das convenções sociais que regem até mesmo os momentos mais solenes de sua vida.

Aprofundando a análise do funeral de Brás Cubas, a questão da ambiguidade torna-se ainda mais saliente, colocando em xeque a própria autopercepção do protagonista. Surge a indagação: esses elementos, que surgem quase como deslizes narrativos, servem para enaltecer ou para ridicularizar a trajetória do personagem? O que esses elementos ambíguos fazem em uma obra que, em sua maior parte, serve como um panegírico à vida e ao caráter do autor-defunto? Por que Brás Cubas, que sempre se autoelogiou, permite que tais cenas manchem o objetivo primeiro de suas memórias?

A resposta a essas questões pode revelar muito sobre a complexidade da personalidade de Brás Cubas. O fato de ele incluir essas cenas duvidosas levanta a questão de quem realmente está inserindo esses questionamentos em suas “alegações finais.” Se o próprio Brás Cubas é o autor de sua história, por que ele não optou por remover esses elementos que põem em dúvida sua integridade moral e existencial? A inclusão desses elementos pode ser uma forma sutil, ainda que inconsciente, de questionar ou desafiar as próprias autodefinições e autoelogios que ele confere a si mesmo ao longo de sua narrativa.

Em suma, essas “inconsistências” talvez revelem uma camada adicional de complexidade que vai além da mera sátira das convenções sociais. Elas podem muito bem indicar uma crise mais profunda, relacionada à compreensão que Brás Cubas tem de si mesmo, uma crise que ele talvez nem mesmo tenha conseguido articular plenamente, mas que ecoa em sua obra, provocando no leitor uma profunda reflexão sobre a natureza ambígua do caráter humano.

Esse questionamento também incomodou o crítico Ismael Ângelo Cintra:



Sendo o narrador apenas uma máscara passível de variação, é preciso encontrar por trás dele o seu suporte, capaz de governar os diferentes focos de visão, a quem cabe ordenar o discurso, escolher, dispor e alterar no decorrer da narrativa as funções e a posição do narrador e decidir o estilo (direto, indireto, indireto livre, monólogo interior etc.) a ser empregado [...] o ponto de vista, ou os pontos de vista, uma vez que podem variar muito numa obra, não passam de uma variação de um olhar mais amplo e abrangente, a ótica do arquinarrador. (CINTRA. 1981, p. 8).

O estudo de Cintra demonstra que, nesse caso, estaríamos diante de um narrador do narrador. Isso mesmo, três degraus invisíveis da escada hermenêutica que assegurariam maior acurácia na leitura. Seria impossível a qualquer leitor, por mais arguto que fosse, alcançar uma conclusão que está ausente nas palavras do livro. A falência da autocrítica está nas palavras, nas incongruências que se vê na escrita do defunto. As contradições sabotam sua intenção de romantizar a própria consciência. Dessa forma, Cintra afirma que o personagem que narra sua autobiografia é apenas uma faceta, sobreposta a um suporte mais amplo, que seria responsável por organizar a narrativa. Este arquinarrador coordenaria as múltiplas perspectivas da obra, inserindo contradições propositais no seio das afirmações, cujo objetivo é revelar o labirinto mental do personagem.

Assim, a percepção de Brás Cubas sobre sua própria vida não deve ser confundida com a do arquinarrador. O narrador parece guardar de si uma boa imagem, com a qual o arquinarrador parece discordar. Esse último, se empenha em acrescentar, a todo momento, novas possibilidades de sentido para a narrativa. A claudicância estilística não é um deslize, mas uma estratégia narrativa que aponta para a complexidade do humano.

O conceito nos ajuda a entender melhor o espírito tortuoso do defunto de *Memórias póstumas*. Isso enriquece a leitura da obra. Como egresso da elite brasileira, Brás Cubas não se enxerga como um legítimo deflagrador das disparidades sociais que condena. Machado verticaliza a crítica da sátira menipéica ao colorir com uma subjetividade radical a mente desse membro da elite carioca que, nos moldes tradicionais, seria pintada em escala de cinza. Por isso, as ignorâncias abençoadas adquirem novo sentido, iluminá-las, gera – paradoxalmente – um ponto cego: o sujeito que abriga essa mente está ou não ciente da própria miséria?

## 8 A BLAGUE CINEMATOGRAFICA

Em contraste com a Literatura, onde o narrador tem uma presença bem definida, no Cinema se mostra em uma pluralidade de modos e elementos. Se no campo literário, o narrador é uma entidade singular que tece a trama, conduz personagens e desenvolve a atmosfera da obra, no Cinema, ele pode ser encontrado na imagem visual, no som, na montagem e até na atuação (GAUDREAU, JOST, 2009). Ou seja, o Cinema, não se podendo divisar um único narrador, torna-se complicada a identificação de uma instância apriorística que, ironizando a recepção tradicional ao modo de Brás Cubas, provocasse a assistência a tomar novos caminhos. Embora não impossibilite as comparações, essa dificuldade faz ampliar as distâncias entre essas duas mídias (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Contudo, no caso em tela, resta-nos a pergunta: a potência ambígua da palavra machadiana poderia ser encontrada em *Beleza americana*? nossa resposta, a despeito dos obstáculos acima evocados é sim. *Beleza americana* também é profícuo no engendramento de dúvidas e ambivalências no comportamento do narrador. Como se vê no corpo exposto de seu *leitmotiv*: é certo que Lester empreende uma rebelião solitária contra os padrões de sucesso e felicidade impostos pela cultura neoliberal norte-americana. A constante temática é o desejo do personagem



de alcançar uma autenticidade mais sólida que lhe dê abrigo nesse mundo onde o consumo dita a personalidade das pessoas.

No entanto, as escolhas de Lester não parecem ser metáforas de autenticidade, mas sim outros artifícios da má-fé que podem não estar suficientemente claros para ele mesmo. Ele troca um conjunto de aparências por outro, substituindo os antigos padrões por novos igualmente vazios. Sua busca por autenticidade termina por ser apenas uma outra forma de ilusão. Os novos modelos existenciais não o tornam um sujeito conscientes de si mesmo. Além de produzirem uma visão rasa do sistema ideológico que almeja violar. Ambos os personagens permanecem, no fim das contas, prisioneiro de suas próprias limitações. A estrutura de oposição maniqueísta que se cria entre sua rebeldia e os apelos neoliberais de seu entorno gera uma oposição cuja esterilidade é patente. O que nos leva à questão encampada por Lester: ser inconsequentemente pueril e irresponsável é a resposta adequada ao consumismo que nos constrange? A resposta é não.

## CONCLUSÃO

A intenção primeira do título "sátira dos defuntos" é defender um refinamento que as obras promovem no gênero satírico tradicional. Em vez de apenas mirar a ridicularização da sociedade ou dos costumes, os narradores defuntos adicionam uma camada de complexidade que subverte o conceito tradicional de sátira e a fertilizam com um novo sentido. Os defuntos dessas obras não são apenas agentes de ridicularização externa; são também objetos de auto escárnio e introspecção. Suas limitações pessoais, suas falhas e vulnerabilidades tornam-se parte integral da sátira. O próprio sátiro é, assim, convertido em objeto da sátira. O que parece ser uma ironia direta pode se tornar sofisticada autorreflexão. A sátira dos defuntos é, portanto, um prisma que não apenas refrata a sociedade que busca criticar, mas também reflete a si mesma, questionando suas próprias bases e expandindo as fronteiras daquilo que o gênero um dia pode ajudar a ver.

O diálogo intersemiótico aqui estabelecido revelou como Literatura e Cinema, cada um com suas especificidades narrativas e idiossincrasias formais, estão unidos em sua capacidade de instaurar frutíferas atmosferas de subversão, ironia e ambiguidade. Os alcances estéticos de *Memórias póstumas*, bem como a extensa e profícua tradição de leitura que sua obra tem no Brasil, serviram de óculo para a percepção das inovações que *Beleza americana* promoveu na narrativa cinematográfica.

Ou seja, a rica tapeçaria textual de Machado de Assis não apenas se destaca por si só, mas também atua como um filtro através do qual podemos apreciar e entender as nuances da abordagem cinematográfica de *Beleza americana*. Nossa análise, ao valer-se do método comparatista, realçou aspectos que poderiam manterem-se invisíveis em um estudo focado em uma única mídia.

Concluindo, este estudo não apenas sublinha a riqueza estética inerente à Literatura e ao Cinema, mas também aponta para o imenso potencial da análise comparatista. Esta abordagem permite não apenas uma leitura mais profunda de cada mídia individual, mas também oferece uma nova compreensão da maneira como elas podem interagir para sofisticar nossa percepção do mundo. Tanto a complexidade da palavra escrita como as múltiplas dimensões da linguagem cinematográfica revelam esse poder de instigar o olhar comparatista que pousa sobre *Beleza americana* e *Memórias póstumas* exibindo um instante em que as mídias empreendem sua batalha contra a trivialidade.

## REFERÊNCIAS



ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Teorias da narrativa: posições do narrador”. **Jornal de Psicanálise**, n. 57, v. 31, 1998, pp. 9-44.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 1. ed. rev. São Paulo: DCL, 2010. (Coleção Grandes nomes da Literatura).

BELEZA americana. Direção de Sam Mendes. Roteiro de Alan Ball. Produção de Bruce Cohen e Dan Jinks. Estados Unidos: DreamWorks, 1999. 1 DVD (122 min), color.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). **Revista de Letras**, Araraquara, v. 21, n. 1, p. 5-12, 1981.

GAUDREAU, André et JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Traduzido por Adalberto Müller Jr. et all. Brasília: Editora da Universidade. 2009.

RANCIÈRE, Jacques Prólogo. In.: \_\_\_\_\_. **As distâncias do Cinema**. Tradução Estela dos Santos Abreu: Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICCEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (tomo 1). Campinas: Papyrus, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. Leitores de Machado de Assis. **Estud. av.** 18 (51) - ago. 2004 <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000200021>. Acessado em 21 de out. de 2023.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ED. Rio de Janeiro. Rocco, 2000.



## TEÓFILO BRAGA E A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO

Jean Carlos Carniel<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

### RESUMO

Mais conhecido por seus estudos historiográficos, Teófilo Braga (1843-1924) também é o autor de *Contos fantásticos* (1865), atualmente, uma obra pouco conhecida do público leitor. Objetiva-se analisar publicação e ressaltar a contribuição de Teófilo no desenvolvimento do conto fantástico em Portugal. Para entender como se dá o efeito do fantástico no trabalho de Teófilo, dialogaremos com diversos autores, como Todorov (2014), Ceserani (2006) e Roas (2006; 2011). São objetivos específicos destacar a importância dessa publicação de Teófilo dentro do contexto oitocentista em Portugal e, em seguida, evidenciar alguns contatos com outros autores do fantástico, como Hoffmann e Poe. Mais precisamente, comentaremos a terceira edição de *Contos fantásticos* (1914), pois esse volume específico se diferencia dos anteriores, por reforçar o efeito do fantástico. É possível concluir que Teófilo se inclui na tradição do conto fantástico tradicional, não só pela escolha do título da obra, mas também por certas temáticas, como o duplo, que eram utilizadas por autores oitocentistas.

**Palavras-chave:** Conto fantástico. Literatura portuguesa. Teófilo Braga.

### ABSTRACT

Most known for his historiographical studies, Teófilo Braga (1843-1924) is also the author of literary works such as *Contos fantásticos* (1865), which, nowadays, is a little-known book by reader. I aim to analyze this publication, and highlight Teófilo's contribution to fantastic tale development in Portugal. To understand how the fantastic effect is in Teófilo's work, I reference diverse authors such as Todorov (2014), Ceserani (2006), and Roas (2006; 2011). My specific objectives are to highlight the importance of this Teófilo publication in reference to the 19<sup>th</sup> century context in Portugal, and then, point out contacts with other fantastic tales' authors such as Hoffmann and Poe. Precisely, I will comment on the *Contos fantásticos* (1914) third edition because this specific volume is different from the others once it increases the fantastic effect. It is possible to conclude that Teófilo included himself in the fantastic tale tradition, not only by his work's title, but also by some themes like the double, which are utilized by some 19<sup>th</sup> century authors.

**Keywords:** Fantastic tale. Portuguese literature. Teófilo Braga.

### INTRODUÇÃO

Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924), mais conhecido como Teófilo Braga, foi um escritor que se destacou na segunda metade do século XIX em Portugal. Além de ter publicado diversas obras literárias, dedicou-se a outros campos do conhecimento, como estudos históricos e políticos, chegando a ser, inclusive, eleito Presidente da República Portuguesa em 1915. Autor de uma obra vasta, sua produção fantástica, ainda hoje, costuma ser pouco conhecida do público leitor, pois a historiografia literária tende a deixar em segundo plano os seus *Contos fantásticos*.

---

<sup>1</sup> É doutorando em Letras pela UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), Câmpus São José do Rio Preto. Bolsista do CNPq – Brasil (Processo: 141423/2020-0). E-mail: jean.carniel@unesp.br.



Como exemplo da inferiorização destinada a sua prosa, destacamos a crítica feita por Massaud Moisés, ao afirmar que “Teófilo cultivou a poesia, o conto, a doutrinação filosófica e política, mas foi na historiografia e na crítica literária que se destacou.” (MOISÉS, 1983, p. 252). De um modo geral, as tradicionais histórias literárias quase não mencionam as narrativas de Teófilo compiladas em *Contos fantásticos*. Todavia, numa outra perspectiva, quando nos referimos a estudos mais específicos, acerca da literatura fantástica portuguesa, verificamos que pesquisadores tendem a reconhecer a contribuição de Teófilo no desenvolvimento do conto fantástico oitocentista.

Flavio Garcia (2009, p. 150), por exemplo, critica a imagem cristalizada que a tradição historiográfica insistentemente tem feito de Teófilo. Devemos lembrar que isso acontece porque a maioria dos historiadores tendem a reduzir Teófilo a um autor relacionado ao positivismo, ainda que essa vinculação tenha ocorrido após a publicação da prosa fantástica de Teófilo. García (2009) defende que a coletânea *Contos fantásticos* é quase o único produto ficcional do autor e, para ele, pode parecer paradoxal e contraditório que um positivista, conhecido por suas obras científicas, também tenha se aventurado pelo fantástico, uma literatura que não segue a ordem natural do mundo, tal como o conhecemos, ao contrário do positivismo, ancorado nos conceitos de “razão” e de “verdade” (cf. GARCÍA, 2009, p. 143). O pesquisador conclui, ao cotejar algumas histórias literárias, como a de Fidelino de Figueiredo e a de António José Saraiva e Óscar Lopes, que se tem “[...] dois Teófilo Braga. Um, genericamente, anterior a 1872, autor de *Contos fantásticos* [...] e outro, mais visível pela tradição crítica e historiográfica, posterior a 1872 [...]” (GARCÍA, 2009, p. 143), reconhecido pelas produções de teor positivista.

Sendo assim, é nosso objetivo lançar luz à produção pouco conhecida de Teófilo, mais precisamente, os seus *Contos fantásticos*, de modo a destacar algumas características de sua obra. A hipótese a ser desenvolvida é a de que esse autor mantém um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, não só pelo título da coletânea, mas também pela presença de temas comuns ao fantástico.

## 1 TEÓFILO BRAGA: PRECURSOR DO CONTO FANTÁSTICO EM PORTUGAL

O crítico oitocentista Sampaio Bruno já reconhece a importância de Teófilo, quando afirma que a literatura fantástica só teria despontado em Portugal, “[...] com os *Contos* de Álvaro do Carvalho e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga.” (BRUNO, 1984, p. 95). Carvalho e Teófilo publicam suas narrativas num período considerado “fértil” para o fantástico naquele país. Mais precisamente, a obra de Carvalho foi lançada, em formato de livro, em 1868; enquanto a de Teófilo, em 1865. Além desses dois, vale ressaltar a contribuição de outros, como Eça de Queirós, que publicou diversos folhetins fantásticos, na imprensa, entre 1866 e 1867, posteriormente compilados em *Prosas bárbaras* (1903). Manuel Pinheiro Chagas lançou algumas narrativas na imprensa, no decorrer da década de 1860 e reuniu-as em *A lenda da meia-noite* (1874). Ainda nessa época, destacaram-se Gomes Leal, por ter publicado algumas narrativas, como “O cão preto” e “O castelo deserto”, no periódico *Boudoir* (1865), e Silva Pinto, autor de *Horas de febre* (1873) e *Contos fantásticos* (1875).

A prosperidade do fantástico nesse período mencionado pode ser motivada pela recepção de obras estrangeiras, como as de E. T. A. Hoffmann e as de Edgar Allan Poe, dois escritores considerados mestres da literatura fantástica. O primeiro teria tido uma relevância nas primeiras décadas do Oitocentos, pois a crítica francesa, ao traduzir as produções de Hoffmann, atribuiu-lhes a designação “contos fantásticos”. Assim, a partir daí, conforme explica Italo Calvino, essa literatura



passou a ser seguida e imitada por outros autores: “[...] se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas europeias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann [...]’” (CALVINO, 2004, p. 12). Por outro lado, Poe também contribuiu para o desenvolvimento do conto fantástico, principalmente, na segunda metade do século XIX. Para David Roas (2011, p. 100), Poe deu um novo modelo de realismo nunca visto anteriormente na literatura fantástica. Embora Hoffmann já tivesse ambientado suas narrativas em espaços cotidianos, familiares do leitor, ainda havia uma atmosfera estranha no comportamento das personagens; uma deformação que se assemelharia a um sonho ou à visão transtornada de um louco. Roas defende que essa visão alucinatória, por outro lado, desaparece nos contos de Poe. Assim sendo, segundo Roas (2011, p. 101-102), nas narrativas de Poe, tem-se uma análise da angústia, o horror e outros estados mórbidos da consciência. O autor norte-americano trata dos terrores mais íntimos do homem, aproveitando-se de um tratamento positivista do fantástico, como as práticas científicas e pseudocientíficas e os avanços da psiquiatria, para se atingir o efeito do fantástico.

É inegável que o desenvolvimento dessa literatura, em Portugal, no período destacado, tenha sido importante, com a incidência de diversas obras, incluindo a de Teófilo Braga. Sendo assim, não seria exagero afirmar que tais produções podem ser consideradas tentativas de vinculação a essa tradição em voga. Por exemplo, Noélia de Lurdes Vieira Duarte ressalta que, “[...] por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência [...] Eça de Queirós, autor de *Prosas Bárbaras*, anuncia tal gosto, influenciado pelo romantismo germânico de Hoffmann e do norte-americano de Edgar Allan Poe.” (DUARTE, 2013, p. 139).

Seguindo uma perspectiva similar à de Sampaio Bruno, Moisés defende que, em Portugal, “[...] dois autores se enfileiram nessa vertente [conto fantástico]: Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho.” (MOISÉS, 1995, p. 17). Ao comentar a coletânea de Teófilo, Moisés defende que esse escritor teria sido leitor de Hoffmann e de Poe:

Teófilo Braga monta uma série de contos ultrarromânticos acerca de paixões frenéticas que arrastam a suicídios, mortes, envenenamentos, traições, num clima macabro, que reflete leituras atentas e assimiladas de Hoffman, Poe e Baudelaire, os dois primeiros expressamente mencionados no prefácio da primeira edição de *Contos fantásticos*. (MOISÉS, 1995, p. 17).

Todavia, para Jacinto do Prado Coelho, os contos de Teófilo, “[...] sugeridos por Hoffmann e Edgar Poe, valem só como documento dum estádio cultural [...]” (COELHO, J. P., 1978, p. 120). Por um lado, o crítico faz uma aproximação entre Teófilo, Hoffmann e Poe, mas rebaixa as narrativas do escritor português, sugerindo que elas teriam poucas qualidades literárias, pois interessariam apenas como marco histórico para a produção do fantástico, um ponto de vista similar ao de Moisés: “O conto fantástico, tal como o praticaram Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho, embora não apresente senão interesse histórico, se manteria no último quartel do século XIX [...]” (MOISÉS, 1995, p. 17).

Ao contrário dessas afirmações severas, acreditamos que, além de serem importantes para a periodização da literatura fantástica portuguesa, os contos de Teófilo também podem estar vinculados à tradição em voga, tendo Hoffmann e Poe como principais cultores, mas não podemos reduzir tal produção ao modelo desses dois. Por outro lado, devemos considerar que ambos os autores estrangeiros mantêm uma relação intrínseca, pois, segundo Gianluca Miraglia, a partir dos anos 1860, em Portugal, com a divulgação das obras de Poe, “[...] na senda, aliás, do que tinha



acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor americano, e não pode ser analisado corretamente fora desse contexto.” (MIRAGLIA, 2004, p. 192). Sem nos deter ao estudo de fontes e influências, ressaltaremos como Teófilo dialoga com a tradição do fantástico oitocentista, um contato que pode evidenciar uma adaptação aos gostos e modas literárias da época.

## 2 CONTOS FANTÁSTICOS: UM TÍTULO PROMISSOR

A primeira edição de *Contos fantásticos* foi publicada em 1865 e foi composta por “As asas brancas” e “O véu”, que já tinham sido lançados na *Revista contemporânea de Portugal e Brasil* (1864), além de “A estrela d’alva (conto marítimo do século XVI)”, “Lava de um crânio”, “Beijos por facadas (conto de uma serenada em Espanha)”, “A ogiva sombria”, “As águias do norte (conto polaco)”, “O relógio de Strasburgo (conto de 1352)”, “Um erro no calendário (episódio da história da inquisição em Espanha)”, “A adega de Funck (conto tirado das notas de Hoffmann)”, “Revelação de um caráter” e “O sonho de Esmeralda”, editados no *Jornal do Comércio* (1865) e, por fim, duas narrativas inéditas, “O evangelho da desgraça” e “Aquela máscara” (cf. BASTOS, 1892, p. 458).

Em 1894, é lançada a segunda edição da referida obra, uma versão “correta e ampliada”, conforme a folha de rosto, porque são feitas mudanças estilísticas e são inseridos dois novos textos: “A rosa de Saron (poema em prosa)”, originalmente lançado numa revista acadêmica de Lisboa (cf. BASTOS, 1892, p. 459) e “Os quatro filhos de Aymon”, anteriormente publicado, sob o título “No cerco do Porto”, no periódico *A renascença* (1878).

Posteriormente, em 1914, publica-se a terceira edição (“correta”, segundo a folha de rosto) de *Contos fantásticos*, num volume integrante das *Obras Completas* de Teófilo Braga, que traz, além dos contos já mencionados, outros três: “Pirronismo catedrático”, “Pegadas de sangue” e “Ela amou-me”. Essa edição diferencia-se das anteriores, por reordenar os textos. Por exemplo, Moisés, ao apresentar a obra *Contos fantásticos*, menciona que os contos de Teófilo são

[...] divididos em duas partes: “As Confidências de Flávio” e “O Espólio de Flávio”. Na primeira se enfeixam diálogos entre o Narrador e Flávio, a respeito da Morte, Poesia, Estética, Filosofia, Amor, etc.; na segunda, as narrativas deixadas por Flávio, que se aproveitam de temas medievais e quinhentistas, incluindo a *História Trágico-Marítima* (como se pode ver em “A estrela d’Alva”), e giram em torno das mesmas personagens. Baseando-se na ideia de que o fantástico se define como o reino da ironia, do humor e do grotesco, e de que “o génio é uma nevrose, uma disformidade”. (MOISÉS, 1995, p. 17).

Comentaremos acerca da sistematização da terceira edição de *Contos fantásticos* posteriormente, mas, por ora, ressaltamos que essa edição nos interessa particularmente, pois a reordenação dos contos dá organicidade à obra e permite novas possibilidades de leitura. Sendo assim, para um leitor desavisado, a apreciação de Moisés pode alterar a leitura dos contos, caso opte por lê-los na primeira ou na segunda edições, pois ambas não estão divididas em duas partes.

Neste momento, interessa-nos compreender como Teófilo dialoga com a tradição do fantástico oitocentista. Para isso, comentaremos a carta ao editor José Fontana, compilada na primeira edição de sua coletânea. Na ocasião, Teófilo faz uma síntese histórica do conto, desde as fábulas indianas de Bidpai, até as produções do século XIX, como as de Hoffmann e Poe. Ainda, reproduz uma visão estereotipada desses dois autores:



Hoffmann, o caricaturista das paixões, de uma individualidade extravagante, nas criações abstratas daquela imaginação de hipocondríaco deixa-lhes o incompleto do maravilhoso; mais tarde os editores dão aos seus contos o nome de *fantásticos*. Nos contos de Hoffmann há uma série de observações psicológicas, de impressões instintivas que suprem a falta de imaginação; os seus contos são o diagnóstico de uma alma doente. É o lado que os torna apreciáveis, apesar do capricho e grotesco dos tipos a que a mente alucinada dá forma. Os contos de Edgar Poe, a imaginação mais extraordinária da América, têm o fantástico da insolubilidade dos problemas filosóficos que constituem a ação; tocam às vezes a alta metafísica. Tendo de transigir com as materialidades da vida, na esterilidade da indigência pede a inspiração ao álcool; ele sente a excitação lúcida que lhe dá a força espantosa da invenção, mas conhece já em si a tremulência, que é a decomposição inevitável, e exclama no tédio da fadiga – Não há pior inimigo do que o álcool! Edgar Poe é a força da imaginação e do ideal suplantada pelo positivismo de uma sociedade manufatureira e orgulhosa do seu caráter industrial; nos seus contos há a alucinação profética da doídice. (BRAGA, 1865, p. x-xi, grifo do autor).

Como destacamos em outro trabalho (CARNIEL, 2022), Teófilo reproduz alguns estereótipos dos mestres do fantástico, como a hipocondria de Hoffmann, e o alcoolismo de Poe. A título de ilustração, relembremos o ensaio escrito por Walter Scott, em 1827, acerca do sobrenatural na literatura. Em dado momento, o escritor escocês comenta acerca da obra de Hoffmann e considera que o fantástico pode ser compreendido como uma escrita fantasiosa do autor alemão. Em outras palavras, para ele, o efeito do fantástico estaria limitado à biografia e à imaginação desse escritor. Esse olhar redutor, no qual mescla biografismo com a escolha por um modo de narrar, perdura até o fim do Oitocentos, como demonstra Selma Calasans Rodrigues, ao mencionar que, naquela época, o fantástico ainda era associado à patologia. A pesquisadora menciona o volume *Poètes et névrosés* (1898), de Arvède Barine, afirmando que tal obra “[...] não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura.” (RODRIGUES, 1988, p. 17-18). Apesar de apreciar algumas características do escritor alemão, como as observações psicológicas e as impressões instintivas, Teófilo afirma que suas obras seriam frutos de um homem doente. Em relação a Poe, é destacada a genialidade, mas a sua imaginação seria inspirada pelo alcoolismo.

Por sua vez, Duarte (2013, p. 140) defende que a consideração de que os contos de Hoffmann seriam o diagnóstico de uma alma doentia poderia indicar uma projeção à própria obra de Teófilo, pois, na segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), ele comenta essa produção, mas relega-a. Tais narrativas parecem ser depreciadas pelo próprio escritor, pois ele afirma que, até aquele momento, isto é, quase trinta anos depois do lançamento da primeira edição, não tinha tido muito interesse pela sua prosa juvenil, nem tinha intenção de publicá-la: “[...] nunca mais passei os olhos por este livro, que me aparece agora como obra de um estranho. Não tornei a ler esses contos, não por um afetado desdém pela minha obra [...] mas porque este pobre livro ficara ligado a impressões dolorosas cuja renovação evitava.” (BRAGA, 1894, p. v). Segundo a apreciação de Teófilo, sua obra poderia lhe ser estranha, provavelmente por ele ter adotado, posteriormente à publicação dos contos, outros estilos e outros interesses. Todavia, uma outra possibilidade pode estar relacionada à vinculação ao fantástico, pois, segundo Duarte, essa depreciação confirmaria “[...] a existência de certa imaturidade resultante também da cedência total à reflexão literária, através da qual o autor



procura sublinhar a filiação dos seus contos na tradição de Hoffmann e Poe.” (DUARTE, 2013, p. 140). Portanto, nesse sentido, a “imaturidade” dos *Contos fantásticos* pode ser justificada pelo fato de Teófilo ter tentado seguir a tradição de Hoffmann e de Poe. Contudo, esse contato não deve ser visto como algo negativo (imaturidade), tampouco os contos devem ser reduzidos à mera cópia dos autores estrangeiros.

Um indício da tentativa de filiação à tradição do conto fantástico oitocentista é o título da coletânea de Teófilo. Gerárd Genette, ao comentar acerca dos paratextos editoriais – termo que designa as produções, verbais ou não, que acompanham uma obra literária, tais como o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações etc. – explica que o título de uma obra literária pode ser composto por um subtítulo e por uma indicação genérica. Para Genette (2009, p. 73), o título, de um modo geral, tem três funções: designação, indicação do conteúdo e sedução do público. No que se refere à designação, o estudioso chama a atenção de que muitos livros dividem o mesmo título homônimo. Ele exemplifica com uma anedota: se alguém perguntar a um livreiro se ele vende as *Sátiras*, ele responderia com uma pergunta de volta, interrogando sobre a autoria da referida obra. Dessa forma, Genette (2009, p. 73) também considera que a designação, tal como a indicação do conteúdo e a sedução do público, é frágil, pois ela depende, muitas vezes, da competência do receptor. Por fim, o crítico se atenta que o título pode indicar algo diferente de seu conteúdo, como a forma genérica, como *Odes*, *Elegias*, *Sonetos*. Portanto, no que diz respeito à segunda função, além da indicação de conteúdo, o título pode se referir à indicação de sua forma. Genette explica que o título de um livro, como o nome de uma pessoa, serve para “[...] designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão.” (GENETTE, 2009, p. 76). Todavia, pondera que, mesmo os títulos ou nomes mais motivados podem não ser os mais eficazes, sobretudo quando ocorre homonímia, como é o caso de *Contos fantásticos*.

Tendo em vista as considerações acima, adaptamos a anedota mencionada no estudo de Genette: se, hipoteticamente, perguntássemos a um leitor se ele teria lido os *Contos fantásticos*, poderíamos ser questionados sobre a autoria do volume. Devemos lembrar que a designação “conto fantástico” [*conte fantastique*] foi atribuída, pela crítica francesa, às diversas edições da produção literária de Hoffmann naquele país, por volta da década de 1830. A partir de então, tem-se o desenvolvimento de uma moda ou, mais precisamente, de um gênero literário, no qual, muitas vezes, os autores seguiam o estilo de Hoffmann, chegando a intitular suas próprias produções de forma homônima. Pierre-Georges Castex comenta que

A Jean-Jacques Ampère novamente, ao que parece, coube o mérito de ter sido o primeiro a ter colocado aos contos de Hoffmann o epíteto *fantástico*, consagrado desde então pela tradição. Na verdade, Hoffmann chamou-os apenas de *Fantaisies*; e seu último biógrafo, M. Ricci, considera que a tradução de *Fantasiestücke* para *Contes fantastiques* é um mal-entendido. A palavra *fantaisies*, que, no uso francês, evoca caprichos amáveis, visões graciosas ou alegres, não corresponderia à inspiração muitas vezes sombria do contista berlinense; a palavra *fantastique* sugere muito melhor seu universo e designa sua obra com muito mais precisão. (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifo do autor, tradução nossa).

Segundo David Roas (2006, p. 117), Ampère teria utilizado a expressão *contes fantastiques*, para se referir à obra de Hoffmann, visando cumprir dois objetivos: o primeiro deles foi a adaptação do termo alemão *Fantasiestücke* (fantasias), com o qual Hoffmann nomeava algumas de suas narrativas; o segundo deles, a distinção do novo estilo literário de outros, como o romance gótico ou o conto de fadas. Assim, o conto fantástico diria respeito a uma nova maneira de se cultivar o



sobrenatural. Em Portugal, o título *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga, é pioneiro, mas não o único, pois, Silva Pinto também publicou os seus *Contos fantásticos*, em 1875, ou seja, dez anos após a primeira edição de Teófilo. Ademais, conforme evidencia o levantamento bibliográfico presente no estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978), o subtítulo “conto fantástico” já era utilizado pelos escritores, a exemplo de “O quarto fronteiro: conto fantástico” (1842), publicado no periódico *Biblioteca familiar e recreativa*, que inclusive se referia a uma história envolvendo Hoffmann.

Esse novo modo de representar o sobrenatural diz respeito ao advento do fantástico, conhecido no seu sentido mais estreito. De um modo geral, para Todorov, o fantástico está delimitado à hesitação, ou seja, entre os limites de duas escolhas (uma, racional; outra, sobrenatural), está cercado por ameaças interpretativas, ou seja, o texto literário não pode ser lido de modo alegórico ou poético. Além do mais, a dissolução da hesitação leva a outros gêneros. Assim, se o leitor, quando não a personagem decide

que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p. 48).

De acordo com o postulado todoroviano, o estranho é o acontecimento que parece sobrenatural, mas que, no fim, é explicado racionalmente, portanto ele não altera as leis da natureza. Já o maravilhoso é o evento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural; por fim, no fantástico, a dúvida entre o real e o sobrenatural deve permanecer após o término da narrativa.

Teófilo mantém um diálogo com a tradição do conto fantástico oitocentista, que tem Hoffmann como um precursor, pois sua coletânea é intitulada de modo homônimo, como outras compilações da época. Enfatizamos que Teófilo conclui a carta a José Fontana, citada anteriormente, enfatizando que o estudo do conto, naquela época, estava em voga nos outros países europeus, e o seu texto inspira “[...] a boa vontade de corresponder ao movimento que observamos lá fora.” (BRAGA, 1865, p. xi). A intenção de Teófilo parece ir além de esboçar um panorama do conto literário, pois ele também apresenta dois autores célebres, Hoffmann e Poe, o que pode sinalizar um indício do interesse por essas produções e um desejo de se incluir nessa tradição.

Dessa forma, o título *Contos fantásticos*, empregado para denominar um grupo de narrativas diversas, parece conciliar as três funções discutidas por Genette (2009). Em outras palavras, *Contos fantásticos* é um título promissor, pois, no decorrer do século XIX, foi utilizado para nomear diversas obras literárias e, assim, sinaliza uma tentativa de vinculação, por parte de Teófilo, em se incluir nessa voga. Se, por um lado, a obra traz, em seu título, a sua própria forma genérica (conto); por outro lado, também é atrativo, pois o público leitor oitocentista conhecia outras obras literárias homônimas e tinha uma expectativa de leitura no que se referia a esse gênero literário em desenvolvimento.

Por seu turno, o próximo questionamento diz respeito ao modo como Teófilo recupera a tradição do fantástico. Primeiramente, a chave de leitura mais óbvia diz respeito ao próprio título. Para além disso, não podemos ignorar um diálogo com Hoffmann em alguns contos, como “A adega de Funck”, que tem o próprio alemão como personagem e que foi estudado por nós em outro trabalho (CARNIEL, 2022). Destacamos aqui que o subtítulo, “Conto fundado nas notas de Hoffmann”, já sinaliza uma vinculação a ele, pois, nessa narrativa, Hoffmann é convidado por Funck,



seu editor, a passar alguns dias de descanso na Baviera e lá acaba se embriagando na adega de seu amigo.

Outras narrativas recuperam o contexto cultural germânico, como “A ogiva sombria” e “O relógio de Strasburgo”. Nesses dois textos, há a sugestão do pacto diabólico, um tema explorado literariamente por Hoffmann, como em *Os elixires do diabo* [*Die Elixiere des Teufels*], mas que também fora utilizado por outros escritores da literatura fantástica. Ademais, nesses dois contos, o efeito do fantástico está relacionado ao gótico e ao lendário. Em “A ogiva sombria”, o arquiteto da Catedral de Colônia é retratado como um homem idealista que almeja a conclusão de sua obra, mas morre, vítima de sua ambição e da influência satânica. Em “O relógio de Strasburgo”, o relojoeiro dessa catedral é acusado de ter feito um pacto diabólico, devido à engenhosidade desse projeto. Também em outros contos verificamos um contato com Hoffmann; por exemplo, a consideração de Álvaro Manuel Machado, de que “As asas brancas” é exemplar de um conto “[...] à la manière de Hoffmann [...]” (MACHADO, 1986, p. 373) sintetiza essa perspectiva de que os textos de Teófilo seguem a moda de Hofmann.

Por outro lado, a chave de leitura para o fantástico na coletânea do escritor português não deve ser vista exclusivamente por meio do diálogo com esse autor estrangeiro. António de Macedo, por exemplo, afirma que Teófilo foi motivado pela produção estrangeira da época, mas enfatiza que não podemos nos restringir a Hoffmann e a Poe; tampouco os contos devem ser lidos estritamente como fantásticos, mas também como góticos:

Os estudiosos literários, talvez induzidos pelo prefácio (disfarçado sob a aparência duma carta ao editor) que o próprio Teófilo escreveu a anteceder os presentes *Contos fantásticos*, costumam citar como influenciadores óbvios deste livro os nomes de Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) e de Edgar A. Poe (1809-1849). Sem dúvida que outros se poderiam acrescentar, por quem quisesse dar-se ao trabalho; a atmosfera irreal e exacerbada que envolve a maioria dos contos, mais sepulcral, tantas vezes, do que fantástica, acusa a voga do “gótico” que então assolava a Europa. (MACEDO, 2001, p. 10).

Para exemplificar o contato com outros escritores estrangeiros, Macedo (2001, p. 14) comenta que, no conto “As asas brancas”, Teófilo teria se aproveitado das leituras de obras estrangeiras, como a do cientista, filósofo e místico Emanuel Swedenborg, bem como o romance *Séraphita* (1835), de Balzac. Nesse conto, temos uma personagem feminina que comete suicídio. Podemos sintetizar que o efeito do fantástico é motivado pela abordagem de questões internas do sujeito, como a melancolia.

Alguns críticos tendem a questionar a presença do fantástico na referida coleção. António do Prado Coelho, por exemplo, defende que Teófilo teria cultivado “[...] o conto histórico, nos *Contos fantásticos*, em que há muito que apreciar.” (COELHO, A. P., 1921, p. 204). Para Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, apesar do título,

[...] estas histórias nem sempre se desenrolam sob os auspícios do fantástico, não devendo, portanto, este ser entendido como extensivo a todos os textos. A par disso, a própria manifestação meta-empírica tanto pode ser acolhida com relativa naturalidade, passando a personagem a aceitar de um modo pacífico a aparição do sobrenatural (‘A ogiva sombria’), como pode dar azo ao manuseamento da ambiguidade e a uma leitura interrogativa ou flutuante sobre os acontecimentos que colocam frente a frente dois mundos que se desmentem (‘O véu’). (CARNEIRO, 1992, p. 29).



Portanto, *Contos fantásticos*, de Teófilo, pode não satisfazer as expectativas de leitura de um público comum que pretenda encontrar, nessas páginas, narrativas estritamente fantásticas, se levássemos em consideração a acepção de fantástico de Todorov, uma vez que nem todas trazem a irrupção de um acontecimento que causa hesitação e, por isso, para alguns críticos, como Carneiro (1992), a coletânea do escritor português se afastaria do modelo fantástico, por não conter as precisões teóricas do gênero literário. A estudiosa supracitada, por exemplo, deixa como sugestão que o sobrenatural, em “A ogiva sombria”, pode ser aceito pela personagem, aproximando-se, dessa forma, daquilo que os teóricos definem como maravilhoso, mas afirma que, em “O véu”, pode ocorrer uma falha na manutenção da ambiguidade. Em outras palavras, para ela, nem todos os contos de Teófilo teriam a hesitação, traço que costuma definir o fantástico.

Da nossa parte, preferimos reconhecer, em *Contos fantásticos*, não somente o modelo de Hoffmann e de Poe, mas considerar a presença do gótico e do lendário, por exemplo. Dessa forma, concordamos com a perspectiva de António do Prado Coelho (1921), acima transcrita, que reconhece o histórico nos contos de Teófilo. De um modo geral, o aspecto histórico prevalece sobretudo na segunda parte de *Contos fantásticos* (1914), mas ainda assim mantém-se um diálogo com o universo da literatura fantástica, pois há outros modos de narrar que trazem um elemento insólito, como o gótico e o lendário. São tratados, por exemplo, temas acerca de construções medievais góticas, pactos diabólicos e o terror causado pela Inquisição.

Na contística de Teófilo, notamos alguns temas comuns do fantástico, como o duplo (comentado a seguir), que pode ser uma chave de leitura para a primeira parte da terceira edição da obra, o suicídio feminino, o pacto diabólico, a solidão, a desilusão e a infelicidade do homem moderno, mas também encontramos narrativas, sobretudo as da segunda parte da coleção, que tratam de assuntos históricos. Sendo assim, sob a denominação *Contos fantásticos*, estão agrupadas narrativas diversas, o que torna a titulação dúbia, pois ora estabelece contato com a tradição do conto fantástico oitocentista, ora é análoga à narrativa histórica ou até mesmo ao gótico e ao lendário.

Em contrapartida, o título da obra de Teófilo não parece leviano, mas proposital, porque, conforme Castex, na primeira metade do século XIX, na França, “[...] o adjetivo *fantástico* não define mais apenas o estranho clima onde se desenvolvem os contos de Hoffmann; ele é utilizado para todos os fins, nos mais diversos significados.” (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor, tradução nossa). Ou seja, a utilização desse termo não se restringe ao modelo de Hoffmann, mas indiscriminadamente a textos com variadas acepções, como é o caso das narrativas históricas de Teófilo. Devemos lembrar que a própria designação dos *Contos fantásticos*, de Hoffmann, muitas vezes, não se limita a conteúdos estritamente fantásticos, pois algumas de suas narrativas não trazem o elemento insólito ou são escolhidas com base no critério de um editor. Portanto, sob o título genérico de *Contos fantásticos*, Teófilo demonstra conhecimento da obra dos escritores precursores, mas reúne outros modos de narrar, como o gótico e o lendário.

### 3 O EFEITO DE UNIDADE E A PRESENÇA DO DUPLO NA TERCEIRA EDIÇÃO DE *CONTOS FANTÁSTICOS*

Como afirmamos, a terceira edição de *Contos fantásticos* (1914) se diferencia das duas anteriores, pois reorganiza as narrativas. Esse volume faz parte das *Obras Completas* de Teófilo Braga e lá encontramos uma nota, na qual se discute a questão da unidade:

Quando foram publicados estes Contos em 1865, no *Jornal do Comércio* de Lisboa, e *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, lembrou-se o livreiro José Fontana



de reuni-los em volume; ele os coligiu sem coordenação conforme obteve os folhetins, e assim apareceram nesse mesmo ano com o título de *Contos fantásticos*. [...] Pediu-nos o editor Antonio Maria Pereira em 1894, para incorporar na sua Coleção os *Contos fantásticos*; aí apareceram com alguns retoques de estilo e acrescentados com mais duas narrativas, 'A rosa de Saron' e 'Os quatro filhos de Aymon'.

Hoje os *Contos fantásticos* vão ocupar nas OBRAS COMPLETAS, o lugar que lhes compete na seção das *Juvenília*; ficam sistematizados em uma ação fundamental, com capítulos que se relacionam entre si, dando mais relevo às situações vagas e interesse às expansões subjetivas, com a unidade de um romance. (BRAGA, 1914, p. v-vi).

A nota deixa explícito o desejo de dar unidade à coletânea e, assim, a reestruturação dessa edição pode ter sido uma forma de aprimorar as duas edições anteriores, pois os responsáveis por essas publicações compilaram as narrativas conforme recebiam os materiais, ou seja, parece que não houve a interferência direta do autor, com exceção da ampliação e da inserção de novos textos, na segunda edição.

Na terceira edição de *Contos fantásticos*, ocorre o efeito da unidade, por intermédio do procedimento do manuscrito encontrado. No volume, as narrativas são divididas em duas partes. Na primeira, elas passam a ser produções literárias envolvendo Flávio, personagem recorrente dessas narrativas; enquanto na segunda parte, uma nota intitulada "Antes de ler" explica que, após a morte de Flávio, um antigo amigo dele tivera conhecimento do espólio do falecido e, como os alfarrabistas não tinham interesse por esses textos literários, ele mesmo resolveu compilá-los, com o título "O espólio de Flavio", atribuindo-lhes o subtítulo *Cyclorama*, vocábulo que, segundo ele, estaria presente num dos contos e que remete a narrativas ambientadas em tempos passados:

A autoridade administrativa que tomou conhecimento *ex-officio* do falecimento daquele rapaz sem família, sem assistência médica, entregou-me ao hospital para o mandar para a morgue e para a vala, e fez venda em praça do seu mesquinho espólio. Os ferros-velhos e os alfarrabistas pouco dispenderam na aquisição dos lotes das suas especialidades. A papelada foi acumulada a oito em um saco de serapilheira; o alfarrabista lamentava os seus cobres, porque nem para embrulho servia. Era o seu critério. Extraíndo do saco uma folha à ventura, li o título *Cyclorama*, que encontrara no Conto da *Adega de Funck*. Por um impulso intuitivo paguei duas vezes ao alfarrabista o que ele dera pelos papéis do pensador isolado, e meu antigo amigo. Com vagar os fui coordenando, e pude inteirar entre esboços de Sátiras, e elencos de futuras cenas de tragédias, os Contos, a que dera o título de *Cyclorama*, por serem representação de épocas e idades passadas inteiramente reconstituídas. (BRAGA, 1914, p. 116, grifo do autor).

O efeito da unidade utilizado na terceira edição de *Contos fantásticos* dá novas possibilidades de leitura à obra de Teófilo Braga. Em relação às edições anteriores, a reordenação dos contos contribui para o desenvolvimento de uma narrativa maior, que se concentra em dois personagens: Flavio e seu alter ego que não tem o nome revelado. Por meio dessas narrativas, sabemos de diferentes momentos da vida desses dois amigos, como a infância deles, a descoberta do primeiro amor (Olnira, moça que se suicida, por não ser amada por Flavio); a desilusão amorosa de Annita (uma antiga paixão de Flavio), que se torna uma prostituta; o amor de Flavio por Emma, moça que se casa com um primo, uma vez que Flavio é um homem pobre, e, posteriormente, tem



um filho que se parece com o amante e morre, angustiada pelo ciúme doentio do marido. Por seu turno, Flavio morre pobre e desprezado pela sociedade. Por fim, o narrador parece ser o suposto editor ficcional que teria reunido os escritos de Flavio.

Na primeira narrativa de *As confidências de Flavio*, “O véu”, o narrador afirma que Flavio seria seu alter ego, uma afirmação que reforça a temática do duplo na coletânea, uma vez que há uma relação intrínseca entre eles:

Tive apenas um amigo na infância.

Sinto abrir este conto com a minha personalidade; e, sem pretensões a *humorismo* nem a estilo digressivo, conheço que a pessoa de um autor inculcando-se na sua obra produz o efeito desagradável, que o senso estético original de João Paulo nota no quadro em que o pintor agrupasse também a palheta, o cavalete e os pincéis. O valor da personalidade pouco é; os antigos compreenderam-na perfeitamente, quando deram o nome de *persona* à máscara que o ator trazia para reforçar a voz. A personalidade que se toca, serve para o trato da rua; a individualidade, o caráter, revelado na vontade, são imanes no livro, são o livro. Antes porém de fechar o parêntesis aí vão algumas linhas sobre a pessoa do meu único e primeiro amigo, um *alter ego* ou *fidus Achates*, como diriam dois estudantes de seleta. Não nos demos de repente. Tínhamos o mesmo nome de batismo, fazíamos anos no mesmo dia, começamos a versejar ao mesmo tempo; a afinidade eletiva entre nós não provinha destas coincidências, nunca reparamos nelas; era uma amizade de terror, respeitávamo-nos. Na escola fomos sempre antagonistas; quando passamos a estudar latim, ficamos surpreendidos ao vermo-nos algemados ao *hora*, *horæ*. Ainda os mesmos desforços, o mesmo orgulho. Então já nos consultávamos sobre alguma dúvida de sintaxe, como de potência a potência. Mais tarde encontramos sobre o mesmo banco a ouvir preleções estúpidas de lógica, a lógica que nos havia de tornar maus, capiciosos, ergotistas. Já não nos temíamos, éramos amigos, tínhamos necessidade um do outro. Depois vieram as confidências estreitar mais esta afeição. Foi ele o primeiro a fazê-las. Não sei se era amor, compaixão ou cinismo a primeira aventura que me contou. (BRAGA, 1914, p. 1-2, grifo do autor).

Tem-se aqui um narrador que aparecerá em outros contos e narrará sobre a personagem Flavio, considerada por ele seu único e primeiro amigo. Porém, antes mesmo de relatar o que acontecera com Flavio, ele já se demonstra preocupado com o fazer literário, ponderando-se que a personalidade do escritor transparece em sua obra. Por escolher iniciar a narração comentando acerca de sua personalidade, nota-se que o tema do duplo já se mostra presente, por meio do campo lexical, como “personalidade”, “*persona*”, “máscara”, “caráter”, “individualidade” e “vontade”, palavras que remetem à questão da complexidade da personalidade humana.

Para Remo Ceserani (2006, p. 83), aspectos como o desdobramento de corpos, gêmeos, sócias e a duplicidade da personalidade não são exclusivos da literatura voltada ao fantástico, mas da literatura universal, desde o teatro antigo, seja na comédia ou na tragédia. Todavia, de acordo com o pesquisador, o duplo ganha novos estatutos na literatura fantástica, por intermédio de alguns motivos recorrentes, como o retrato, o espelho, a refração da imagem humana, a duplicação do indivíduo e a sombra, e está presente em obras diversas da literatura fantástica, como “O homem da areia” de Hoffmann, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, “William Wilson”, de Poe, entre outros.

Tal como em obras clássicas da literatura fantástica, como “William Wilson”, de Poe, o narrador tem uma relação próxima com o seu duplo, considerando-o seu único amigo,



compartilhando a mesma data de nascimento e algumas experiências da infância, mas essas semelhanças não eram notadas por eles. Embora se respeitassem, ambos não eram amigos, chegando a serem antagonistas, quando eram estudantes. Todavia, é no tempo da escola que eles estreitam a amizade e sentem a necessidade de estarem um com o outro. Acreditamos ser pertinente mencionar esses paralelos entre “O véu” e “Willian Wilson”, pois, na obra do autor estadunidense, também há um narrador que se identifica com seu duplo, que teria aparecido na infância, mais precisamente na época em que era estudante, como no conto de Teófilo. Percebe-se ademais, que, nos dois textos, tem-se um comportamento similar entre as personagens, isto é, primeiramente, um estranhamento pela coincidência dos nomes e da personalidade e, em seguida, um sentimento de inimizade e, por fim, um sentimento complexo.

A manutenção do duplo é reforçada devido à reordenação dos textos e às correções estilísticas, já que, na terceira edição de *Contos fantásticos*, são feitas algumas alterações, de modo semelhante ao que já tinha ocorrido na segunda edição (1894). Todavia, as mudanças vão além de uma questão estilística, pois são acrescentados alguns trechos que contribuem para a manutenção do efeito da unidade, como novas passagens e a menção (ou alteração) de nome de alguns personagens.

Além disso, a terceira edição é a “versão correta” de *Contos fantásticos*, segundo consta na contracapa do respectivo volume. Portanto, a reordenação e as mudanças podem ter sido intencionais como uma forma de aperfeiçoar as duas edições anteriores. Devemos ainda lembrar que, na obra de 1914, há uma nota explicativa mencionando que o livreiro José Fontana teria coligido sem coordenação os folhetins obtidos. Pelo tom de lamentação da nota presente na terceira edição, é muito provável que Teófilo não ficou satisfeito com o resultado da ordenação do livreiro e, com isso, a nova disposição das narrativas pode ter sido uma forma de satisfazer os desejos do próprio escritor. Também podemos questionar quem teria intitulado a coletânea. Infelizmente, não foi possível averiguar se o adjetivo “fantásticos” do título de contos de Teófilo foi escolhido pelo editor, no caso o livreiro José Fontana, ou pelo próprio autor. Independentemente, precisamos considerar que esse título estava em voga no século XIX, sobretudo após a tradução da obra de Hoffmann na França, e foi utilizado por diversos escritores, também em Portugal.

Sendo assim, Teófilo pode ter realizado essas alterações, como a estratégia do manuscrito encontrado e o desenvolvimento da história de um homem com seu alter ego, como uma forma de manter a unidade na coletânea, pois “O véu” é a primeira narrativa da primeira parte, *As confidências de Flavio*, e nela se tem a apresentação do narrador e de Flavio; por sua vez, “Lava de um crânio” é a última e nela se tem a morte de Flavio, ou seja, essa disposição parece intencional, por manter uma verossimilhança cronológica, como a infância e a morte da personagem supracitada. Como a primeira narrativa trata de um duplo, essa temática se destaca na disposição da terceira edição, pois a alteração e a oscilação de narradores (Flavio e o alter ego) mantêm a ambiguidade e a dúvida. Por fim, precisamos considerar que o duplo pode se perder nas duas edições anteriores, porque nelas não há o desenvolvimento de uma narrativa maior, como ocorre no volume de 1914.

Por outro lado, os contos compilados em *O espólio de Flavio* parecem ser a parte restante que Teófilo não teria conseguido incluir em *As confidências de Flavio*, talvez pela dificuldade em manter um elo narrativo entre eles. Todavia, para garantir o efeito de unidade, ele pôde ter preferido compilá-los numa parte separada, com a justificativa de que esses textos são escritos de seu personagem ficcional, Flavio, portanto, um espólio, uma escolha que parece ser coerente, uma vez que essas narrativas tratam, em sua maioria, de temas históricos, mas que não estão totalmente



desconectadas, já que o próprio aspecto histórico lhes dá organicidade. Não podemos deixar de comentar que alguns textos mantêm um diálogo com a tradição do fantástico, pois tratam de assuntos como o pacto diabólico, e podem ser considerados góticos, por abordarem a Idade Média e por conterem certos elementos de terror e de suspense; já outros se aproximam da lenda, por serem recriações de acontecimentos históricos. Por fim, alguns deles apresentam personagens ou fatos que são recuperados em outros textos da segunda parte da coletânea, um tipo de intertextualidade que mantém a unidade.

De um modo geral, o predomínio do elemento histórico se dá nas narrativas compiladas posteriormente à publicação da primeira edição de *Contos fantásticos*, isto é, “A rosa de Sáron” e “Os quatro filhos de Aymon” aparecem na segunda edição (1894). Ambas tratam de acontecimentos relativos à história portuguesa, como a expulsão dos judeus e o Cerco do Porto, respectivamente. Já os três agrupados na edição de 1914 também têm um fundo histórico, mas tratam de acontecimentos que teriam ocorrido num tempo pouco distante do leitor oitocentista, a saber a morte da Rainha Maria II, em 1853, a relação entre dois professores da Universidade de Coimbra, na década de 1860, e uma conferência que supostamente teria ocorrido em 1888.

### CONCLUSÃO

Foi objetivo deste trabalho a apresentação da produção fantástica de Teófilo Braga. Embora tenha sido um autor de certo destaque no Oitocentos, seus *Contos fantásticos* ainda hoje são pouco conhecidos do público leitor e ainda carecem de novos estudos. Sendo assim, fez-se necessária a discussão acerca do papel desempenhado por Teófilo no desenvolvimento de uma moda literária em voga naquela época.

É inegável a contribuição de Teófilo na produção da literatura fantástica em língua portuguesa oitocentista, como apontam alguns estudiosos. Todavia, mais do que um marco na historiografia do fantástico – aliás, um tipo de historiografia que merece novas pesquisas –, os contos de Teófilo também evidenciam um contato com outros escritores do fantástico tradicional, como Hoffmann e Poe, mas não podemos estreitar o diálogo a apenas esses dois autores, pois o que nos interessa não é o estudo de fontes e influências, mas como Teófilo se insere nessa tradição.

Por isso, por meio da análise da escolha do título de sua coletânea, percebe-se que essa preferência não é aleatória, porque *Contos fantásticos* foi um título amplamente difundido no século XIX, principalmente após a publicação da obra de Hoffmann na França. Ainda que alguns críticos argumentem que esse título não faz jus ao conteúdo dos contos, pois parte deles não traz o sobrenatural, não podemos ignorar que o fantástico deve ser compreendido como plural. Como aponta Castex, em certo momento do Oitocentos, esse termo passa a se referir a narrativas diversas, em que não há o elemento insólito. Sendo assim, poderíamos também refletir acerca do significado de fantástico. Sabemos que esse conceito é permeado por uma flutuação teórica e, atualmente, ele deve ser visto como um termo plural, pois ele já não se restringe ao fantástico tradicional oitocentista, um gênero literário que foi estudado por Todorov, mas também a outras formas de narrar, que pode, portanto, englobar o gótico e o lendário, por exemplo.

Em se tratando de Teófilo, a vinculação ao fantástico tradicional não se restringe ao título de sua coletânea, mas também ao diálogo com autores da época, como a menção a Hoffmann e a Poe na carta que serve de prefácio. Ademais, Teófilo utiliza certas temáticas recorrentes da época, como o duplo, que ganha novos estatutos na terceira edição de sua obra, devido à reorganização dos contos. Além de ampliar essa temática, tal volume merece destaque pela forma como Teófilo dá unidade aos textos, criando uma narrativa maior, acerca de Flavio e seu *alter ego*.



## REFERÊNCIAS

BASTOS, Teixeira. **Teófilo Braga e sua obra**. Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892.

BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Tipografia Universal, 1865.

\_\_\_\_\_. **Contos fantásticos**. 2. ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.

\_\_\_\_\_. **Contos fantásticos**. 3. ed. correta, com inéditos e as versões francesas e italianas. Porto: Livraria Chardron, 1914.

BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. *In*: BRUNO, Sampaio. **A geração nova: ensaios críticos – os novelistas**. Porto: Livraria Chardron, 1984. p. 93-105.

CALVINO, Italo. Introdução. *In*: CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.

CARNIEL, Jean Carlos. Hoffmann e o conto fantástico português. **Abusões**, v. 18, p. 251-296, 2022. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/61718/43556>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant**. Paris: Librairie José Corti, 1962.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COELHO, António do Prado. **Teófilo Braga**. Lisboa: Tip. Eduardo Simões & C., 1921.

COELHO, Jacinto do Prado. Joaquim Teófilo Fernandes Braga. *In*: COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). **Dicionário de literatura**. 3 ed. Porto: Figueirinhas, 1978. p. 119-121.

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. **O conto literário: a memória da tradição**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.3/2573>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

GARCÍA, Flavio. Um duplo e insólito Teófilo Braga. *In*: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 141-155.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MACEDO, António de. Introdução. *In*: BRAGA, Teófilo. **Contos fantásticos**. Lisboa: Hugin, 2001. p. 7-16.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Les romantismes au Portugal : modèles étrangers et orientations nationales**. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986.



MIRAGLIA, Gianluca. Nótula sobre a recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo português. *In: Anais Série Línguas e Literatura*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2004. vol. III, p. 181-192.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. O conto na literatura portuguesa. *In: MOISÉS, Massaud. O conto português*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 11-30.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROAS, David. **De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

ROAS, David. **La sombra del cuervo**. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX. Madrid: Devenir Ensayo, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)**. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.



## A TEORIA DE J. R. R. TOLKIEN FRENTE O CONTO DE FADAS CLÁSSICO

Lucas Bianconi Duarte Novais<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

### RESUMO

O presente artigo se organiza de modo a destacar os pontos centrais desenvolvidos por J. R. R. Tolkien em seu ensaio *Sobre contos de fada* (*On Fairy-Stories*, 1938), e, a partir deles, analisar o clássico conto “A Gata Borralheira” (1989). Partindo das perguntas “O que são contos de fadas?”, “Qual a sua origem?” e “Qual a sua função?”, o escritor e crítico realiza uma intensa análise de diversas histórias para, assim, fundamentar sua teoria. Nesse sentido, identifica-se a correlação entre os aspectos essenciais levantados pelo autor e a sua presença no referido conto. Desse modo, revela-se a permanência desses elementos, propostos por Tolkien em meados do século XX, na tradicional história, evidenciando a continuidade, ainda que em meio a muitas mudanças, nas fantásticas narrativas dos contos de fadas.

**Palavras-chave:** J. R. R. Tolkien. Contos de fadas. Crítica literária.

### ABSTRACT

This article presents the central topics developed by J. R. R. Tolkien in his essay *On Fairy Tales* (*On Fairy-Stories*, 1938) and, from them, analyzes the classic tale “The Cinderella”. Beginning from the questions “What are fairy stories?”, “What is their origin?” and “What is the use of them?”, the writer and critic performs a deep analysis of several stories to substantiate his theory. In this sense, it is possible to identify the correlation between the essential aspects raised by the author and his presence in the referred tale. Thus, the permanence of these elements proposed by Tolkien in the mid-twentieth century in the traditional story evidences the continuity, even in many changes, in the fantastic narratives of fairy tales.

**Keywords:** J. R. R. Tolkien. Fairy tales. Literary criticism.

### INTRODUÇÃO

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), reconhecido mundialmente como o escritor de *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955) e *O Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977) — dentre outras obras —, foi também filólogo e professor universitário. Enquanto acadêmico, pronunciou-se na Conferência Andrew Lang, e de forma mais breve na Universidade St. Andrews, em 1938, expondo suas teorias e considerações a respeito de contos de fada. Fruto desses pronunciamentos e com pequenos acréscimos, publicou, como um dos itens de *Ensaios apresentados a Charles Williams* (*Essays presented to Charles Williams*), Oxford University Press, em 1947, o ensaio *Sobre contos de fada* (*On Fairy-Stories*, 1938), em que organiza e sistematiza os aspectos que compõem sua teoria.

Há algumas perguntas que alguém que vá falar sobre contos de fadas precisa se dispor a responder, ou a tentar responder, não importa o que pense da sua impertinência o povo do Reino Encantado. Por exemplo: O que são contos de fadas? Qual é sua origem? Qual sua utilidade? Tentarei dar respostas a essas

---

<sup>1</sup> É doutor em Estudos Literários pela UNESP-FCLAr. Email: lucasnovais19@hotmail.com



perguntas, ou as indicações de respostas que consegui coligir — principalmente das próprias histórias, as poucas que conheço dentre a multidão das que existem (TOLKIEN, 2017, p. 3-4)<sup>2</sup>.

Pontuando os questionamentos que procurará responder ao longo de seu texto, Tolkien chama a atenção do leitor para um aspecto inusitado: a opinião do “povo do Reino Encantado” sobre as perguntas levantadas. Assim, de pronto, notamos uma visão nova para o universo dos contos de fadas ao considerar não apenas a existência de criaturas encantadas, mas a apreciação destas em relação à crítica literária que lhes diz respeito. O presente artigo se organiza de modo a destacar os elementos essenciais propostos por J. R. R. Tolkien em sua teoria a partir dos referidos questionamentos e colocá-los frente o clássico conto de fadas *A Gata Borralheira* (1989).

## 1 O QUE SÃO CONTOS DE FADAS?

O engajamento inicial proposto por Tolkien nos leva à busca por um conceito fechado que defina os contos de fadas; no entanto, como constatado pelo próprio autor, seja pela sua amplitude ou por seu caráter restritivo, tal busca se torna infrutífera. No *Oxford English Dictionary*, *fairy-tale* está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal consta como (a) um conto sobre fadas, ou de modo geral, uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade (TOLKIEN, 2017, p. 4, grifo do autor)<sup>3</sup>.

Após descartar as duas últimas proposições por abrangerem aspectos demasiadamente vastos, tem-se na primeira uma problemática ao restringir o conto de fadas a uma história sobre fadas. Buscando um melhor modo de compreender tais seres encantados, o autor afirma que é uma noção dominante no mundo moderno atribuir às fadas uma estatura diminuta, mas rejeita o uso do termo sobrenatural para se referir a elas, “pois é o ser humano que é sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta) em comparação com as fadas, ao passo que elas são naturais, muito mais naturais que ele. Essa é sua sina” (TOLKIEN, 2017, p. 5)<sup>4</sup>. O tratamento dado às fadas como seres naturais se dá, especialmente, pela relação direta dessas criaturas com a natureza, ainda que tal relação ocorra de modo mágico. Mesmo que presentes em muitas histórias, os contos de fadas se revelam não como histórias sobre criaturas mágicas, mas como histórias sobre o Reino Encantado.

A definição de conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei defini-lo nem descrevê-lo diretamente. É impossível fazê-lo. O Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma

---

<sup>2</sup> No original: There are [...] some questions that one who is to speak about fairy-stories must expect to answer, or attempt to answer, whatever the folk of Faerie may think of his impertinence. For instance: What are fairy-stories? What is their origin? What is the use of them? I will try to give answers to these questions, or such hints of answers to them as I have gleaned - primarily from the stories themselves, the few of all their multitude that I know (TOLKIEN, 2008, p. 27).

<sup>3</sup>No original: *fairy-tale* is recorded since the year 1750, and its leading sense is said to be {a} & tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood (TOLKIEN, 2008, p. 28, grifo do autor).

<sup>4</sup> No original: For it is man who is, in contrast to fairies, supernatural (and often of diminutive stature); whereas they are natural, far more natural than he. Such is their doom (TOLKIEN, 2008, p. 28).



de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Tem muitos ingredientes, mas a análise não necessariamente descobrirá o segredo do todo. [...]. Por ora só direi isto: um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia? — mas é magia de um modo e poder peculiares, no polo oposto ao dos artificios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia (TOLKIEN, 2017, p. 10-11)<sup>5</sup>.

O posicionamento do autor destaca duas terminologias essenciais e correlatas em sua compreensão sobre esses contos: Reino Encantado e Magia. Seguindo os passos de Tolkien, não nos proporemos aqui a definir de modo unívoco o Reino Encantado; mas quando entendido semelhantemente à própria Magia, faz-se notar como este é o atributo central para sua compreensão, não apenas por sua presença, mas também pelo modo como atua: “a magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais” (TOLKIEN, 2017, p. 13)<sup>6</sup>. Diante do exposto, a magia do conto de fadas se mostra o elemento principal da narrativa, atuando a favor das personagens que dela necessitam.

A partir dessa perspectiva, Tolkien exclui dos contos de fadas três categorias de histórias: as fábulas de animais, ainda que admita certa conexão entre ambos os gêneros; aquelas narrativas que usam do sonho como um recurso para explicar a ocorrência dos elementos fantásticos e maravilhosos ali presentes; e as histórias de viajantes, pois as maravilhas muitas vezes apresentadas não pertencem a este mundo mortal, estando somente à distância ou ocultas no espaço e no tempo.

## 2 QUAL É SUA ORIGEM?

Ao se indagar sobre as origens dos contos de fadas, Tolkien entende que está buscando, na realidade, a origem ou as origens dos elementos fantásticos. Considerando-se inculto para lidar com tal dúvida, o autor ressalta a centralidade da figura do inventor para o surgimento dos contos de fadas.

A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa que a história física da raça humana, e tão complexa quanto a história da linguagem humana. As três coisas — invenção independente, herança e difusão — evidentemente tiveram seu papel na produção da intrincada teia da História. Desemaranhá-la está agora além de qualquer habilidade que não seja a dos elfos. Das três, a *invenção* é a mais importante e fundamental, e, portanto, (não é de surpreender) também a mais

---

<sup>5</sup>No original: The definition of a fairy-story - what it is, or what it should be - does not, then, depend on any definition or historical account of elf or fairy, but upon the nature of *Faerie*: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country. I will not attempt to define that, nor to describe it directly. It cannot be done. *Faerie* cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole. [...]. For the moment I will say only this: a 'fairy-story' is one which touches on or uses *Faerie*, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. *Faerie* itself may perhaps most nearly be translated by *Magic*? — but it is magic of a peculiar mood and power, at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific, magician. There is one proviso: if there is any satire present in the tale, one thing must not be made fun of, the magic itself (TOLKIEN, 2008, p. 32-33, grifo do autor).

<sup>6</sup>No original: The magic of *Faerie* is not an end in itself, its virtue is in its operations: among these are the satisfaction of certain primordial human desires (TOLKIEN, 2008, p. 34).



misteriosa. No fim, as outras duas terão de levar de volta a um inventor, ou seja, um criador de histórias. A *difusão* (empréstimo no espaço), seja de um artefato ou de uma história, só remete o problema da origem a outro lugar. No centro da suposta difusão há um lugar onde outrora viveu um inventor. O mesmo ocorre com a *herança* (empréstimo no tempo). Assim, acabamos chegando apenas a um inventor ancestral. Se acreditarmos que às vezes ocorreu a criação independente de ideias, temas e esquemas semelhantes, estaremos simplesmente multiplicando o inventor ancestral, mas sem com isso compreender mais claramente o seu dom (TOLKIEN, 2017, p. 20-21, grifo do autor)<sup>7</sup>.

Salientando a importância do inventor para o conto de fadas, Tolkien o define como um subcriador. Tal conceito, central para a compreensão da teoria tolkieniana a respeito dos contos de fadas, será retomado e desenvolvido em momento posterior; mas já aqui notamos a importância daquele que inventa, cria as histórias de fadas, para que elas venham a existir.

Afirmando a existência da relação entre os contos de fadas e a mitologia — relação essa que se constrói pela fantasia — Tolkien discorda da crítica de Andrew Lang e assevera o vínculo que há entre mitologia e religião: “No entanto essas coisas [, mitologia e religião,] de fato ficaram enredadas — ou talvez tenham sido separadas há muito tempo e desde então tenham voltado devagar, tateando, através de um labirinto de erros, através da confusão, rumo à refusão” (TOLKIEN, 2017, p. 25)<sup>8</sup>. Conforme exposto, apesar de separadas, religião e mitologia estão em busca de se fundirem novamente, mesmo que ainda haja um sombrio labirinto entre elas. Sendo Tolkien um autor e crítico católico, tal junção é essencial para a compreensão da sua perspectiva sobre os contos de fadas, seja pelas terminologias por ele utilizadas, ou ainda pela forma como este vê e analisa o mundo encantado.

Na sequência de sua abordagem, Tolkien apresenta as três faces existentes nos contos de fadas: a Mística, voltada para o Sobrenatural; a Mágica, voltada para a Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão, voltado para o Homem. A face essencial do Reino Encantado é a do meio, a Mágica” (TOLKIEN, 2017, p. 25)<sup>9</sup>. Portanto, temos ressaltada a relação inexorável e fundamental que há entre a magia, a natureza, e os contos de fadas, desde sua origem.

### 3 QUAL SUA UTILIDADE?

---

<sup>7</sup> No original: The history of fairy-stories is probably more complex than the physical history of the human race, and as complex as the history of human language. All three things: independent invention, inheritance, and diffusion, have evidently played their part in producing the intricate web of Story. It is now beyond all skill but that of the elves to unravel it.1 Of these three *invention* is the most important and fundamental, and so (not surprisingly) also the most mysterious. To an inventor, that is to a storymaker, the other two must in the end lead back. *Diffusion* (borrowing in space) whether of an artefact or a story, only refers the problem of origin elsewhere. At the centre of the supposed diffusion there is a place where once an inventor lived. Similarly with *inheritance* (borrowing in time): in this way we arrive at last only at an ancestral inventor. While if we believe that sometimes there occurred the independent striking out of similar ideas and themes or devices, we simply multiply the ancestral inventor but do not in that way the more clearly understand his gift (TOLKIEN, 2008, p. 40-41).

<sup>8</sup> No original: Yet these things have in fact become entangled - or maybe they were sundered long ago and have since groped slowly, through a labyrinth of error, through confusion, back towards re-fusion (TOLKIEN, 2008, p. 44).

<sup>9</sup> No original: Even fairy-stories as a whole have three faces: the Mystical towards the Supernatural; the Magical towards Nature; and the Mirror of scorn and pity towards Man. The essential face of Faerie is the middle one, the Magical (TOLKIEN, 2008, p. 44).



Discorrendo sobre as funções dos contos de fadas na contemporaneidade, Tolkien afirma que, “na verdade, a associação entre crianças e contos de fadas é um acidente de nossa história doméstica” (TOLKIEN, 2017, p. 33)<sup>10</sup>, e mesmo as adaptações feitas especialmente para o público infantil se revelam um processo perigoso, ainda quando necessário. “Os contos de fadas assim banidos, eliminados de uma arte plenamente adulta, no fim estariam arruinados; na verdade, na medida em que foram assim banidos, foram arruinados” (TOLKIEN, 2017, p. 34)<sup>11</sup>. Não se pode, desse modo, compreender a função dos contos de fadas considerando particularmente as crianças, ainda que elas apresentem uma clara facilidade infantil na crença literária e na consequente “suspensão voluntária da incredulidade”.

O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um “subcriador” de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. Então estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malgrado (TOLKIEN, 2017, p. 36)<sup>12</sup>.

O subcriador se revela, assim, responsável por criar um novo mundo, o Mundo Secundário, no qual a narrativa transcorre, regido por leis e regras próprias. Os fatos e acontecimentos presentes nesse mundo, não obedecem às limitações que são próprias do Mundo Primário, no qual habitamos, mas seguem aquilo que é a “verdade” própria desse mundo. O inventor de histórias não pode romper as leis dispostas no mundo criado, pois isso acarretaria a incredulidade daquele que ouve/lê, perdendo-se o encanto, a magia, deslocando o ouvinte/ leitor para fora desse novo mundo, e fazendo-o contemplá-lo à distância, fracassando enquanto arte. Tolkien prossegue sua teoria destacando que, além de seu atributo artístico, os contos de fadas têm seu valor por proporcionarem quatro coisas.

Ora muito bem. Se os adultos devem ler contos de fadas como um ramo natural da literatura — nem brincando de ser crianças, nem fingindo que estão escolhendo para crianças, nem sendo meninos que não querem crescer —, quais são os valores e as funções dessa espécie? Esta é, penso eu, a última e mais importante pergunta. Já aponte para algumas das minhas respostas. Antes de tudo: se forem escritos com arte, o valor primordial dos contos de fadas será simplesmente aquele valor que, como literatura, eles compartilham com outras formas literárias. Mas os contos de fadas também oferecem, em grau ou modo peculiar, estas coisas: Fantasia, Recuperação, Escape, Consolo, coisas de que as crianças por via de regra precisam menos que os mais velhos. Hoje em dia a maioria delas é muito

---

<sup>10</sup> No original: Actually, the association of children and fairy-stories is an accident of our domestic history (TOLKIEN, 2008, p. 50).

<sup>11</sup> No original: Fairy-stories banished in this way, cut off from a full adult art, would in the end be ruined; indeed in so far as they have been so banished, they have been ruined (TOLKIEN, 2008, p. 51).

<sup>12</sup> No original: What really happens is that the story-maker proves a successful 'subcreator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside (TOLKIEN, 2008, p. 52).



comumente considerada nociva para todos. Vou considerá-las brevemente, e começarei pela *Fantasia* (TOLKIEN, 2017, p. 44, grifo do autor)<sup>13</sup>.

### 3 1 FANTASIA

A definição de Fantasia proposta pelo autor foge do conceito de Imaginação — entendido como o poder de dar a criações ideais a consistência interna da realidade —, mas busca englobar tanto a Arte Subcriativa quanto a estranheza e o maravilhamento na Expressão que surge da Imagem, característicos do conto de fadas. É dessa maneira que o autor faz uso do termo Fantasia, ou seja, num sentido que combina com seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação dos “fatos” observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente mas contente com as conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* com *fantástico*, com imagens de coisas que não somente “não estão presentes de fato”, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens serem de coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um defeito. Creio que a fantasia (neste sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente (TOLKIEN, 2017, p. 46, grifo do autor)<sup>14</sup>.

O conto de fadas é visto, assim, como a mais subcriativa das histórias, na medida em que é a que mais se afasta do Mundo Primário, tendo justamente nesse afastamento seu maior atributo, e desafio, por ser mais difícil de se construir “a consistência interna de realidade”. Nesse sentido, o conto de fadas se revela o espaço privilegiado no qual o ser humano exerce sua capacidade criativa, fantástica, como afirma o próprio Tolkien: “a Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e a nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não apenas feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador” (TOLKIEN, 2017, p. 54)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> No original: Very well, then. If adults are to read fairy-stories as a natural branch of literature - neither playing at being children, nor pretending to be choosing for children, nor being boys who would not grow up - what are the values and functions of this kind? That is, I think, the last and most important question. I have already hinted at some of my answers. First of all: if written with art, the prime value of fairy-stories will simply be that value which, as literature, they share with other literary forms. But fairy-stories offer also, in a peculiar degree or mode, these things: Fantasy, Recovery, Escape, Consolation, all things of which children have, as a rule, less need than older people. Most of them are nowadays very commonly considered to be bad for anybody. I will consider them briefly, and will begin with *Fantasy* (TOLKIEN, 2008, p. 58-59, grifo do autor).

<sup>14</sup> No original: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of 'unreality' (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed 'fact', in short of the fantastic. I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connections of *fantasy* with *fantastic*: with images of things that are not only 'not actually present', but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there. But while admitting that, I do not assent to the depreciative tone. That the images are of things not in the primary world (if that indeed is possible) is a virtue not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent (TOLKIEN, 2008, p. 60, grifo do autor).

<sup>15</sup> No original: Fantasy remains a human right: we make in our measure and in our derivative mode, because we are made: and not only made, but made in the image and likeness of a Maker (TOLKIEN, 2008, p. 66).



### 3 2 RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO

A Recuperação, o Escape e o Consolo são três aspectos que, segundo Tolkien, se revelam essenciais na composição de contos de fadas e no conjunto de experiências fundamentais para o homem. A partir dessa abordagem, tais contos se mostram um mecanismo que nos ajuda a vivenciar essas realidades. Destarte, a recuperação é vista como uma retomada para ver as coisas como elas devem (ou deveriam) ser vistas — como coisas separadas de nós. Muitas vezes, ao se familiarizar como uma realidade, somos tentados a não observar a singularidade que lhe é própria, nos apossando dela. Nesse sentido, através dos contos de fadas, somos convidados a enxergar a retomarmos uma visão clara sobre o mundo.

Precisamos voltar a olhar o verde e nos surpreender de novo (mas não nos ofuscar) com o azul, o amarelo e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos — e os lobos. Os contos de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por eles pode nos tornar, ou manter, infantis (TOLKIEN, 2017, p. 55)<sup>16</sup>.

O Escape, por sua vez, é entendido como a fuga que temos do Mundo Primário para o Secundário, que se dá de modo particular pelo distanciamento das regras que regem esses dois mundos. Por fim, o Consolo, o Final Feliz, a *eucatástrofe*, se revela o mais importante atributo dos contos de fadas na teoria tolkieniana.

Mas o “consolo” dos contos de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todos os contos de fadas completos precisam tê-lo. No mínimo eu diria que a Tragédia é a forma verdadeira do Drama, sua função mais elevada; mas o contrário vale para o conto de fadas. Já que ao que parece não temos uma palavra que expresse esse contrário — vou chamá-lo de *Eucatástrofe*. O conto *eucatastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (pois não há fim verdadeiro em nenhum conto de fadas); essa alegria, que é uma das coisas que os contos de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas — ou de outro mundo — ela é uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode confiar em que volte a ocorrer. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso; a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação; ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.

A marca de um bom conto de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, por mais desvairados que sejam seus eventos, por mais fantásticas ou terríveis suas aventuras, ele pode proporcionar à criança ou ao homem que o escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão da respiração, um golpe e um sobressalto no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes

---

<sup>16</sup> No original: We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses — and wolves. This recovery fairy-stories help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish (TOLKIEN, 2008, p. 67).



quanto os de qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar (TOLKIEN, 2017, p. 65-66)<sup>17</sup>.

#### 4 EPÍLOGO

Concluindo suas considerações sobre as histórias de fadas, Tolkien realça a importância da alegria como marca do verdadeiro conto de fadas — como se observa pela referência anterior —, e explicita de modo direto a relação entre mitologia e religião que se constrói em sua teoria, resgatando os pontos centrais desenvolvidos por ele e presentes nas narrativas da vida de Cristo.

Eu me arriscaria a dizer que, abordando a História Cristã deste ponto de vista, por muito tempo tive a sensação (uma sensação alegre) de que Deus redimiu as corruptas criaturas-criadoras, os homens, de maneira adequada a esse aspecto da sua estranha natureza, e também a outros. Os Evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de tipo maior que engloba toda a essência dos contos de fadas. Contêm muitas maravilhas — peculiarmente artísticas, belas e emocionantes, “míticas” no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo; e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatastrofe concebível. Mas essa história entrou para a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatastrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatastrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Nunca se contou uma história que os homens mais quisessem descobrir que é verdadeira, e não há nenhuma outra que tantos homens céticos tenham aceito como verdadeira por seus próprios méritos. Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva à tristeza ou à ira (TOLKIEN, 2017, p. 69)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> No original: But the 'consolation' of fairy-tales has another aspect than the imaginative satisfaction of ancient desires. Far more important is the Consolation of the Happy Ending. Almost I would venture to assert that all complete fairy-stories must have it. At least I would say that Tragedy is the true form of Drama, its highest function; but the opposite is true of Fairy-story. Since we do not appear to possess a word that expresses this opposite - I will call it *Eucatastrophe*. The *eucatastrophic* tale is the true form of fairytale, and its highest function.

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous 'turn' (for there is no true end to any fairy-tale):<sup>1</sup> this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially 'escapist', nor 'fugitive'. In its fairy-tale - or otherworld - setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of *dyscatastrophe*, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief.

It is the mark of a good fairy-story, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the 'turn' comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality (TOLKIEN, 2008, p. 75-76, grifo do autor).

<sup>18</sup> No original: I would venture to say that approaching the Christian Story from this direction, it has long been my feeling (a joyous feeling) that God redeemed the corrupt making-creatures, men, in a way fitting to this aspect, as to others, of their strange nature. The Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories. They contain many marvels - peculiarly artistic,<sup>1</sup> beautiful, and moving: 'mythical' in their perfect, self-contained significance; and among the marvels is the greatest and most complete conceivable eucatastrophe. But this story has entered History and the primary world; the desire and aspiration of sub-creation has been raised to the fulfillment of Creation. The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man's history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation. This story begins and ends in joy. It has pre-eminently the 'inner consistency of reality'.



## 5. ANÁLISE DO CONTO “A GATA BORRALHEIRA”

“A Gata Borralheira” é um dos mais tradicionais contos de fadas presentes na literatura e cultura mundial. Assim como destacado por Tolkien no desenvolvimento de sua teoria sobre o surgimento dos contos de fadas, a origem desse conto é um mistério, mas seus elementos centrais estão dispostos em diferentes histórias espalhadas ao redor do globo. Para a análise aqui desenvolvida, escolheu-se a versão dos Irmãos Grimm, disposta no livro *Os contos de Grimm* (1989).

Em seu leito de morte, a esposa de um homem rico chamou sua única filha para perto de si e a orientou a ser uma menina boa e devota, pois assim Deus sempre a valeria e a própria mãe intercederia por ela do céu. Um tempo após a morte de sua mulher, o homem se casa com outra que traz consigo duas filhas belas e alvas de feição, mas feias de coração. A pobre enteada começa a ser tratada com maldade pelos habitantes da casa que a subjugam e desrespeitam como a uma empregada, tendo seus belos vestidos tomados e não possuindo sequer uma cama para dormir. Certo dia, seu pai iria viajar para uma feira e pergunto a suas filhas o que elas desejariam que ele lhes trouxesse; enquanto as irmãs pediram lindos vestidos, pérolas e pedras preciosas, Borralheira disse, apenas: “Pai, o primeiro raminho que no caminho de volta roçar o teu chapéu, quebra-o e traze-o para mim” (GRIMM, 1989, p. 14); e assim aconteceu. O pai retornou e trouxe a cada filha o presente solicitado, entregando a Gata Borralheira um raminho de noqueira. Ela o tomou para si e o plantou próximo ao túmulo de sua mãe. De tanto chorar, suas lágrimas regaram o ramo que cresceu e se tornou uma grande árvore. Três vezes ao dia, todos os dias, a pobre menina ia até lá, chorava e rezava, e todas as vezes que exprimia um desejo um passarinho branco, que sempre estava ali, lhe jogava o que ela desejara.

Por meio da contextualização inicial aqui descrita, tem-se a impressão de que o Mundo Secundário, inventado pelo subcriador, se assemelha ao Mundo Primário. No entanto, o choro da menina que rega o broto a ponto de torná-lo uma árvore e a presença do pássaro branco que traz a ela tudo o que deseja revelam o ambiente fantástico no qual a narrativa está inserida. Esses mesmos elementos também destacam a íntima conexão entre a magia e a natureza, possuindo como realizador dos desejos da Borralheira — papel comumente atribuído à fada madrinha — uma ave, portanto, um ser natural. Além disso, tal composição afasta o mundo subcriado do nosso mundo, característica fundamental dos contos de fada na teoria tolkieniana, enaltecendo a fantasia presente nos acontecimentos narrados que, por mais que mágicos, são plenamente aceitos pelas leis que regem esse Mundo Secundário. Disposto dessa maneira, o conto proporciona àquele que o lê o escape para esse universo imaginário.

Certo dia, o rei deu uma festa que deveria durar três dias para a qual todas as moças bonitas do reino foram convidadas a fim de que seu filho escolhesse uma noiva entre elas. Apressadamente, as duas irmãs mandaram a pobre Borralheira as arrumar e preparar suas roupas, mas ela ficou muito triste, pois também gostaria de ir. A madrasta propôs, assim, uma série de afazeres que, caso a enteada terminasse a tempo, poderia participar da festa. Após realizar cada tarefa, a madrasta ordenava-lhe uma nova, que, com o auxílio mágico de diferentes aves, ela cumpria. Mesmo depois de executar tudo o que lhe era imposto, a Gata Borralheira foi proibida por sua madrasta de comparecer, porque ela não possuía uma roupa adequada. Com a partida das três, a boa menina foi

---

There is no tale ever told that men would rather find was true, and none which so many sceptical men have accepted as true on its own merits. For the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is, of Creation. To reject it leads either to sadness or to wrath (TOLKIEN, 2008, p. 77-78).



ao túmulo de sua mãe e pediu: “Sacode teus ramos, querida noqueira,/ Joga ouro e prata sobre a borralheira” (GRIMM, 1989, p. 16). O passarinho jogou um vestido de ouro e prata, e sapatinhos bordados de seda e prata. Sem perder tempo, ela vestiu-se e foi para a festa.

Torna-se claro, nesse momento do enredo, que essa é uma narrativa sobre o Reino Encantado, evidenciado pela presença de personagens típicas como o rei e o príncipe, estando este último em busca de uma bela dama para se casar. Ademais, faz-se interessante ressaltar o papel desempenhado pelos pássaros no enredo, consonante à teoria tolkieniana, que afirma a não obrigatoriedade da presença de fadas em um conto de fadas. Nesse sentido e retomando a teoria do autor, o que caracteriza essas histórias é o ambiente no qual a narrativa transcorre, que deve, obrigatoriamente, ser o Reino Encantado. Assim como apresentado por Tolkien, podemos perceber que, mesmo que ainda em seu início, o clássico conto “A Gata Borralheira” se constrói a partir da articulação entre a magia — tem em vista sua intrínseca relação com a natureza — e o Reino Encantado.

Chegando lá, a Gata Borralheira não foi reconhecida por sua madrasta e suas irmãs, que achavam que ela ainda estava em casa realizando as tarefas. O filho do rei foi ao seu encontro, tomou-a pela mão, e dançou com ela; não dançou com mais ninguém e também não permitiu que mais ninguém dançasse com ela. Quando quis ir para casa, conseguiu escapar do príncipe escondendo-se no pombal e deixando suas roupas no túmulo de sua mãe. Ao chegarem em casa, a madrasta e as irmãs viram ali a Borralheira, com suas vestes surradas como de costume. No segundo dia, após a partida das irmãs e da madrasta, a menina foi novamente à noqueira, recebendo agora um vestido ainda mais lindo. Chegando à festa, o príncipe já a esperava para dançarem juntos. À noite, Borralheira queria ir embora, e mais uma vez teve de fugir do príncipe, agora pelo jardim. Como já fizera na noite anterior, o pai desconfiara de que essa bela e misteriosa dama poderia ser sua legítima filha. Quando chegaram em casa, as três novamente encontraram a pobre menina com seu avental. No dia seguinte, os pais e as meninas partiram, deixando para trás a enteada, que pela terceira vez foi até a noqueira, recebendo um vestido tão suntuoso e cintilante como nenhum dos anteriores, e um sapatinho de ouro puro, espantando a todos na festa com sua beleza. O príncipe já a esperava, e dançou apenas com ela. Caindo a noite, ela quis ir embora e, apesar do desejo do príncipe de acompanhá-la, como já ocorrera nas duas noites anteriores, ela fugiu ligeira. Dessa vez, no entanto, ele lhe prepara uma armadilha, untando com piche os degraus da escada inteira; assim, ao fugir, seu sapatinho esquerdo ficou preso.

Com o sapatinho em mãos, o príncipe se dirigiu ao rei afirmando que só se casaria com aquela em que coubesse o sapatinho. As duas irmãs ficaram muito felizes, pois possuíam pés bonitos. A mais velha entrou no quarto junto de sua mãe e provou o sapatinho, mas esse não lhe servia no dedão. A mãe recomendou-a que cortasse o dedo, porque, sendo rainha, não precisaria mais andar a pé. Após decepá-lo e disfarçar a dor, vestiu o sapatinho e foi ao encontro do príncipe que a pôs como noiva em seu cavalo; todavia, ao passar pelo túmulo da mãe da Borralheira, duas pombinhas estavam pousadas na noqueira e cantaram avisando-o que havia sangue no sapatinho, e que essa não era a noiva almejada. Voltando à casa, devolveu a noiva falsa e pediu a outra irmã que provasse o sapatinho. Ela o fez, mas este não lhe serviu no calcanhar. Do mesmo modo como fez com a outra filha, a mãe a recomendou que cortasse seu calcanhar, fazendo com que o sapatinho servisse em seu pé. Após tomá-la em seu cavalo, ao passar pela noqueira, lá estavam as duas pombinhas que mais uma vez cantaram avisando o príncipe de que havia sangue no sapatinho, e que aquela não era a noiva desejada. A postura da mãe e das irmãs diante do sapatinho que não lhes servia chama a atenção do leitor para o fato deste não ser um conto destinado ou adaptado ao



público infantil. Como afirmado por Tolkien, os contos de fadas não são voltados exclusivamente para as crianças, possuindo atributos e funções essenciais aos adultos.

Mais uma vez, o príncipe retornou à casa com a noiva falsa. Devolvendo a segunda irmã, ele perguntou à mãe se não havia outra menina além dessas, ao que o marido respondeu que há a “pequena e insignificante” Gata Borracheira, mas que não poderia ser ela a noiva. Mesmo com a alegação da madrasta de que ela era muito suja e não poderia ser vista por ninguém, devido à insistência do príncipe, trouxeram-lhe a menina, após esta lavar o rosto. O sapatinho lhe serviu perfeitamente, e levantando-se, olhou para o príncipe, que a reconheceu e afirmou: “Esta é a noiva verdadeira!” (GRIMM, 1989, p. 23). A madrasta e as irmãs empalideceram de raiva, mas o príncipe a tomou para si em seu cavalo e, quando passaram pela noqueira, as duas pombinhas brancas arrulharam confirmando ser ela a noiva certa. Na conclusão da história, tem-se presente a virada repentina, jubilosa e mágica, característica fundamental e função mais elevada dos contos de fadas: o consolo, o final feliz, a *eucatástrofe*.

## CONCLUSÃO

Destarte, por meio da apresentação aqui disposta dos elementos centrais desenvolvidos por J. R. R. Tolkien em seu ensaio *Sobre contos de fada* e da posterior análise do conto “A Gata Borracheira”, nota-se a aderência entre as proposições do autor e a clássica narrativa. Nesse sentido, e recordando o fato de que Tolkien não foi apenas um crítico, mas também um escritor de literatura fantástica, salienta-se que, ainda que haja rupturas e divergências entre textos de diferentes épocas, fazem-se presentes também elementos que fundamentam e sustentam essas produções, evidenciando o constante diálogo entre as diferentes faces do fantástico. Tal multiplicidade não deve ser entendida de modo excludente e normativo, categorizando aquilo que é e o que não *fantasy*, mas permitem uma abertura constante para as novas, e porque não mágicas, formas de se construir essa Arte.

## REFERÊNCIAS

GRIMM, Irmãos. A Gata Borracheira. *In*: GRIMM, Irmãos. **Os Contos de Grimm**. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989, p. 13-23.

SAYERS, Dorothy Leigh. **Essays Presented to Charles Williams**. Oxford: Oxford University Press, 1947.

TOLKIEN, J. R.R. **Árvore e folha**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TOLKIEN, J. R. R. On Fairy-stories. *In*: FLIEGER, Verlyn; ANDERSON, Douglas Allen (eds.). **Tolkien On Fairy-stories** Expanded Edition, with Commentary and Notes. London: HarperCollins, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **The hobbit**. London: HarperCollins, 2012b.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2004a.



TOLKIEN, J. R. R. **The Silmarillion**. New York: HarperCollins e-books, 2004b. *E-book*.



## UM FAZ PARTE DO OUTRO: O DUPLO EM A *BÚSSULA DE OURO*, DE PHILIP PULLMAN

Marcos Antonio Ferreira Alves<sup>1</sup>

*Instituto Federal de Ciências e Tecnologia do Amapá (IFAP)*

### RESUMO

Este artigo teve como objetivo realizar uma análise do livro *A Bússula de Ouro* de Philip Pullman, chamando atenção para a estética do Duplo ressignificado na obra e de que forma a Psicanálise exerce um papel fundamental para a construção das personagens Lyra Belacqua e Marisa Coulter e seus respectivos *Daemons* (alma/consciência): Pantalaimon e Macaco Dourado. Como referência teórica recorreremos aos trabalhos de Cunha (2009), Freud (1925), Rank (2013), Kristeva (1994) e Fernandez-Bravo (2000). Concluiu-se que Pullman faz uso do conceito do duplo endógeno zoomórfico para a elaboração das personagens analisadas, recorrendo a concepção da alma atuando como consciência humana, mais especificamente o superego, além de apontar as críticas que o autor tece sobre organizações de poder religiosas, e a busca pela liberdade intelectual, social e pessoal em uma sociedade oprimida.

**Palavras-chave:** Pullman. Duplo e psicanálise. *Daemons*.

### ABSTRACT:

This article aimed to perform an analysis of the book *Northern Lights* by Philip Pullman, drawing attention to the aesthetics of the Double resigned in the work book and how the Psychoanalysis plays a key role in the construction of the characters Lyra Belacqua and Marisa Coulter and their respective *Daemons* (soul/conscience), Pantalaimon and Golden Monkey. As a theoretical reference we resort to the works of Cunha (2009), Freud (1925), Rank (2013), Kristeva (1994) and Fernandez-Bravo (2000). It was concluded that Pullman makes use of the concept of the zoomorphic endogenous double for the elaboration of the analyzed characters, resorting to the conception of the soul acting as human conscience, more specifically the superego, in addition to pointing out the author's criticism of religious power organizations, and quest for intellectual, social, and personal freedom in an oppressed society.

**Keywords:** Pullman. Double e psychoanalysis. *Daemons*.

### INTRODUÇÃO

A trilogia *His Dark Materials*<sup>2</sup>, de Philip Pullman (doravante traduzida para Fronteiras do Universo), despertou o interesse de alguns autores que se debruçaram sobre as obras: *Northern Lights* (1995) (nos Estados Unidos da América publicado como *The Golden Compass*<sup>3</sup>, e em português como *A Bússula de Ouro*), *Subtle Knife* (1997) (em português, *A Faca Sutil*) e *Amber Spyglass* (2000) (em português, *A Luneta Âmbar*). Tiago Cantuário da Silveira (2015) traçou um

<sup>1</sup> É graduando do curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês do IFAP. Bolsista do Programa de Residência Pedagógica da CAPES. Email: mark.alves21@gmail.com

<sup>2</sup> O título da saga vem do poema *Paraíso Perdido* (séc. XVII), de John Milton: *Confus'dly, and which thus must ever fight, Unless th' Almighty Maker them ordain / His dark materials to create more Worlds* (MILTON, 1667, p. 46).

<sup>3</sup> Pullman considerou nomear a trilogia como *Golden Compasses*, também uma referência ao poema de Milton: *"He took the golden compasses, prepared / In God's eternal store, to circumscribe* (MILTON, 1667, p. 145).



paralelo com o poema de John Milton, *Paraíso Perdido* (1667); Clarice Lottermann (2011) investigou a questão do maravilhoso dentro dos livros e Valter Henrique de Castro Fritsch (2022) discutiu os limites da imaginação e como entendê-la como algo tangível e palpável.

Este estudo, por sua vez, buscou compreender alguns aspectos ainda não explorados da obra de Pullman, tais como a construção de um elemento fundamental do universo literário: os *daemons*, figuras duplicadas, divididas e em guerra com sua própria subjetividade e com o mundo que os rodeia.

Desta forma, apesar de utilizar na trama elementos fantásticos, criaturas mágicas e um “herói com o qual se identifica o leitor” (TODOROV, 2012, p. 90), Pullman vai se valer de “relatos que sustentam uma declaração implícita de equivalência entre o mundo ficcional representado e o mundo real exterior ao texto” (JACKSON, 1986, p. 31). Com o intuito de construir em uma narrativa distópica que critica as instituições de poder que buscam controlar os indivíduos através da ignorância e do medo, a obra proporciona uma discussão sobre como o ser humano se apresenta e é percebido numa sociedade, despidido de suas máscaras sociais.

Diante disto, o objetivo deste estudo é realizar uma análise da representação do duplo na obra *A Bússola de Ouro*, de Philip Pullman, primeiro livro da trilogia *Fronteiras do universo*. O estudo irá se concentrar no conceito do eu-duplicado, que dentro da saga ganha os contornos de uma figura zoomórfica chamada de *daemon*, que reside fora do corpo do indivíduo, mas que é intrinsecamente ligada e inseparável do humano.

Inicialmente teceremos um breve comentário sobre a biografia do autor, em seguida elaboramos uma introdução ao universo sem fronteiras criado por Pullman, tendo em vista que é uma obra pouco conhecida e apresenta demasiados elementos fantásticos e complexos. Após essa apresentação, abordaremos a tradição do *doppelgänger* na literatura e na psicanálise e analisaremos de que forma a estética do duplo é representada na obra de Pullman. Por fim, realizaremos um estudo da relação das personagens Lyra Belacqua e Marisa Coulter com seus respectivos *daemons*: Pantalaimon e Macaco Dourado, apontando para a manifestação do duplo na construção dessas criaturas.

Esta análise busca contribuir de forma significativa para o repertório de materiais acadêmicos que podem ser usados em futuras pesquisas referentes à obra de Philip Pullman, instigando olhares mais aprofundados das diversas temáticas presentes neste universo sem fronteiras, além de fomentar e atualizar a discussão da estética do duplo.

## 1 EXPLORANDO O UNIVERSO DE PHILIP PULLMAN

Em meados dos anos noventa, o lançamento de um livro juvenil foi responsável por mudar o cenário literário: a história de um garoto britânico, órfão de 11 anos, que morava embaixo da escada e era maltratado pelos tios malvados e de repente descobre que além de ser bruxo, irá estudar na escola de magia mais famosa do mundo. *Harry Potter e a pedra filosofal*, lançado em 1997, fez ressurgir nas crianças e adolescentes o gosto pela leitura e o apreço por histórias fantásticas. Em contrapartida, dois anos antes, em 1995, um livro quase nos mesmos moldes também foi lançado: a história de uma menina britânica órfã, que vive em um lugar hostil e de repente é forçada a embarcar em uma aventura fenomenal; *A Bússola de Ouro* é antecessor do fenômeno Harry Potter e mesmo trazendo elementos similares nunca encontrou um sucesso de público tão grande quanto.

A trilogia *Fronteiras do universo*, de Philip Pullman, é limítrofe em termos de público: foi originalmente comercializada como um livro infantil, mas é lido igualmente por adultos. O



lançamento atraiu uma extensa controvérsia com os críticos, os quais argumentam que Pullman estava deliberadamente assumindo uma postura anticristã. Grenier (2007) aponta que, no universo criado por Pullman, a Autoridade (Deus) é um tirano sem piedade e a organização religiosa, o Magisterium, é um instrumento de dominação social, assim, o objetivo principal da protagonista é derrubar ambos.

Philip Pullman, hoje com 76 anos, é dono de uma extensa coleção de publicações. A trilogia *Fronteiras do universo* é uma saga que busca inspiração em autores clássicos como John Milton, William Blake e Heinrich von Kleist. O autor, desde muito jovem, direcionou sua trajetória para a literatura: em 1973 se formou como professor e lecionou por muitos anos na Universidade de Westminster, onde suas especialidades eram os romances vitorianos e contos populares. Pullman também ministrou cursos de análise intersemiótica. Ele eventualmente largou o magistério para escrever em tempo integral.

É necessário salientar que o foco desta análise será somente o primeiro volume da saga, *A bússola de ouro* (1995), e para tal é necessário fazer uma contextualização da história apresentada por Philip Pullman. A narrativa acontece em um universo paralelo, muito semelhante ao nosso, mas com algumas peculiaridades: a tecnologia não alcançou o mesmo patamar do nosso mundo e objetos como computadores, televisão e afins não existem. No referido panorama, a sociedade possui um comportamento cultural e estético que remonta ao séc. XIX.

Nesse plano, todos os humanos são acompanhados por um *daemon*, uma manifestação corpórea da alma. Os *daemons* das crianças podem mudar de forma, mas após a puberdade, eles adquirem uma forma definitiva, que pode ser de qualquer animal. Segundo Aldea (2006), esse conceito equivale a noção socrática de demônio no que hoje compreendemos como intuição e à concepção cristã de anjo da guarda, uma voz interior ou uma consciência que realiza as ações e os pensamentos de um indivíduo. Pullman dá a este conceito uma corporeidade, tornando-o algo concreto, valendo-se da corrente de pensamento do xamanismo, segundo a qual as figuras animais de companhia são mais do que meros animais.

Os *daemons* são o elemento mais fantástico na obra de Pullman, no entanto, o conceito de *daemon* não é novidade. Segundo Burkert em seu livro *Greek Religion* (1985), “os *daemons* (ou *daemones*) eram criaturas originárias do ar ou do éter, e, portanto, invisíveis e que podiam influenciar o comportamento humano para as boas ações” (BURKERT, 1985, p. 280). Pullman se apropriou do conceito e empregou-o, dando aos personagens características humanas e conflitos pessoais que conversam diretamente com a estética do duplo que será explorada mais à frente.

Além disso, na dimensão distópica onde existem os *daemons*, também existem as Universidades (as quais têm um grande prestígio), e o Magisterium, organização religiosa dominante que opera em paralelos equivalentes à Igreja Católica no período da Idade Média. O Magisterium exerce um forte controle sobre a sociedade em todos os aspectos, sejam culturais, acadêmicos e pessoais, estabelecendo uma manipulação ideológica em nível global. A protagonista, Lyra, é uma menina de 11 anos que vive nesse universo. Órfã, ela foi criada na Universidade Jordan, em Oxford, onde foi deixada por seu tio, Lorde Asriel. Seus principais passatempos são explorar os telhados dos prédios velhos e envolver-se em disputas com as crianças das proximidades ou com os filhos dos gípcios – povo nômade marginalizado, mestre das embarcações fluviais, se assemelham muito ao povo cigano – que aparecem na região em algumas temporadas. O *daemon* de Lyra é chamado de Pantalaimon, ou Pan, e ainda não assumiu sua forma final.

A garota sonha em acompanhar seu tio, Lorde Asriel, em uma expedição para o Norte, local onde ele passa a maior parte do tempo, imerso em suas pesquisas. Por isso, Lyra decide ajudá-lo



em uma ocasião, espiando durante uma reunião. Nesse momento, ela descobre a existência do Pó, o elemento central e motivador da trama. Trata-se de uma substância misteriosa, vista pelo Magisterium como herético, um pecado que deve ser expurgado do mundo. Paralelamente, algumas crianças nas redondezas desaparecem e correm boatos de que os sequestros seriam feitos pelos *Gobblers*<sup>4</sup>. No entanto, esses raptos são uma operação liderada pelo Magisterium e visa estudar os efeitos do Pó nas crianças, bem como descobrir como essas partículas podem ser removidas. Lyra se perturba com esse boato, principalmente quando seu melhor amigo, Roger, desaparece também.

Surge no caminho de Lyra uma mulher poderosa e inteligente, chamada Sra. Coulter, que promete ajudá-la a encontrar Roger e ir para o Norte. Com isso, Lyra se aproxima dela, deixa a universidade e recebe um artefato do reitor, o aletiômetro, instrumento capaz de revelar a verdade e de desvendar segredos. Assim, ela parte para uma jornada de descobertas sobre o mundo, o Pó e sobre si mesma.

O livro inaugural da trilogia apresenta uma variedade de personagens e tramas que vão sendo exploradas aos poucos e dando ao leitor uma amostra de todo o potencial que Pullman vai desenvolver posteriormente nos outros dois livros. Visto que a obra possui muitos elementos que podem e valem muito a pena serem explorados em análises mais aprofundadas. Esta análise será focada apenas nos *daemons*. A seguir, será traçado um caminho que busca entender de que forma o autor emprega o conceito do eu-duplicado levando em consideração o duplo na literatura e na psicanálise.

## 2 O DUPLO NO UNIVERSO DE PULLMAN

A literatura já explorou e continua a explorar o tema do duplo (*Doppelgänger*). Shakespeare, Aristófanes, Plauto, Tirso de Molina, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde e tantos outros autores se apropriaram do tema. O duplo pode ser um personagem semelhante ao protagonista, um gêmeo, uma parte do indivíduo que se desmembra (consciência), sócia ou mesmo um desdobramento da personalidade original, muitas vezes surgindo como algo ou alguém sobrenatural. Uma das primeiras aparições deste tema foi em *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare. Na peça, o autor duplica o número de irmãos idênticos, acrescentando ao par de gêmeos patrões um par de gêmeos criados, multiplicando sobremaneira e submissão. Nesse drama, destaca-se o fato de que o duplo começa a ser visto como trapaceiro, enganador e maléfico.

Em 1919, Freud publica o artigo *Das Unheimliche*, e afirma que o duplo – apesar de nos parecer algo de estrangeiro, estranho a nós mesmos – sempre nos acompanhou desde tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocando-nos uma sensação de inquietante estranheza. Nesse mesmo trabalho, Freud cita Otto Rank:

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

---

<sup>4</sup> O Conselho Geral de Oblação é um órgão do Magisterium. Seus experimentos são realizados em crianças pobres raptadas, para não despertar o interesse das autoridades. Quando começaram os sequestros, os responsáveis passaram a ser chamados de *Gobblers*, que vem da sigla em inglês, *General Oblation Board* (GOB).



‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. (FREUD, 1919, p. 12).

Em *A bússola de ouro*, Pullman resgata o duplo, que se apresenta como a animalização da alma: anda com o humano lado a lado, ligados por um elo invisível, porém inquebrável. Assim nos é apresentado inicialmente, mas ao longo da trama, Pullman vai tratar de quebrar algumas regras. Rank destaca que “uma série de investigações relacionadas ao folclore mostrou, sem dúvida alguma, que os homens primitivos consideram seu misterioso duplo, a sombra, como a real essência da alma” (RANK, 2013, p. 49).

Na bibliografia de Pullman, o tema do duplo remonta a alguns anos antes do lançamento do livro analisado. Em *Spring-Heeled Jack* (1989), o autor prefigura esta ideia na forma de uma traça lúgubre que se agita como a consciência do vilão. Ou seja, essa temática do *doppelgänger* que atua como a alma/consciência de uma personagem não era novidade para Pullman, mesmo o autor não falando explicitamente sobre esse conceito.

A personificação do duplo endógeno zoomórfico que partilha a companhia do ser humano na obra de Pullman remonta a tradições ancestrais que interpretavam essa figura duplicada como um espírito protetor: “[...] na opinião de alguns pesquisadores, a crença em um espírito protetor, que se desenvolveu a partir da superstição da sombra, está intimamente relacionada com a duplicidade” (RANK, 2013, p. 43). Uma sombra que vaga sem rumo no plano astral eventualmente atuaria como consciência, tornando-se o duplo de um indivíduo no momento de seu nascimento e acompanhando-o até a morte. Pullman reinterpreta Rank (2013) ao criar esse laço entre o humano e o *daemon*.

Outro aspecto do duplo de Rank considerado por Pullman refere-se a dualidade entre o lado racional e o emocional. No trecho abaixo, essa relação de conflito se dá em uma cena de ciúme:

O duelo contra o duplo aparece aqui no modo como o sobrinho, banido em um corpo de touro, quase mata o seu eu corporal (agora com outro cérebro) num momento de ciúme... O extremo só é evitado porque o tio, no momento crítico, interrompe o bizarro duelo entre eu-humano e eu-bestial com o clamor: “Querido amigo, assim matas a ti mesmo!” (RANK, 2013, p. 48).

Percebe-se que ter parte da sua essência exposta sob a forma de uma figura animal implica numa vulnerabilidade física e emocional que pode ser interpretada como uma desvantagem dos indivíduos desse universo. Por isso, é interessante notar como cada personagem principal é detentor de um *daemon* que reflete muito da sua força e fraqueza, e ao longo da trama embates mentais para encobrir determinados traços da personalidade são travados.

Na obra *A bússola de ouro*, o duelo entre a razão e a emoção é um dos grandes dilemas que a protagonista da trama enfrenta. Observa-se que durante os conflitos entre humano e seu duplo zoomórfico, o *daemon* representa a voz de consciência na mente do indivíduo impulsivo, sendo que ambos aprendem e evoluem apenas quando estão em acordo mútuo. O oposto também é observado em outras personagens.

A principal particularidade quanto aos *daemons* é a questão da metamorfose: quando um sujeito ainda está na tenra idade, seu *daemon* pode assumir a forma de qualquer animal. Essas mudanças são caracterizadas pelos sentimentos e conflitos presentes na criança, mas ao chegar à adolescência o duplo assume uma forma fixa que vai representar a verdadeira forma psicológica da pessoa:



– Ah, eles sempre ficam com uma só, e sempre fixarão. Faz parte de crescer. Vai chegar um tempo em que você vai ficar cansada de tantas mudanças dele, e vai querer que ele tenha uma forma estabelecida. [...]

– Saber que tipo de pessoa você é. A velha Belisária, por exemplo; ela é uma gaivota, o que significa que eu sou uma espécie de gaivota, também. Não sou grandioso, esplêndido, nem bonito, mas sou durão e consigo sobreviver em qualquer lugar, e sempre arranjo comida e boa companhia. Vale a pena saber disso. E quando o seu daemon se estabelecer numa forma, você vai saber que tipo de pessoa é (PULLMAN, 2000, p. 158-9).

Na passagem, a protagonista Lyra questiona o motivo da fixação do *daemon*. Dessa forma, o que Pullman demonstra é que os indivíduos não possuem "máscaras sociais" (*persona*), pois uma pessoa pode ser julgada conforme a forma que seu *daemon* assume, como ocorre no seguinte excerto: "Lyra prendeu a respiração ao ver o *daemon* do criado (um cão, como os *daemons* de todos os criados) entrar trotando e sentar-se em silêncio aos pés dele..." (PULLMAN, 2007, p. 13). Observa-se que os *daemons* assumem determinadas figuras fixas influenciados pela configuração social; nota-se por exemplo, que gípcios geralmente possuem pássaros como duplo, os catedráticos são retratados tendo contrapartes anfíbias e os criados têm cães ou gatos como *daemons*. Dessa forma, entende-se que a classe/casta a que o indivíduo pertence "molda" sua consciência a ponto de o arquétipo zoomórfico representar essa característica do papel desempenhado nessa mesma sociedade.

Ainda sobre a metamorfose dos *daemons*, em determinado momento a personagem Lorde Asriel mostra a Lyra a Bíblia do mundo deles, e ela lê sobre a visão religiosa de como se deu a fixação dos duplos:

Viu, pois, a mulher que (o fruto da) árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e uma árvore desejável para revelar a forma verdadeira do daemon de alguém; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. E os olhos de ambos se abriram, e eles viram a forma verdadeira de seus *daemons*, e falaram com eles (PULLMAN, 2007, p. 340-41).

Assim como em nossa gênese bíblica, Eva foi a responsável por dar o conhecimento à humanidade, vista como culpada pela queda da humanidade. Nota-se aqui o acréscimo do elemento *daemon*; entende-se que até então os humanos não tinham consciência de suas almas, mas ao cair, passaram a falar com seus duplos e a ser aconselhados por eles, ou seja, deixaram de ser controlados pela Autoridade e tornaram-se independentes. Essa visão de mundo é renegada por Lorde Asriel, mas será explorada mais a fundo nos livros posteriores.

O universo de Pullman não se limita a explorar apenas os humanos ordinários. Ao longo da trama tomamos conhecimento da existência das feiticeiras, que, em contraste às figuras maléficas vistas em obras como *João e Maria*, e *As Crônicas de Nárnia* e as que saem voando em vassouras na obra *Harry Potter*, em Pullman, por outro lado, são retratadas como mulheres altivas, guerreiras poderosas que voam pelos céus montadas em seus galhos de pinheiro nubígeno, imunes à passagem do tempo. Além disso, são munidas de arco e flecha, trajando vestes de seda, similares ao arquétipo da deusa da caça e da lua na mitologia grega, Ártemis. Essas "feiticeiras têm o poder de se separar de seus *daemons* a uma distância muito maior do que nós. Se for preciso, elas podem mandar seus *daemons* viajar para terras distantes, ou até as nuvens, ou até o fundo do mar" (PULLMAN, 2007, p. 156). Tal aspecto torna esses personagens singulares.



Essa separação do *daemon* e da feiticeira só é possível através de um ritual de passagem exigido para todas as jovens que almejam ser guerreiras completas, um processo descrito como extremamente doloroso, mas que faz parte da cultura dessas mulheres. Muldoon & Carrington (1929, s.p.) acreditam que o *Ka* do antigo Egito, literalmente o “duplo” de um morto, era equivalente ao corpo astral moderno, dotado de liberdade para perambular por onde quisesse. Mas diferentemente da projeção astral onde um corpo precisa estar em repouso para que seu espírito possa vagar, as feiticeiras podem atuar livremente afastadas de seus *daemons*, sendo capazes de receber e enviar pensamentos ou compartilhar da morte simultânea.

O fenômeno de divisão do *daemon* de seu humano não é exclusivo das feiticeiras; em determinado momento do livro, Lyra vai se deparar com um menino, Tony Makarios, que passou por um procedimento que cortou o elo entre ele e seu *daemon*, Rateira. Nesse trecho, observa-se que: “um ser humano sem *daemon* era como uma pessoa sem rosto, ou com as costelas à mostra e o coração arrancado: uma coisa antinatural e estranha, que pertencia ao mundo dos pesadelos noturnos, não ao mundo desperto e racional” (PULLMAN, 2007, p. 201). Essa separação abrupta entre o Tony e a Rateira foi uma operação realizada pelos *Gobblers* com o intuito de evitar que o Pó se concentrasse no garoto.

Infelizmente a ação tem um preço muito grande, a vida dele. Pullman utiliza a passagem para ilustrar a ignorância e o fanatismo com o qual o Magisterium atua para expurgar aquilo que é considerado pecado, mas também serve para mostrar que um humano não consegue viver desvinculado de seu duplo. Diferentemente, o que ocorre com as feiticeiras, que podem se separar, mas continuam vinculadas ao *daemon*, a ligação entre Tony e Rateira havia sido cortada para sempre.

A operação executada no garoto, e em outras dezenas de crianças, era uma estratégia de controle do Magisterium: eles realizavam o corte entre o indivíduo e seu *daemon*, ou seja, separavam o homem e a consciência. Isso era feito ainda na infância quando o Pó, caracterizado como livre arbítrio, ainda não havia se fixado. O intuito era criar uma sociedade manipulável e obediente, temente a uma Autoridade manipuladora. Essas ações do Magisterium vão repercutir ao longo de toda a trama da primeira obra e nos livros posteriores, como visto na passagem de *A Faca Sutil*:

[...] Quando não consegue controlá-los, ela os corta. Algumas de vocês têm conhecimento do que fizeram em Bolvangar. Aquilo foi horrível, mas não é o único lugar, nem a única prática deles... Lá existem Igrejas, acreditem, que cortam crianças também, não de igual maneira, mas de uma forma igualmente horrível: cortam fora os órgãos sexuais, sim, de meninas e meninos, para que não possam sentir prazer. É isso que a Igreja faz, e toda a Igreja é igual: quer controlar, destruir, obliterar cada sensação agradável (PULLMAN, 2013, p. 51).

Pullman faz questão de ressaltar que esse corte realizado para separar as crianças de seus *daemons* não é apenas uma ação para enfatizar a crueldade do Magisterium, mas sim uma crítica a um sistema de poder que insiste em impor suas crenças e ideologias, além de mostrar, também, como o fio invisível que une o duplo/alma e seu humano é imprescindível: um não consegue viver sem o outro quando separados artificialmente.

### 3 UM ESTUDO DA RELAÇÃO DAS PERSONAGENS E SEUS DAEMONS



Lyra Belacqua<sup>5</sup> ou Lyra da Língua Mágica – Lyra *Silvertongue* no original, sobrenome ao qual a protagonista irá usar com orgulho nos livros seguintes – e seu *daemon* Pantalaimon – (Παντελεήμων *Panteleēmon*), do grego "todo-compassivo" – são apresentados já na primeira página de *A bússola de ouro*. Pullman (2013) estabelece que, apesar de serem duas figuras distintas, uma menina e uma criatura animalasca metamórfica, ambas são a mesma pessoa. Segundo o autor, “Lyra sentia a aflição de Pantalaimon, embora este não emitisse um único som. Ela própria estava achando delicioso aquele friozinho na barriga...” (PULLMAN, 2007, p. 13).

Na obra, observa-se que Lyra, inicialmente, é apresentada apenas como uma menina curiosa, obstinada e impetuosa. Assim como em outras obras fantásticas, Lyra ganha algumas características intrínsecas a de outros heróis da ficção. Ela é apresentada como uma órfã, teimosa, incompreendida. Na saga esse último traço ganha um peso maior, visto que a menina de apenas 11 anos mora em uma universidade e majoritariamente é cercada por figuras masculinas de poder. Mas, aos poucos, o autor desenha os principais traços da personalidade e do caráter da protagonista, através de ações, pensamentos e interações com seu *daemon*. Desse modo, a personagem é descrita como aquela que “tem, eu acho, DNA de muitos lugares: dos malandros em antigas baladas inglesas, de William Brown e seus Outlaws, da órfã Cinderela (não a da Disney; as versões dos séculos 17 e 18, que tinham sagacidade e astúcia e uma borda de crueldade do seu lado” (RUNDELL, 2019, tradução nossa).

Pullman não idealizou a personagem como um exemplo a ser seguido, ou um modelo de heroísmo tradicional como vistos nas obras de Tolkien e C.S Lewis. Lyra é uma personagem complexa que reflete muito da realidade de Pullman, ela é falha e cheia de camadas que são exploradas ao longo de toda a saga:

Lyra veio até mim como ela era. Eu não mudei nem um pouco, nem alterei nada a seu favor. Tendo ensinado em escolas de ensino médio por 12 anos ou mais, eu estava bem ciente de que havia uma Lyra em cada classe. O ponto que eu sempre faço, quando perguntado sobre isso, é que Lyra não é especial. Ela é ordinária, para não dizer comum. Mas são as qualidades que ela compartilha com tantas garotas reais que a ajudam quando ela se encontra em circunstâncias extraordinárias (RUNDELL, 2019, tradução nossa).

Lyra é apenas uma parte dessa complexa personagem. Pantalaimon, que será chamado a partir de agora apenas Pan, como na obra é o *daemon*, ou simplesmente a alma da garota em sua forma animal. Pullman (2013) mostra o que, compõe a segunda parte dessa figura fraturada, segundo o autor: “Pantalaimon, em sua aflição, transformava-se rapidamente: leão, arminho, águia, gato-do-mato, salamandra, coruja, leopardo, todas as formas que ele já havia tomado...” (PULLMAN, 2007, p. 358). Pan atua majoritariamente como a consciência de Lyra, em todos os momentos que a garota tem dúvidas, medo, anseios ou curiosidade; seu *daemon* oferece conselhos, dá sermões ou uma palavra de conforto. Mas existem alguns aspectos da personalidade de Lyra/Pan que remetem à maior inspiração do autor.

---

<sup>5</sup> O nome veio, originalmente, de um mal-entendido. Pullman disse à *New Yorker*: "Havia um hino que eu particularmente gostava chamado 'Jesus Cristo ressuscitou hoje, aleluia' ... E sob o número do hino, geralmente estava o nome do autor. Neste caso, o nome ali era Lyra Davidica". Era, pensou ele, um bom nome. "Na verdade, o que Lyra Davidica quer dizer é a 'harpa de David'. Lyra é uma palavra grega para um instrumento musical como uma harpa" (RUNDELL, 2019, tradução nossa).



A trilogia de Pullman estabelece uma relação intertextual com o poema épico *Paraíso Perdido* (MILTON, 1667) “[...] o que liga as duas obras é uma referência comum pela dignidade humana e um reconhecimento da complexidade, tanto dos seres humanos quanto da narrativa” (MALIK, 2019). Na trama, Lyra eventualmente ganha o papel de Nova Eva, a responsável por trazer a queda a humanidade novamente, e retomando ao poema de Milton lê-se:

“[...] A vez primeira despertei, deitada  
À sombra de mil flores, e admirando,  
Sem o entender, o sítio onde me via,  
Quem fosse, e como viera ali e donde. [...]  
[...] Mal que me inclino para baixo olhando,  
Eis que dentro aparece uma figura  
Que para mim a olhar também se inclina:  
Medrosa me retiro, e ela medrosa  
Retira-se também; mas complacente...”  
(MILTON, 1667, p. 156).

A passagem retrata a primeira reação de Eva, que ao acordar e se ver refletida num espelho d’água, espanta-se; a personagem é curiosa e mesmo tendo poucos minutos de vida buscou entender onde estava e o motivo. Mas acima de tudo, o que ela demonstrou foi admiração a si mesma, e essas são algumas das características presentes em Lyra para com seu *daemon* e vice-versa.

No trecho em que Lyra e Pan estão dormindo fica evidente que ambos nutrem um amor muito grande um pelo outro: a ligação inseparável entre eles é um dos motivos principais desta relação tão poderosa, mas também a cumplicidade e companheirismo. “Logo estava dormindo a sono solto, com Pantalaimon enrolado em seu pescoço, na sua forma de dormir favorita: como um arminho” (PULLMAN, 2007, p. 33). Nesse cenário, o que se vê é que enquanto a Eva de Milton reage diante de sua própria imagem refletida na água, Lyra, a Eva de Pullman, reage à sua própria imagem refletida em Pan.

Embora a atuação de Lyra como nova Eva não seja retratada neste primeiro livro, só posteriormente (em *A Faca Sutil* e *A Luneta Âmbar*), é importante citar aqui, uma vez que esse elemento da narrativa é fundamental para o entendimento da personagem. O fator principal que difere a representação do duplo Lyra/Pan em *A bússola de ouro* de outras obras como *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe; *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *O retrato de Dorian Gray* (1890, 1891), de Oscar Wilde, é o fator da relação afetiva.

Um homem muito inteligente tinha a capacidade de invocar seu duplo perante si. Ele sempre ria da visão, e o duplo lhe respondia com a mesma risada. Ele se divertiu com o jogo perigoso por muito tempo; contudo, o desfecho foi ruim. Ele gradualmente ficou convencido de que era perseguido por si mesmo, e como o outro Eu o atormentava, provocava e irritava incessantemente, um dia ele decidiu dar um fim àquela triste existência (HANK, 2013, p. 23).

Pan e Lyra atuam em concordância, na maioria das vezes. Não existe no livro essa estranheza ou sentimento de perseguição que o advogado Utterson enfrenta na trama de Stevenson. Um dos fatores que mais contribuem para a construção deste laço sentimental é a união, isto é “[...] ela e Pantalaimon sentiam os pensamentos um do outro, e tentaram ficar calmos [...]” (PULLMAN, 2007, p. 220). Essa capacidade de compartilhar os pensamentos e sentir o que o outro sente possibilita



que ambos tenham medo pela própria segurança, “Pantalaimon transmitiu-lhe um pensamento: Só ficaremos em segurança se soubermos fingir” (PULLMAN, 2007, p. 259).

Cunha (2009) discorre sobre a estética do duplo endógeno e seu perfeito desdobramento, o compartilhamento de traços similares entre o sujeito e sua “sombra” resulta em uma relação de harmonia e cumplicidade entre as duas partes, como é visto entre Lyra e Pan, mas a relação oposta e conflitante entre os dois lados do duplo pode acarretar em uma relação tempestuosa e nada saudável.

Esse fenômeno de oposição conflituosa pode ser notado na construção de outra personagem. Marisa Coulter – Sra. Coulter – é a principal antagonista de Lyra ao longo da trama. A Sra. Coulter inicialmente é apresentada como uma dama graciosa e benévola, uma pessoa extremamente confiante, que “[...] nunca tinham visto uma mulher assim; ela era tão graciosa, simpática e boazinha que elas sentiam que não mereciam tamanha sorte, e fariam com prazer tudo que ela pedisse, apenas para ficar mais um pouco na presença dela” (PULLMAN, 2007, p. 47). Mas “O *daemon* da jovem dama estava se destacando do casaco de pele de raposa. Ele tem a forma de um macaco, mas não um macaco comum: tem os pelos compridos e sedosos, de um tom dourado forte e lustroso” (PULLMAN, 2007, p. 45). Devido à caracterização do seu *daemon*, a personagem também parece guardar muitos segredos.

Essas duas figuras, a Sra. Coulter e o Macaco Dourado (vale mencionar que esse *daemon* não tem um nome em particular, nem voz própria), desempenham na obra um contraponto muito interessante se comparado à Lyra e Pan. A mulher exerce um controle muito grande sobre seu duplo, suprimindo a identidade da criatura e impondo-se como o eu dominante. Não existe união e cumplicidade, pois ela desfaz a ideia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. Essa visão do duplo foi apontada por Kristeva (1994):

Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro. [...] Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não soubermos estrangeiros para nós mesmos? (KRISTEVA, 1994, p. 190-191).

É revelado posteriormente que a Sra. Coulter é a líder e criadora dos *Gobblers*, sendo responsável por sequestrar as crianças para os experimentos. Ela atua em conjunto com seu macaco dourado para realizar atos hediondos, e é somente nesses momentos em que os dois atuam em consonância para performar seus ideais. Fernandez-Bravo (2000) argumenta que a duplicação de um sujeito pode conduzir à loucura ou à morte; a fragmentação da consciência impossibilita uma relação saudável do eu com si mesmo, uma vez que essa cisão impede o acesso à realidade concreta. A face doce e acolhedora da Sra. Coulter esconde as perfídias realizadas pelo macaco e vice-versa, e ambos parecem sentir repulsa um pelo outro, ou seja, eles não se aceitam.

Essa estranheza entre a Sra. Coulter/macaco dourado vai ser expandida para outro aspecto que foi apontado anteriormente, a separação *daemon*/humano: “Lyra percebeu que a Sra. Coulter estava sozinha, sem seu *daemon*. Como podia ser isso? Mas, no momento seguinte, o macaco dourado apareceu ao lado dela” (PULLMAN, 2007, p. 92). Diferentemente das feiticeiras, que estão em harmonia com seus *daemons* ao se separarem, a Sra. Coulter domina seu duplo, de forma a tratá-lo como um “serviçal”, mas é um ato que causa nela consequências visíveis: “Sra. Coulter



parecia estar carregada de alguma espécie de força anárquica. Chegava a ter um cheiro diferente: um cheiro quente, como metal aquecido” (PULLMAN, 2007, p. 91). Levantamos uma questão: seria ela uma feiticeira, então?

A adaptação televisiva da HBO, *His Dark Materials* (2019-2023), que no Brasil ganhou o título de *Fronteiras do Universo*, traz Ruth Wilson como a Sra. Coulter, e é interessante ressaltar a leitura que a atriz fez da personagem:

Ao elaborar a psicologia de porquê ela é assim, para mim a pista estava sempre no macaco. O macaco não fala e o macaco não tem um nome, então para mim sempre pareceu que havia algo vergonhoso que ela não está nomeando em si mesma, que ela está reprimindo. Eu criei minha própria teoria – minha versão de como a Sra. Coulter se tornou quem ela é, olhando para o macaco. Em público, eles trabalham juntos como uma espécie de mestres manipuladores, mas em particular eles não suportam estar perto um do outro. Há uma cena em que ela dá um tapa em seu macaco e é como se ela estivesse se esbofeteando, porque, em última análise, ela se odeia. Ela realmente se odeia (KURTZ, 2020, tradução nossa).

A personagem torna-se mais interessante e desafiadora de analisar quando colocamos em consideração o fato de Lyra ser filha dela. Resumidamente, a criança foi fruto de um amor proibido que gerou uma série de problemas irreversíveis e resultou no abandono da própria prole em prol de manter um status respeitável em uma sociedade misógina. Analisamos que a construção da psique da Sra. Coulter depende inteiramente da relação com sua filha, Lyra. A mulher busca a todo momento sanar uma lacuna deixada pela negligência parental, mas em várias passagens seu duplo vai atuar de forma a revelar suas verdadeiras intenções.

A construção da relação das duas personagens é o foco de alguns capítulos, pois, inicialmente, ambas nutrem uma curiosidade pela presença da outra, a filha que desconhece a identidade matriarcal e a mãe que busca conhecer a filha abandonada, mas logo, a essência (duplo) revela sua verdadeira face: “[...] Poucos segundos depois, o macaco tinha uma das patas negras em volta da garganta de Pantalaimon...Lyra chorava de terror. – Não! Por favor! Pare de nos machucar!” (PULLMAN, 2007a, p. 86-87). A forma de amor que a Sra. Colter conhece é expressa através do controle e da dor, algo que ela realiza com seu próprio *daemon*, que por sua vez reproduz os atos de forma a procurar a validação da sua metade.

Lyra/Pan e Sra. Colter/macaco dourado representam modalidades paradoxais do duplo endógeno. Cunha (2009) aponta que:

Podem ocorrer duas modalidades: a) o DUPLO apresenta, segundo o julgamento do “eu”, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o “eu” e o seu DUPLO; b) o DUPLO apresenta, de acordo com o julgamento do “eu”, características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o “eu” e o seu DUPLO, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins. Desta forma, podemos deparar com um ambiente ou contexto em que o sujeito e o seu DUPLO coexistem em perfeita simbiose, ou então, sujeito e o seu DUPLO afirmam-se e afastam-se pela iminência de uma diferença consagrada (CUNHA, 2009, E-dicionário s.p.).

Desta forma, Lyra/Pan são a personificação do duplo endógeno com características positivas, uma vez que suas interações demonstram a união e companheirismo, a garota abraça seu duplo como uma parte fundamental de si mesma, evoluindo ao longo da trama e aprendendo a confiar e



a ouvi-lo mais. Eles encontram-se um no outro a força de vontade e a coragem para prevalecer independentemente da situação, acarretando numa união perfeita.

Em contrapartida, a Sra. Coulter/macaco dourado reproduzem o duplo endógeno com traços negativos: o relacionamento dos dois é fraturado, pois não havendo espaço para momento de carinho ou acolhimento entre eles, ocorre uma submissão da sombra que não tem voz própria, que torna a figura zoomórfica agressiva, ressentida e alquebrada, demonstrando uma profunda ferida psicológica.

### CONSIDERAÇÕES FRONTEIRIÇAS

Este artigo propôs realizar uma análise da obra *A bússola de ouro* (1995), de Philip Pullman, com o foco no elemento *daemon* (alma/consciência), sob a estética do Duplo zoomórfico endógeno, dando destaque a um aspecto ainda não explorado na fortuna crítica sobre esse autor. A análise das personagens foi o foco principal do estudo, pois, segundo Moisés (2007, p. 111), “[...] a tarefa do analista reside no confronto entre as diversas descrições da personagem, no rumo de suas metamorfoses patentes ou recônditas”. Existem diversos elementos fantásticos que despertam a atenção do leitor, no livro inaugural da trilogia de Pullman, mas o cerne da história reside no desenvolvimento da psique das personagens principais, sendo a dinâmica humano e *daemon* a mais interessante de ser analisada uma vez que demonstra como o autor valeu-se do conceito do sujeito duplicado para explorar diversas facetas de um mesmo indivíduo.

A estética do duplo apresenta uma variedade de conceitos, dentre eles se destacam: *doppelgänger*, gêmeos do mal, sombra, fantasma, espelho, o estranho entre outros, mas o foco desta pesquisa foi analisar o duplo como a representação da alma. Rank (2013) destaca, em sua obra *O Duplo*, uma série de pesquisas que apontam a concepção da alma, em várias culturas ao redor do mundo, como a duplicação de um indivíduo, um “companheiro” unido até a morte. Freud postula sobre o duplo, usando os trabalhos de Rank como sua base teórica: ele acredita ser o duplo “uma criação que data de um estado mental muito primitivo, há muito superado” e que o ego projeta para fora esse material, “como algo estranho a si mesmo” (SOARES, 2019, p. 33). Pullman retoma esse conceito de forma literária em sua obra, ao explorar a relação Lyra/Pan, a Sra. Coulter/Macaco dourado que atuam de maneira distintas com seus duplos, não os tendo como algo estranho de si, mas parte de suas personalidades/consciência/alma recriando a dinâmica apontada por Cunha (2009) sobre o duplo endógeno.

Ao tomar *O Paraíso Perdido* de Milton como referencial de criação do universo de *Fronteiras do Universo*, Pullman elege Lyra como Eva e dá a essa personagem a importante missão de recriar a queda da humanidade. Ao entender como se dá a atuação de Lyra nos acontecimentos, o leitor compreende o discurso narrativo, que demonstra como a castração da alma/consciência dos indivíduos pelo Magisterium era uma forma de evitar que a humanidade progredisse e se libertasse das mãos de ferro da Autoridade. Lyra representa a mudança necessária para a emancipação humana/*daemons*.

Um aspecto que não foi abordado porque foge do objetivo deste artigo, mas é válido de ser trabalhado em estudos futuros são os arquétipos junguianos *Anima* e o *Animus*. Na realidade psíquica o *animus* representa o lado masculino inconsciente de uma mulher, e o *anima* o lado feminino inconsciente de um homem, cada um transcendendo a psique pessoal, sendo esses dois arquétipos da mente inconsciente. Foram apontados por Carl Jung (1875-1961) e Emma Jung (1967), em seus trabalhos sobre o duplo na psicanálise, e podem ser notados na obra de Pullman, através da oposição de gênero entre os humanos e seus *daemons*.



Por fim, é interessante perceber que o autor buscou tornar sua obra um material repleto de analogias ao mundo contemporâneo, apesar de ser uma história com teor fantástico, e ter espaço num universo à parte, as ações presentes na trama de *A Bússola de Ouro* refletem discussões pertinentes como: controle religioso, livre arbítrio, luta contra sistemas autoritários e ideologias diferentes, fazendo desta saga um objeto de pesquisa extremamente rico e cheio de possibilidades futuras.

## REFERÊNCIAS

ALDEA, Víctor. Estudio. *Philip Pullman: el realismo de la fabulación*. CLIJ (*Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*) n. 194, Junio 2006. Disponível em:

<http://www.revistas culturales.com/articulos/33/clij-cuadernos-de-literatura-infantil-yjuvenil/583/7/estudio-philip-pullman-el-realismo-de-la-fabulacion.html>

Acesso em: 13 de fev. 2023 às 15:24.

BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns (org.) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaube* [Dicionário de bolso das superstições alemãs]. 10 vols. Walter de Gruyter & Co, Berlim e Leipzig, 1927-1942.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Oxford: Blackwell Publishing, 1985.

CUNHA, Carla. "Duplo". In: CEIA, Carlos (Org). *E-Dicionário de Termos Literários*.

2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo>. Acesso em: 03 fev. 2023.

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole. "Duplo". In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. Ed. Rio de Janeiro: RJ. Olympio. 2000.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

GRENIER, Cynthia. "*Philip Pullman's Dark Materials*". The Morley Institute Inc, October 2001. Retrieved 5 April 2007. Disponível em: <Library : Philip Pullman's Dark Materials | Catholic Culture>. Acesso em: 27 de fev. 2023 às 14:19.

JACKSON, R. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.

KRISTEVA, Julia. 1994. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco.

KURTZ, Sangeeta Singh. The Cut. *Ruth Wilson On Playing the Mother of All Evil "She's a fairy godmother and a wicked witch"* NOV. 23, 2020. Disponível em: [His Dark Materials: Ruth Wilson on Mrs. Coulter's Dark Side \(thecut.com\)](His Dark Materials: Ruth Wilson on Mrs. Coulter's Dark Side (thecut.com)). Acesso em: 02 de fev. 2023 às 03:30.

MALIK, Kenan. *From Milton to Pullman, the quest for truth is riddled with ambiguity*. The Guardian, Sun 29 Dec 2019 07.03 GMT. Last modified on Mon 30 Dec 2019 03.06 GMT. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/dec/29/from-milton-to-pullman-the-quest-for-truth-is-riddled-with-ambiguity>. Acesso em: 27 de fev. 2023 às 02:19.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Renascence Editions. Text typed by Judy Boss in Omaha, Nebraska. HTML conversion by R.S. Bear, December 1997. Disponível em:



<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/767/lost.pdf?sequence=1>.

Acesso em 28 de fev. 2023 às 13:22.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo : Cultrix, 2007.

MULDOON, Sylvan & CARRINGTON, Hereward C. (s. d.) **Projeção do corpo astral**. (Filho, J. A. Trad.). São Paulo: Pensamento. (Publicado em 1929 E.U.A).

PULLMAN, Philip. **A bússola de ouro**; tradução Eliana Sabino. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

PULLMAN, Philip. **A faca sutil**; tradução Eliana Sabino. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RUNDELL, Katherine. **Last year 362 Lyras were born': why we love Philip Pullman's heroine**, The Guardian. Fri 1 Nov 2019 09.00 GMT. Last modified on Mon 11 Nov 2019 15.27 GMT. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/01/how-philip-pullman-lyra-won-the-world>.

Acesso em: 27 de fev. 2023 às 00:36.

SANTOS, Adilson. **Um périplo pelo território duplo**. 2009. Revista Investigações - Linguística e Estudos Literários. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. ISSN Edição Digital 2175-294X - ISSN Edições Impressas 0104-1320.

SOARES, Lenice Alves. **Das Unheimliche ou "O estranho" de Freud**. Revista Abusões, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 9-39, 2019. Disponível em:

<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/42193>. Acesso em: 08 de nov. 2023 às 13:36.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.



## ABRASILEIRANDO O MITO: UMA LEITURA DO MITO DO VAMPIRO EM OS SETE DE ANDRÉ VIANCO

Débora Caroline Brauner<sup>1</sup>

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)*

### RESUMO

O presente artigo objetiva analisar como o mito do vampiro se manifesta em *Os Sete* (2000), de André Vianco, que apesar do pano de fundo da modernidade porta em seu cerne diversas características do que poderíamos chamar de vampiro clássico em uma miscelânea que mistura o sobrenatural e o fantástico com a atmosfera de um Brasil ficcional de 1999. Para tanto será necessária uma breve introdução à literatura fantástica, gênero do qual o vampiro emana, a partir de teóricos como Todorov (2007), Roas (2014) e Campra (2017), além de estudiosos do mito do vampiro literário, como Lecoutex (2005), Carvalho (2010) e Menon (2011), leituras que permitirão uma melhor compreensão sobre as características do mito do vampiro e como elas se manifestam na obra de Vianco.

**Palavras-chave:** Vampiro. André Vianco. Literatura fantástica.

### ABSTRACT

The present article aims to analyze how the vampire's myth manifests itself in *Os Sete* (2000), by André Vianco, which despite the backdrop of modernity carries in its core several characteristics of what we could call the classic vampire in a miscellany that mixes the supernatural and the fantastic with the atmosphere of a fictional Brazil at 1999. To achieve this, it will be necessary a brief introduction to fantastic literature, the genre from which the vampire emanates, will be necessary, based on theorists such as Todorov (2007), Roas (2014) and Campra (2017), as well as theorists of the literary vampire myth, such as Lecoutex (2005), Carvalho (2010) and Menon (2011), readings that will allow a better understanding about the characteristics of the vampire's myth that manifest in Vianco's work.

**Keywords:** Vampire. André Vianco. Fantastic literature.

### INTRODUÇÃO

A primeira coisa que precisamos ter em mente ao tratarmos do mito do vampiro é de que se trata de uma criatura de ordem sobrenatural que existe entre a vida e a morte, sendo “ao mesmo tempo a não-vida e a não-morte, a danação de uma existência dupla que tem um pé de cada lado” (CARVALHO, 2010, p. 482) e por se tratar de uma criatura de ordem sobrenatural, para entender a sua representação será necessário realizarmos uma breve introdução ao gênero fantástico, que foi definido por Todorov (2007) “como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos” que “produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade” (TODOROV, 2007, p. 100, grifo do autor).

Em linhas gerais, o fantástico tomaria lugar no momento em que o mundo como o conhecemos é “invadido” por acontecimentos que não podem ser explicados por meio da lógica. Quando isso acontece há apenas duas saídas: aceitar que tudo é uma ilusão e fruto da imaginação,

---

<sup>1</sup> É mestra em Letras pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis. E-mail: debora.brauner@unesp.br



o que preservaria as leis do mundo como estão; ou reconhecer esse acontecimento como algo que de fato aconteceu e que, portanto, muda a percepção sobre as leis do mundo e traz à tona a consciência de que o mundo pode ser regido por leis desconhecidas (TODOROV, 2007, p. 30 - 31).

Segundo Todorov (2007), o fantástico seria um gênero literário que se desenvolve em torno de fenômenos perante os quais o leitor é levado à hesitação e ao questionamento do pertencimento dos fatos narrados à realidade que rege o universo da obra, assim, o fantástico como o concebe Todorov sobrevive da hesitação do leitor que se questiona sobre a possibilidade dos acontecimentos narrados. O autor ressalta que:

[...] não se pode dizer que, pelo fato da ausência da hesitação, até mesmo do espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes (TODOROV, 1975, p. 1980).

Assim, se há a ruptura da realidade por um acontecimento inesperado e “impossível” no mundo como o conhecemos estaremos nos domínios do fantástico, visto que para que se trate do maravilhoso é necessário um mundo diferente do nosso regido por outras leis e circunstâncias.

Para Campra (2016), o fantástico apresentado por Todorov pode ser reconhecido como o fantástico tradicional, pois estaria pautado na aceitação ou não dos acontecimentos por parte do leitor. Conforme ela ressalta, nesse tipo de conto o fantástico se satisfaria “com sua própria afirmação, isto é, faz reconhecer ao leitor a possibilidade de sua existência – e é a esse tipo de conto ao qual faz referência Todorov quando nega ao fantástico a dimensão simbólica” (CAMPRA, 2016, p. 140- 141).

Para ela, o fantástico como o concebia Todorov não se faz presente na contemporaneidade, visto que, como a autora ressalta:

A versão atual do fantástico expõe o problema em um grau maior: não somente se o fato que se conta é fantástico, mas porque esse fato deve ser considerado fantástico e, mais ainda, qual seria esse fato. A pergunta fundamental se escapa de ‘o que quer dizer o dito’ a ‘o que é o que se diz através do não dito’ (CAMPRA, 2016, p. 140- 141).

Além disso, Campra (2016) afirma que apesar de todo texto ficcional requerer a credulidade - ou cumplicidade - do leitor, ou seja, que ele reconheça os acontecimentos da obra como uma verdade dentro da mesma, esse pacto entre leitor e obra seria ainda mais necessário ao fantástico, pois só assim o efeito fantástico poderia acontecer. Isso porque o fantástico “depende” da verossimilhança para criar o seu universo, pois precisa “provar-se” o tempo todo e para isso o escritor fará uso de diversas estratégias em uma tentativa de provar que aquela realidade de fato existe dentro da obra (CAMPRA, 2016).

Dessa forma, a narrativa só poderá ser considerada fantástica se algo que perturba a ordem natural acontecer no mundo exatamente como o concebemos, colocando em risco a própria concepção de realidade, pois 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).

Para Paes (1985) “É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o



mundo de cabeça para baixo, numa ‘súbita inversão de 180 graus’, é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror” (PAES, 1985, p. 185).

Isso porque, conforme afirma Roas (2014), o objetivo da literatura fantástica é colocar em dúvida o mundo como o concebemos e, para que isso ocorra, é necessário que a narrativa se desenrole em um mundo como o nosso, no qual essa ruptura com a realidade fique evidente. Dessa forma, o realismo seria uma necessidade estrutural da obra fantástica e o sobrenatural emergiria do fantástico em meio a um cenário familiar e verossímil do qual algo extraordinário irromperia, perturbando a estabilidade e causando a hesitação dos personagens que passam a racionalizar esses acontecimentos inexplicáveis em uma tentativa de dar sentido e lógica aos acontecimentos, o que mantém os personagens em um estado de incerteza diante dos fenômenos que não conseguem entender ou assimilar completamente.

Assim, a literatura fantástica abordaria temas sobrenaturais que colocariam os personagens, e por consequência o leitor, em um estado de questionamento e estranhamento diante de uma narrativa que apresenta como real e possível acontecimentos que não deveriam ser possíveis no mundo em que vivemos, e o estranhamento dos personagens diante desses eventos inexplicáveis que tomam lugar em um mundo exatamente como o nosso intensifica essa sensação que, em última instância, causa a ruptura com o real essencial ao fantástico que citamos anteriormente. É assim que o fantástico abarca temas que se alinham ao insólito, lugar habitado por personagens como o vampiro, por exemplo.

É ao estudo do mito do vampiro e sua manifestação em *Os Sete* (2000) que se dedicará esse artigo, conforme veremos no tópico a seguir.

## 1 ABRASILEIRANDO O MITO

O livro *Os Sete*, do escritor brasileiro André Vianco, teve sua primeira publicação de forma independente em 2000 e uma segunda tiragem em 2001, pela editora Novo Século, tornando-se um sucesso de vendas. Com 13 livros publicados, Vianco é considerado por muitos como um dos maiores escritores da literatura de terror e fantasia do Brasil contemporâneo. Seus livros incluem diversas personagens sobrenaturais, mas uma das temáticas mais recorrentes é o mito do vampiro, que se manifesta em *Os Sete* por meio de sete vampiros portugueses que após 493 anos adormecidos em uma caravela no fundo do mar, são despertados para um Brasil de 1999, bem diferente de sua terra natal e precisam se adaptar a essa nova realidade e, principalmente, às tecnologias sobre as quais não possuem nenhum conhecimento.

Como dito anteriormente, o fantástico é um gênero no qual em um mundo ficcional semelhante ao nosso um acontecimento extraordinário irrompe a realidade, por isso, o fantástico é, de certa forma, dependente do realismo e isso é perceptível em *Os sete*, pois apesar de Amarração - cidade em que a narrativa tem início - ser completamente ficcional, as descrições de uma cidade de interior do litoral gaúcho são críveis e o enredo passa por outras cidades do Brasil, como Porto Alegre, Osasco e São Paulo. Logo, fica claro que a narrativa de Vianco cumpre o requisito do realismo necessário ao fantástico, já que excetuando-se os vampiros, tudo no enredo poderia acontecer em nossa realidade cotidiana. Assim, os vampiros são a ruptura que surge em meio a realidade da narrativa.

Para entendermos melhor o mito do vampiro, será necessária uma breve introdução a esse mito literário e, para tanto, é importante ressaltarmos que os mitos habitam o inconsciente coletivo e sobrevivem no tecido da memória da humanidade, modificando-se com o passar dos tempos como um legado compartilhado da memória ancestral transmitida de geração em geração.



Para Lévi-Strauss (1977), essas transformações pelas quais os mitos passam aconteceria de um mito a um outro mito ou de uma sociedade para outra e afetariam “ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sair um outro mito” (LÉVI-STRAUSS, 1977, p. 91).

Essas transformações são perceptíveis em diversos mitos e com o mito do vampiro não seria diferente, visto que esse também passa por mudanças desde o seu surgimento até os dias de hoje. No caso do vampiro, muitas das características que consideramos intrínsecas a essas criaturas surgiram em alguma obra que acabou se tornando referência e cunhou características que se fixaram como canônicas do mito, é o caso de *Drácula*, de Bram Stoker (1897), que é responsável por estabelecer diversos dos estereótipos vampírescos.

Conforme assevera Lecoutex (2005), o vampiro faria parte da história desconhecida da humanidade e desempenharia um papel e uma função, estando inscrito em um complexo conjunto de representações da vida e da morte e seria a partir do século das Luzes que o mito do vampiro teria se alastrado “como uma epidemia” fascinando os vivos até os dias de hoje. Talvez por simbolizar uma ruptura da ordem, uma transgressão, sendo a representação da intrusão da morte no universo dos vivos (LECOUTEX, 2005, p. 15).

Para Menon (2011), é possível que, inicialmente, o mito do vampiro estivesse atrelado a ideia que se tinha da morte, visto que nos primórdios acreditava-se que as pessoas tinham um ciclo específico para cumprir no mundo, no qual deveriam nascer, crescer, envelhecer e apenas então morrer após ter cumprido o seu tempo na terra, sendo essa considerada a “boa morte”. Já morrer antes da sua hora, ou seja, na juventude, representaria uma transgressão e quebra do padrão estabelecido e aceito e seria considerado a “má morte” (MENON, 2011, p. 186).

De acordo com Lecoutex (2005), esse seria um dos primeiros princípios de surgimento do vampiro, ou a maioria dos fantasmas, visto que toda pessoa que não vivesse a vida até o fim (ou seu tempo pressuposto completando seu ciclo de vida), permaneceria presa a este mundo não podendo seguir para o além e assim a alma permaneceria junto ao corpo até o seu julgamento que ocorreria apenas no quadragésimo dia para essas crenças (LECOUTEX, 2005, p. 41). Esse seria o intervalo de tempo entre a morte e o julgamento e representava especial perigo, visto que seria possível que alguns dos mortos retornassem ao mundo dos vivos (MENON, 2011, p. 186).

Menon (2011) ressalta que o mito histórico do vampiro era repleto de facetas e variantes, muitas vezes se confundindo com fantasmas e lobisomens, por exemplo. É na literatura que o vampiro se consagrou como um morto-vivo hematófago, ou seja, que se alimenta de sangue (MENON, 2011, p. 186).

Em seu Posfácio no livro *Caninos: Antologia do vampiro literário*, Carvalho (2010) aborda a multiplicidade de respostas para o que seria um vampiro e as diferenças entre o vampiro histórico, o vampiro folclórico e o vampiro literário. Conforme ele afirma, o vampiro emergiria de diversos lugares e culturas de forma vaga, tendo vários elementos que contribuiriam para a delimitação de seus “contornos específicos”, e, além disso, “A contribuição de várias figuras distintas na formação do vampiro tal como o concebemos hoje se dá por uma ‘contaminação’, um processo pelo qual superpõem-se registros linguísticos diferentes, e uma figura termina por assimilar características de outras” (CARVALHO, 2010, p. 500).

Carvalho (2010) ressalta que “há um sem-número de personagens vampírescas a habitar o universo literário” e dentre essa imensa quantidade de representações literárias do vampiro, existirão algumas semelhanças e diferenças, assim como características predominantes que



justamente por sua incidência acabaram por se tornar estereótipos vampíricos. Mas, para o autor, qualquer tentativa de delimitar com precisão o vampiro está fadada ao fracasso, isso porque o “vampiro é muitas coisas ao mesmo tempo” (CARVALHO, 2010, p. 490) e seria como uma:

amálgama, de início muito moldável: irá assumir na mão de diferentes escritores as mais diversas caracterizações. Depois, à medida que é cristalizado por um arsenal de estereótipos, perde muito dessa plasticidade. Não há dúvida de que os vampiros folclóricos tenham colaborado com material para a conformação dessa figura. Contudo, eu não chegaria a afirmar que o vampiro literário “descende” daqueles. [...] acredito ser mais interessante a perspectiva segundo a qual enxergaremos as diversas figuras lendárias ou mitológicas como um *pano de fundo* sobre o qual o hábil escritor saberá projetar sua personagem vampírica particular (CARVALHO, 2010, p. 498, grifo do autor).

É devido a capacidade de modificação do vampiro literário que hoje podemos encontrar as mais diversas variações e releituras desse mito na literatura, inclusive vampiros que ao invés de morrerem queimados ao entrar em contato com o sol, cintilam, como é o caso de Edward Cullen, do livro norte-americano *Crepúsculo* (2005), da autora Stephenie Meyer. Ou mesmo vampiros centenários que se sentem culpados e não conseguem dormir sofrendo de insônia, caso do vampiro apresentado por Ivan Jaf em *A insônia do Vampiro* (2019) e tantas outras releituras do mito, que em sua diversidade tornam o mito ainda mais rico e complexo.

Mas apesar da possibilidade de modificação das características do vampiro na literatura, existem algumas que por poderem ser encontradas em uma grande quantidade de obras da temática, acabam por se fixarem como estereótipos ou referência para a identificação do mito.

Carvalho (2010) ressalta que os elementos elencados por ele não são uma verdade absoluta, mas sim características recorrentes em uma grande quantidade de obras e seria possível adicionar a essas outras características recorrentes no mito do vampiro, mas não essenciais a ele, como é o caso da aversão ao alho, à cruz e a uma sorte de objetos religiosos, por exemplo, assim como a recorrência de presas alongadas, olhos magnéticos e que, em alguns casos mudam de cor, além de unhas enormes (CARVALHO, 2010, p. 481), mas que muitos elementos que hoje consideramos como intrínsecos do mito do vampiro, passaram a fazer parte desse mito apenas a partir do livro *Drácula* (1897).

O vampiro possui convencionalmente uma relação assimétrica de poder frente aos mortais na qual o vampiro é comumente o predador e o ser humano é a presa. Mas essa relação pode se modificar por meio de artifícios ou métodos especiais para a caça ao vampiro como: decapitação, cremação ou outras receitas e formas de se assassinar um vampiro. Mas apesar do vampiro poder ser considerado um predador por excelência, ele não pode simplesmente destruir toda a raça humana, visto que mantém com esses uma relação de dependência, pois depende do sangue humano para sobreviver, como uma espécie de parasita (CARVALHO, 2010, p. 480 - 481) que, conforme afirma Lecoutex (2005), para a maior parte do público viria à noite e sugaria o sangue de sua vítima adormecida provocando-lhe uma morte lenta. Conceito que teria sido propagado por romances e filmes (LECOUTEX, 2005, p. 10).

Para Rangel (2021), o fato de o vampiro ser um monstro que suga sangue de suas vítimas o colocaria na intersecção dos domínios do sobrenatural e do absurdo, visto que ele se coloca entre a vida e a morte e, devido a isso, transgride as leis naturais do mundo humano, o que o insere no território do insólito, e, por consequência, na literatura fantástica (RANGEL, 2021, p. 16).



O vampiro encaixa-se perfeitamente nas categorias do grotesco, e do monstro, pois se constitui da mistura dos domínios da humanidade e da monstruosidade. O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, como a própria existência do vampiro, no grotesco se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo e o vampiro nada mais é do que uma contradição, sua existência **não tem explicação lógica** (RANGEL, 2021, p. 17, grifo nosso).

Por isso, um texto para ser considerado pertencente ao gênero fantástico não precisa apenas da hesitação do leitor, definida por Todorov, mas de uma transgressão à ordem natural do mundo e da realidade do leitor (CRUZ; PANDOLFI, 2021, p. 144) o que acontece com o mito do vampiro, visto que comumente são criaturas que se misturariam facilmente com os seres humanos e se aproveitam desse fato para fazer suas vítimas.

Em *Os sete* (2000), dois amigos, Tiago e César, que vivem em Amarração - uma cidade fictícia localizada no litoral do Rio Grande do Sul - encontram uma caravela afundada no fundo do mar. Como anteriormente eles já tinham encontrado alguns itens valiosos no mar faturando uma grande quantia de dinheiro com isso, eles decidem explorar e ver se conseguem algo de valor, para isso eles chamam um amigo chamado Olavo e alugam equipamento de mergulho e reportagem aquática.

Logo de início eles percebem que a caravela está totalmente lacrada: “todas as escotilhas e portinholas dos canhões também estavam seladas. Realmente os lusitanos não queriam que ninguém entrasse ou saísse do galeão” (VIANCO, 2000, p. 13). Mas isso só desperta sua curiosidade e eles decidem adentrar a embarcação em busca de possíveis tesouros: “O coração disparou emocionado. Provavelmente era o primeiro homem, em centenas de anos, a adentrar a embarcação portuguesa. Exceto por sua lanterna, não havia luz alguma. A primeira impressão que teve foi de estar no porão do navio”. (VIANCO, 2000, p. 14).

Havia milhares de moedas naquele canto, dezenas de imagens antigas, como formando um mórbido altar submarino, e também uma grande caixa. Aproximaram-se. Estava completamente coberta pelas moedas, cercada por várias estátuas, parecendo o centro de um arranjo marinho. Não encontraram nenhuma abertura. Estava completamente lacrada (VIANCO, 2000, p. 15).

Os amigos filmam a caravela por dentro e enviam as gravações para Eliana, uma amiga estudante de história em uma faculdade de Porto Alegre, com o intuito de vender os direitos da descoberta, o que conseguem e assim toda uma operação se deflagra para a recuperação da embarcação apodrecida.

A caravela é recuperada do fundo do mar e a caixa misteriosa é retirada de seu interior passando por um processo de limpeza, o que faz com que os seus entalhes e detalhes se tornem visíveis, viabilizando a percepção de uma curiosa inscrição em sua superfície: Lobo, Inverno, Tempestade, Gentil, Espelho, Acordador e Sétimo, que conforme a narrativa avança ficamos sabendo serem os nomes dos vampiros.

Ao deitar a caixa para examiná-la melhor eles percebem que ela se encontra repleta de inscrições sendo forjada em prata. Na primeira face, alta demais para os pesquisadores enxergarem, encontrava-se uma figura que representava um sol, com raios compridos e curvilíneos saindo de sua superfície, representada por um rosto sério. Na face inferior, sobre a qual a caixa fora apoiada, deixando-a completamente oculta, havia um pequeno texto escrito em três línguas: primeiro português, seguido de espanhol e por último inglês. Os dois últimos reproduziam fielmente o primeiro: “Nobres homens de bem, jamais ouseis profanar este túmulo maldito. Aqui estão



sepultados demônios viciados no mal e aqui devem permanecer eternamente. Que o Santo Deus e o Santo Papa vos protejam” (VIANCO, 2000, p. 35).

Os estudiosos ignoram os avisos acreditando se tratar de uma advertência vazia que poderia ser fruto de superstição - ou mesmo do período da inquisição - e decidem abrir a caixa. Após abrirem-na os estudantes e o professor responsável pela pesquisa se acotovelam a sua volta em busca de uma visão de seu interior, mas dentro dela eles não encontram os sonhados tesouros, mas sim sete corpos que apesar do cheiro pungente: “não pareciam podres, mas profundamente secos, calcinados. Tinham formato humano, normal. Nada de demônios” (VIANCO, 2000, p. 37). Mas enquanto eles se empurravam para ter uma visão melhor do interior da caixa, Eliana acaba cortando o dedo nas lâminas responsáveis por abrir a caixa e o sangue escorre pelo caixão de prata.

Após o incidente o clima começa a mudar em Amarração e um frio intenso e “sobrenatural” se abate sobre o litoral sulista, tendo como origem o laboratório improvisado em que os corpos putrefeitos foram colocados para análises: “o frio era realmente estranho. Toda vez que tinham que trocar a bateria da câmera era um desespero. A sala estava completamente congelada” (VIANCO, 2000, p. 74).

No livro há o constante uso da palavra “sobrenatural” para descrever os acontecimentos e podemos supor que talvez seja uma tentativa do narrador de chamar a atenção do leitor em um esforço para enfatizar quando os acontecimentos criariam uma ruptura com o real, sendo considerados impossíveis, ou não. Como é possível percebermos nos trechos abaixo:

No mar, à sua frente, a sombria caravela subia e descia com a água. O vento passava ligeiro, mas **não trazia nada que cheirasse a sobrenatural**. O dia continuava claro e adorável, parecendo querer afugentar da mente deles o gosto ruim provado na noite passada (VIANCO, 2000, p. 97, grifo nosso).

O vento rápido varria o litoral, mas de um jeito bem diferente do vespertino, que fora morno e agradável. Agora era a hora do vento frio. Do frio **sobrenatural** (VIANCO, 2000, p. 117, grifo nosso).

Mas a palavra também é utilizada para descrever as ações de Inverno, de forma a ressaltar que aquilo não poderia ter sido realizado por um ser humano.

Moveu-se com sua velocidade **sobrenatural** sem ser detectado pelo helicóptero (VIANCO, 2000, p. 123, grifo nosso).

Precisava defender-se daqueles seres malditos. Intensificou o frio **sobrenatural**, interferindo no ambiente, tornando-o inabitável para um ser humano. Se eles quisessem pegá-lo, iriam congelar antes de conseguir (VIANCO, 2000, p. 124, grifo nosso).

Assim, o autor enfatiza a ruptura da realidade cotidiana que acontece frente ao sobrenatural, criando um contraponto entre o mundo como o concebemos naturalmente e o mundo “invadido” pelo sobrenatural, e, portanto, em contato com o elemento fantástico que perturba a normalidade e faz com que a realidade seja questionada pelas personagens.

É interessante notarmos que são cientistas e estudiosos que acordam os vampiros, o que cria uma ruptura ainda mais perceptível entre a realidade do mundo moderno “dominado” pela racionalidade e esse mundo que de repente é invadido por criaturas saídas diretamente do mito e dos livros de fantasia, de tal feita que eles simplesmente não conseguem acreditar que aquilo realmente estava acontecendo e buscam encontrar uma explicação pautada na lógica e na ciência, mas não conseguem:



Os olhos daquele cadáver não estavam fundos como os dos outros, mas estivera. A pele... a pele também estava modificada. Podia perceber uma série de conjuntos musculares que não estavam lá antes. Era como se o corpo houvesse se regenerado dezenas de anos. O rosto era algo espantoso. Ele quase podia determinar com precisão as linhas de expressão daquele português. Ao contrário dos demais, agora ele possuía nariz. Aparecera um nariz! Que diabos estava acontecendo? (VIANCO, 2000, p. 48).

Delvechio olhava agora com olhos arregalados para Sérgio Diaz, esperando uma explicação tranquilizadora (VIANCO, 2000, p. 48).

Lentamente o corpo de uma das criaturas, Inverno, começa a se reconstituir e com isso o frio vai se intensificando chegando até mesmo a nevar, até que ao estar completamente reconstituído ele se levanta como se nunca tivesse ficado preso em uma caixa de prata por mais de 400 anos:

Inverno saltou, tocando com ambos os pés o chão do laboratório. Uma névoa gelada recobria o assoalho, movimentando-se aos rodopios aos passos do homem. Inverno era alto, um metro e noventa, tinha os ombros largos e havia perdido a postura adoecida, demonstrando um garbo impressionante. Parecia tranquilo, calmo, não um morto-vivo recém-despertado. Seu rosto era sulcado, provendo-o de uma estampa lúgubre e fria. Os olhos moviam-se com calma, sobrenaturais, como se fossem capazes de falar em vez da boca. E eles diziam: estou vivo (VIANCO, 2000, p. 79).

Quando Inverno desperta, toda a possibilidade de racionalização cai por terra e eles passam a ser confrontados por esse elemento que desafia a lógica e precisam aceitar esse novo mundo em que acontecimentos como um cadáver que volta a vida e começa a andar como se nunca estivesse estado morto, são possíveis e é nesse momento que ocorre a ruptura do fantástico e a realidade entra em conflito com os acontecimentos inexplicáveis.

A reação dos seres humanos a esse acontecimento é crível, visto que ficam atônitos diante do inacreditável: “Tiago, Diaz e Delvechio ficaram colados ao vidro da saleta observando o homem, enquanto Matias permanecia sentado ao chão, abraçando os joelhos, com os olhos marejados, movimentando os lábios repetidamente, como invocando uma prece cadenciada” (VIANCO, 2000, p. 79).

Novamente, o narrador enfatiza que aquele episódio pertence ao universo do insólito: “Todos sabiam que aquela não era uma criatura natural. Fora todo o episódio de ter-se regenerado completamente, um homem normal já estaria totalmente congelado dentro do laboratório. Ele, entretanto, caminhava tranquilo, como se estivesse em seu hábitat” (VIANCO, 2000, p. 80).

Logo após despertar Inverno percebe que não se encontra em Rio D’ouro, em Portugal, local onde seria sua residência e se depara com os irmãos ainda ressequidos e inconscientes. Ele percebe que na sala há um vidro e atrás dele se encontram pessoas apavoradas e ele se diverte com isso, sentindo prazer em ver o horror estampado em suas faces e ao ver Eliana, cujo sangue o tinha despertado afirma: “ah! menina, o doce terror de nosso espetáculo medonho, nosso número fantástico e sangrento. Agora eles voltarão. Pois meu corpo está vivo outra vez.” (VIANCO, 2000, 81).

Inverno é o antagonista do livro, sendo o primeiro vampiro a ser despertado, é ele quem despertará os outros vampiros e lutará com Tiago por Eliana em vários momentos da narrativa, sendo, por fim, derrotado devido a interferência de Gentil, outro vampiro desperto.



As habilidades sobre-humanas dos vampiros são constantemente ressaltadas na narrativa, como é possível perceber no trecho abaixo:

Do outro lado do rochedo havia uma estrada calçada bem próxima, costeada por um alto muro de pedras, com as ondas do mar batendo à sua esquerda. Não havia maneira de um humano descer do rochedo até o muro, exceto se utilizasse um equipamento de alpinismo. Para Inverno, porém, a tarefa foi bem fácil. Precisou apenas saltar de cima das pedras na direção da murada. Seu corpo caiu de forma fantasmagórica, tocando o muro como se não tivesse peso, chegando ao chão em grande velocidade. A queda, entretanto, não causou uma centelha de dor nem provocou o menor ruído. (VIANCO, 2000, p. 118).

Além de sua velocidade sobre-humana e super força, Inverno e os outros vampiros também possuem “visão sobrenatural” (VIANCO, 2000, p. 230) e uma “super audição” (VIANCO, 2000, p. 456) ou audição vampírica, além de suas habilidades únicas e individuais concedidas pelo diabo. Inverno controla a temperatura, sendo capaz de congelar qualquer coisa e Tempestade, como o nome já diz, pode criar poderosas tempestades. Dessa forma, eles possuem poder sobre a natureza. Já Lobo pode se transformar em um lobo imenso. Essas características pertencem ao mito do vampiro, conforme afirma Carvalho (2010) “às vezes o vampiro é apresentado como possuindo influência ou controle sobre as forças naturais” (CARVALHO, 2010, p. 481), ou até mesmo a capacidade de “se plasmar num número determinado ou indeterminado de diferentes formas corporais” (CARVALHO, 2010, p. 481).

Mas apesar de suas capacidades, Inverno poderia facilmente ser confundido com um ser humano: “O homem permaneceu imóvel. O soldado percebeu que ele apenas olhava toso para o helicóptero que vinha na direção deles dois. Quase deu risada — o homem não tinha nada de sobrenatural (VIANCO, 2000, p. 122). Só é possível perceber que não se trata de um ser humano quando Inverno abre a boca, pois seus caninos são alongados, ou mesmo quando ele olha fixamente algo e seus olhos mudam de cor adquirindo uma intensidade e coloração anormal. Isso porque, conforme afirmam Cruz e Pandolfi (2021) o vampiro, apesar de ser uma criatura fantástica, pode caminhar entre os seres humanos e se passar por uma pessoa, existindo em cenários reais (CRUZ; PANDOLFI, 2021, p. 144).

Outra característica do mito do vampiro encontrada em *Os Sete* é a relação parasitária entre homem e vampiro, visto que Inverno e os irmãos dependem do sangue humano para sobreviver e despertar de seu “sono” induzido:

O apoio da caixa fazia com que o espécime seco e morto estivesse um palmo mais alto que Inverno, prejudicando-o em seu ritual. Inverno retirou o irmão de dentro da caixa metálica, deitando-o no chão gelado. Depois, empregando sua força sobrenatural, fê-lo abrir a boca seca, enfiando os dedos entre os maxilares do irmão inerte. Abaixou-se mais e aproximou a cabeça da cabeça do irmão. Fitou-o demoradamente e depois beijou-o, não no rosto, mas em sua boca seca e escancarada. A bem da verdade aquilo não era um beijo carinhoso. Inverno apenas despejava no interior daquele corpo silencioso o sangue quente retirado do pobre soldado, o material imprescindível para sua tarefa. [...] Inverno levantou-se e afastou-se dois metros. Sua boca estava vermelha, com um líquido viscoso escorrendo pelos cantos, descendo pelo pescoço e indo tingir a camisa branca. [...] O corpo adormecido no chão continuou imóvel durante o primeiro minuto. Então, repentinamente, o cadáver seco fechou a boca desfigurada e sem lábios e velozmente foi perdendo a aparência cadavérica. O rosto ressequido adquiriu a



textura de uma face humana normal. O único destoante era a palidez da criatura, ainda com a aparência de um cadáver congelado. As mãos que ostentavam cinco palitos longos começaram a transformá-los em dedos cheios, com músculos e nervos, até chegarem à forma desejada: dedos saudáveis e humanos. A transformação veloz ocorreu por todo o corpo, reassumindo sua forma antiga (VIANCO, 2000, p. 129).

Assim como em outras releituras do mito, nossos vampiros não podem andar no sol - excetuando o vampiro Sétimo - e por isso precisam buscar abrigo durante o dia e esperar pela noite, mas, diferente do que ocorre em outras narrativas vampíricas, em *Os Sete* os vampiros não precisam de convite para adentrar uma residência:

A casa estava escura e convidativa; afinal de contas, em pouco mais de uma hora amanheceria. Se a casa não fosse, fariam dela o esconderijo perfeito.

— Vamos entrar ou tu esperas ser convidado? — intimou Manuel. Inverno olhou-o com as sobrancelhas erguidas.

— Que convite que nada, ó gajo. Até parece que não me conheces mais (VIANCO, 2000, p. 183).

Conforme descobrimos com o avançar da narrativa o surgimento dos vampiros não tem uma explicação, visto que em uma noite uma vila inteira foi transformada misteriosamente em vampiros e no final só sobraram os sete, que com medo de um caçador chamado Tobia - que já tinha logrado o intento de assassinar vários de seus irmãos - fazem um pacto com o diabo em troca de poderes e nessa troca eles precisam oferecer um deles como escravo que servirá satã por 150 anos no inferno. Sétimo é o escolhido, e, traído, passa 150 anos servindo o diabo, mas em troca é devolvido com muito mais poderes, o que faz com que ele se torne o mais forte dos sete. É ele que em busca de vingança se alia ao caçador Tobia e confina os irmãos vampiros na caixa de prata, mas termina sendo novamente traído e acaba na caixa com todos os outros.

Segundo Carvalho (2010), o mito do vampiro possui uma estrutura básica triangular composta pelo vampiro, a vítima e o vingador (caçador). Alguns desses papéis podem oscilar e com frequência essas três funções estão divididas entre vários personagens nas obras literárias (CARVALHO, 2010, p. 482 - 483). É o que acontece em *Os Sete*, visto que esses papéis se intercalam entre os personagens, pois ao mesmo tempo em que os vampiros caçam os humanos eles também são caçados por eles das mais diversas formas e descobrimos que, diferente de outras obras, os vampiros de Vianco não temem símbolos religiosos, Sétimo inclusive usa um crucifixo, e estacas de madeira não são capazes de matá-los, elas apenas os incapacitam até serem retiradas, o alho tem efeito semelhante, assim como a prata, não sendo, portanto, mortais. De fato, os vampiros no livro só podem ser eliminados pela luz do sol, pelo fogo ou separando a cabeça do corpo de forma permanente para que não possam juntar-se novamente.

No fim do livro, Tiago acaba se tornando um vampiro, enquanto Gentil, Tempestade, Inverno, Espelho e Acordador são explodidos por uma bomba lançada pelo Presidente da República brasileiro. Sétimo e Lobo sobrevivem.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, os mitos sobrevivem através dos tempos e em meio à história da humanidade, muitas vezes modificando-se e transformando-se nesse processo, mas predominantemente mantendo sua essência. É o que acontece com o mito do vampiro que se



modificou em muitos aspectos, mas manteve muitas de suas características principais, ou recorrentes, como é possível percebermos em *Os Sete*, de André Vianco, que traz em sua narrativa diversos dos estereótipos do vampiro literário, assim como algumas inovações e um novo pano de fundo.

A narrativa de Vianco resvala em muitos lugares-comuns do mito do vampiro, mas inova ao trazer a narrativa para a contemporaneidade e para o solo brasileiro, criando um contraste entre as criaturas adormecidas por 493 anos e o mundo que se transformou, o que concede à narrativa uma veia cômica em diversos momentos, pois os poderosos vampiros precisam compreender a realidade em que estão inseridos e absorver as mudanças que o mundo humano sofreu enquanto estavam adormecidos. Além disso, o mistério envolvendo a criação dos vampiros e o pacto realizado por eles para obterem maiores poderes também podem ser considerados, em alguma medida, como inovações ao mito, assim como suas habilidades únicas e individuais.

Dessa forma, com *Os Sete*, Vianco logra criar uma releitura do mito do vampiro que consegue valorizar a tradição literária do mito ao mesmo tempo em que cria algo novo, uma narrativa que engloba o passado e o presente, a modernidade e o mito.

#### REFERÊNCIAS:

BARROS, T. S. **O mito do vampiro em Ivan Jaf**: uma leitura de O vampiro que descobriu o Brasil (1999). 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CARVALHO, Bruno Berlendis. **Caninos**: antologia do vampiro literário. São Paulo: Berlendis & Vertecch, 2010.

CUNHA, Maria Zilda; MENNA, Lígia. (orgs.). **Fantástico e seus arredores**: figurações do insólito. São Paulo: FFLCH, 2017.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: **As nuances do Gótico**: do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.

HUMPHREYS, Juliana Porto Chacon. O vampiro na literatura: um estudo sobre a constituição da performance da personagem através da permutabilidade do tema. **Revista de Letras – Juçara**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 312-331, 2018. Disponível em:

<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1600>. Acesso em: 19 jan. 2022.

LECOUTEX, Claude. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MENON, Mauricio. Vampiros: algumas faces do monstro em narrativas brasileiras. **Anuário de literatura**: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, v. 16, n. 2, p. 185-196, 2011.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANDOLFI, Maira Angélica; DA CRUZ, Tiago Souza. Nas bordas do tempo: a representação simbólica do duplo vampiro. **Abusões**, v. 15, n. 15, 2021.



RANGEL, Natane Emanuelle. **A transformação da personagem Vampiro na Literatura Contemporânea**. 2021. 66 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2021.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975 (2007).

VIANCO, André. **Os sete**. São Paulo: Novo Século, 2000.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: **Vertentes do fantástico no Brasil**: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.123 – 136.



## COLONIZAÇÃO DO CAMPO, MATERNIDADE E ANTROPOCENO: ALEGORIAS POLÍTICAS EM *DISTÂNCIA DE RESGATE*

Wibsson Ribeiro Lopes<sup>1</sup>

*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)*

### RESUMO

O presente artigo discute a obra *Distância de Resgate*, de Samanta Schweblin, a partir de uma perspectiva de leitura hermenêutica que lê o romance como uma alegoria política, mostrando como o estilo particular de Schweblin apresenta uma contribuição para o gênero do fantástico moderno. O objetivo é entender como Schweblin realiza em seu romance um diálogo com o gênero fantástico ao passo em que também reflete sobre diversas questões, como a maternidade, a colonização do campo e o antropoceno, utilizando para isso o método de interpretação alegórica em quatro níveis desenvolvido por Fredric Jameson. Apresenta, portanto, a ideia de que Schweblin cria uma narrativa que lida tanto com problemas morais (a maternidade), quanto coletivos (a contaminação da zona rural Argentina por agrotóxicos, a destruição do meio-ambiente) a partir de tropos e recursos do gênero fantástico moderno, ao mesmo tempo em que o gênero é problematizado pelo narrador que tensiona o narrado por meio de perguntas sobre o que é ou não importante dentro do relato.

**Palavras-Chave:** Fantástico moderno. Literatura argentina. Antropoceno.

### ABSTRACT

This paper discusses the novel *Fever Dream*, by Samanta Schweblin, from a hermeneutic reading perspective that frames the novel as a political allegory, showing how Schweblin's particular style presents a contribution to the modern fantastic genre. The aim is to understand how Schweblin realizes in her novel a dialogue with the fantastic genre while also reflecting on various issues, such as motherhood, the colonization of the countryside, and the anthropocene, using for this the four-level method of allegorical interpretation developed by Fredric Jameson, thus presenting the idea that Schweblin creates a narrative that deals with both moral (motherhood) and collective problems (the contamination of rural Argentina by pesticides, the destruction of the environment) from tropes and resources of the modern fantastic genre, while the genre is problematized by the narrator who stresses the narrated through questions about what is or is not important within the story.

**Keywords:** Modern Fantastic. Argentinian Literature. Anthropocene.

### INTRODUÇÃO

Há alguns anos o mundo tem olhado para a literatura argentina e latino-americana com nova atenção. Depois do boom do realismo mágico dos anos 1960 e da “bolañomania” dos anos 2000, agora é uma onda de mulheres escritoras que gera forte impressão em leitores pelo globo. Essas escritoras muitas vezes recorrem a elementos da literatura fantástica e de gêneros considerados menores, como o gótico, o terror e outros, para construir suas histórias, seja através de contos ou romances. Entender o que essas narradoras empreendem no atual momento cultural é entender os

---

<sup>1</sup> É doutorando em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP. E-mail: Wibsson@gmail.com.



rumos que a prosa de qualidade tem tomado, com a incorporação de elementos da cultura pop a recursos narrativos sofisticados como o discurso indireto livre, o monólogo interior, a polifonia e muitos outros.

Na literatura argentina, um nome muito relevante é o de Samanta Schweblin, escritora que tem se destacado e colecionado prêmios graças a livros de contos como *Pajaros en la boca* (2015) e romances como *Distancia de Rescate* (2014). Nesse artigo, pretendemos investigar a obra publicada no Brasil com o título *Distância de Resgate*, primeiro romance da autora. Acreditamos que uma leitura atenta desse livro pode nos revelar meandros sobre a prosa dessa autora tão representativa do que o mercado tem chamado de um “novo boom” feminista e latino-americano e nos revelar como uma grande escritora contemporânea tem trabalhado com o gênero fantástico de uma forma estimulante, utilizando técnicas narrativas modernistas e inventivas que problematizam o próprio gesto de narrar.

### 1 “ISSO NÃO É IMPORTANTE”.

O que Samanta Schweblin narra em *Distância de resgate* é uma história relativamente simples, que podemos resumir com uma sinopse breve, quase um pitch: Amanda viaja com a filha para uma casa de campo no interior e lá conhece Carla, que passou por recentes apuros com o seu filho, David, que teria se envenenado com agrotóxicos. Amanda acaba tendo de lidar com um tipo de mal venenoso e insólito e se vê incapaz de proteger Nina, sua filha, ou assegurar uma “distância de resgate”, que é como ela chama uma distância segura onde pode manter Nina à vista e livre de perigos. O mote do livro está nessa expressão, que aponta para uma dinâmica entre mães e filhos que tem como raiz do verdadeiro terror a impossibilidade de uma mãe realmente proteger sua criança.

O que Schweblin faz com essa premissa é optar por uma narração que escancara o insólito, o suspense e nos coloca diretamente no mistério. O romance é todo narrado por meio de uma conversa entre, logo descobrimos, Amanda, a mãe de Nina e personagem central, e David, o filho da mulher do interior, Clara. Ao longo da história vemos que os homens estão ausentes: o marido de Amanda e pai de Nina está para chegar, o pai de David só se importa com sua criação de cavalos, aparecendo muito pouco na narrativa. David, ou seu fantasma, ajuda a protagonista a recapitular a sua história, o que coloca nós leitores em uma situação de tensão e incerteza, visto que a cada parágrafo descobrimos um pouco sobre o que aconteceu, sentindo apenas a ameaça e as consequências de algo terrível, que levaremos muitas páginas para saber o que é. A dinâmica de perguntas e respostas funciona, portanto, como um interrogatório veloz, que faz com que a história seja contada de forma muito ágil, como se um perigo ainda maior estivesse prestes a se abater caso a história não seja bem contada, fazendo com que as peças se montem diante dos olhos do leitor, tão às cegas quanto a narradora, colocado em uma posição de presente rememorativo.

Grande parte da força desse diálogo está no jogo entre o que David decide que é importante ou não, em um movimento que faz com que todo o relato se monte a cada passo, com as hesitações e falhas típicas de alguém que se encontra angustiado. Há um jogo entre o importante e o desimportante, com a narradora e David decidindo a cada frase como reconstruir o passado recente e como narrar, de modo que o romance todo funciona também como uma grande encenação da dificuldade que é narrar uma situação traumática e violenta, denunciando nas frases e nas interrupções a impossibilidade de capturar inteiramente o real. O que temos diante de nós nesse método de interrogatório é uma reconstituição, que precisa lidar com esses pontos ínfimos do relato.



Vejamos um primeiro exemplo: “Quero dizer a Carla que tudo é uma grande barbaridade. *Essa é uma opinião sua. Isso não é importante*” (SCHWEBLIN, 2016, p.29). O itálico, naturalmente, pertence a voz do menino que aparece para Amanda como David. Ele a censura e diz que a opinião dela não é importante para a reconstituição narrativa, o que é deveras estranho. A frase “isso não é importante” torna-se um bordão de David, que parece querer colocar a narrativa nos eixos, agindo como um alinhador da história, apresentando-se assim como um elemento central no funcionamento narrativo, visto que ele mantém o sentido final em suspensão, adiando o resultado final, o clímax da história sendo a descoberta do que de fato tão terrível aconteceu com essa mãe e sua filha. Há uma pedagogia do olhar e da leitura nessa frase de David, que faz com que Amanda precise focar em detalhes, narrar o que parece insignificante ou trivial, ao mesmo tempo em que nós leitores somos levados a prestar atenção nos pequenos gestos e movimentos dos personagens. Esse recurso é típico do romance moderno, que valoriza democraticamente o real enquanto ele se apresenta mesmo naquilo que parece mais banal, fazendo com o que o que parece indigno ou irrelevante se torne fundamental para a história.

## 2 SCHWEBLIN E O FANTÁSTICO MODERNO

O romance trabalha, portanto, com um gênero típico da cultura de massas, o suspense, mas o faz a partir de um mecanismo narrativo engenhoso e sofisticado, onde se problematiza o próprio ato de narrar e se complexifica a ideia do que é importante e o que é banal dentro de um romance, com a personagem da mãe tendo que decidir quais fatos são capazes de dar coerência a sua história. Portanto, a afirmação de David sobre o que é ou não importante torna-se uma problematização sobre a própria narrativa, que se torna atenta e aberta ao banal e ao insignificante. A crise na qual a narrativa se instala, embaralhando aquilo que é trivial e o que é importante, contribui para adensar a atmosfera de incerteza na qual a história se insere; o suspense é tamanho que infecta até mesmo o tema, nos gerando uma indecisão sobre o que de fato está sendo contado, visto que, conforme saberemos ao final do livro, Amanda provavelmente está morrendo no leito de um hospital fruto de um envenenamento, sendo esta linguagem do romance a equivalente à de uma pessoa que alucina, ouvindo e vendo coisas, chegando ao ponto de reconstituir, nas últimas páginas do livro, uma cena da qual ela sequer teria como ter testemunhado. Esse suspense constante e a provocação do temor tornaria o romance *Distância de resgate* apto a ser qualificado como de gênero fantástico nos termos dados por Alazraki, “a capacidade do gênero de gerar algum medo ou horror” (ALAZRAKI, 1990, p.22, nossa tradução)<sup>2</sup>, mas mais ainda, como um romance neofantástico, ainda de acordo com Alazraki:

Não são tentativas de devastar a realidade conjurando o sobrenatural - como se propôs o gênero fantástico no século XIX - mas esforços para intuir e conhecê-la além de sua fachada racionalmente construída. Para distingui-los de seus predecessores do século passado, propus o termo "neofantásticos" para esse tipo de história. Neofantásticos porque, apesar de girar em torno de um elemento fantástico, essas histórias diferem de seus avós do século XIX em termos de visão, intenção e modus operandi.(ALAZRAKI 1990, p.28, nossa tradução)<sup>3</sup>.

---

2“la capacidad del género de generar algún miedo u horror”

3“No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación "neofantásticos" para este tipo de relatos.



Embora não prescindia de uma atmosfera de medo e horror, Schwebelin não adere em seus livros a tropos lovecraftianos, casas antigas abandonadas, cemitérios malditos, grimórios esquecidos ou elementos de terror convencional. Ela acaba alargando as fronteiras do real e tornando visível aquilo que parecia invisível. O medo das transformações da natureza, dos venenos e agrotóxicos, aqui se coaduna aos feitiços ancestrais para montar um cenário onde as crianças se tornam ameaçadas ou como se possuídas, despersonalizadas. A realidade não é devastada pelo sobrenatural, mas pela alucinação, pela crise da racionalidade cartesiana, com Amanda conversando com David no que parece ser um estado de coma. O real como sustentado pela razão ocidental é perturbado por esses elementos narrativos, gerando uma narrativa neofantástica, que nos faz questionar as premissas da racionalidade e da sociedade burguesa cotidiana, ao mesmo tempo em que denuncia ou evidencia o irracionalismo que subjaz o funcionamento normal dessa realidade. Os elementos que aparecem em *Distância de Resgate*, o agrotóxico, a conversa com David, podem ser considerados como “metáforas epistemológicas”, uma última vez com Alazraki: “Chamo de metáforas epistemológicas a estas imagens do relato neofantástico que não são ‘complementos ao conhecimento científico mas alternativas, modos de nomear o inomeável pela linguagem científica, uma ótica que enxerga onde nossa visão usual falha” (ALAZRAKI, 1990, 30, nossa tradução)<sup>4</sup>.

Toda a narrativa de Schwebelin é um modo de nomear o inominável, aquilo que é o verdadeiro horror diante da degradação ambiental: o medo de que a humanidade não tenha futuro, que nossos filhos não tenham uma terra para habitar. Propomos entender essas metáforas epistemológicas da narrativa como elementos formadores de uma alegoria, entendendo o romance de Schwebelin como uma narrativa alegórica sobre o futuro. Também David Roas fornece uma definição de fantástico que se coaduna com a narrativa de Schwebelin. Para o autor, o fantástico envolve sempre um conflito entre nossa ideia de real e o impossível, através de um fenômeno que deve ser inexplicável (ROAS, 2023, p.12). Ora, embora a história avance e nos apresente alguns “fatos”, mesmo ao final da narrativa tudo segue inexplicável: não sabemos o que de fato aconteceu com as crianças, se Amanda está viva ou morta, embora possivelmente morta, qual o estatuto ontológico dessa criatura com a forma de David que conversa com ela e o que é de fato o mal que se abateu sobre Amanda, David e Nina no romance. O suspense da narrativa se traduz nesse inexplicável que é parte de uma concepção modernista do fantástico, que David Roas batiza de fantástico moderno, termo diferente do que Alazraki.

Finalmente, para Bessièrre, ao abrir caminho ao insólito e ao insolúvel, o relato fantástico, “apresenta uma personagem amiúde passiva, pois examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disso retira as conseqüências para uma definição do estatuto do sujeito” (BESSIÈRE, 2012, p.309). Nesse sentido a narrativa de Schwebelin pode ser considerada paradigmática disso que se chama de relato fantástico ou de gênero neofantástico, com sua protagonista passiva, que recebe a ação e a decodifica, buscando responder ao que lhe aconteceu, o que ela sofreu, através de um processo narrativo de decodificação que a torna capaz de se compreender e compreender a coletividade na qual está inserida. Ainda Bessièrre: “O “estranho inquietante” não é o eu, mas a

---

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi”.

4 “Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son "complementos" al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla”.



ocorrência, índice do descontrole do mundo” (BESSIÈRE, 2012, p.309). No caso de Amanda, a ocorrência é o envenenamento e o que dele decorre, a própria narrativa, o diálogo com um David espectral. Podemos batizar o romance de Schweblin como uma narrativa neofantástica, fantástica moderna ou fantástica, isso não é o mais importante, o que nos interessa aqui é perceber a contribuição particular da autora dentro desse debate com muitas vertentes e possibilidades.

Como já antecipamos, esse tipo de narrativa é problematizado pelo elemento regulador que é David, em seu jogo de perguntas, repostas e direcionamentos. Vejamos outro exemplo desse papel de David regulando a narrativa entre o que importa ou não:

O cinzeiro do meu carro está limpo, e os vidros da janela, levantados. Abaixo o meu e me pergunto em que momento Carla se deu a esse trabalho. Um ar fresco entra com o sol, que já está queimando. Vamos devagar e com calma, é assim que eu gosto, e quando meu marido dirige, isso é impossível. Este é meu momento de dirigir, quando estou de férias, desviando de buracos de cascalho e terra entre as chácaras de fim de semana e as casas locais. Na cidade não consigo, a cidade me deixa muito nervosa. Você disse que esses detalhes são importantes.  
*São* (SCHWEBLIN, 2016, p.42).

Aqui vemos como David direciona e incentiva Amanda a se deter em pequenos detalhes, descrições sobre o tempo, sobre como ela dirige lentamente, aspectos que em uma narrativa de suspense ou de horror tradicional pareceriam secundários. Mas David quer que ela privilegie esses detalhes, detalhes que pareciam irrelevantes em qualquer formato narrativo convencional, mas que em um romance moderno se tornam cruciais. O que a narrativa faz aqui é alargar tanto o suspense a ponto dele se apoderar do cotidiano, tornando tudo ameaçador e estranho. De onde vem o perigo? O leitor não sabe a essa altura da narrativa, e só saberá perto de seu final. Insistimos que isso faz com que o efeito de horror e ameaça se espalhe para qualquer detalhe, tornando o cotidiano aterrador, um efeito que faz muito sentido em uma narrativa que quer destacar a degradação do meio-ambiente e da vida no campo. Tudo está envenenado, a narrativa, a paisagem, nada mais trará conforto. É um recurso narrativo notável que mostra as possibilidades do fantástico moderno, expandindo as possibilidades do gênero ao abarcar elementos e recursos de romances modernistas, como esta atenção aos gestos e a detalhes banais.

### 3 MATERNIDADE E CATÁSTROFE CLIMÁTICA

Tomando como base esses elementos, partimos da hipótese de que *Distância de resgate* é uma alegoria sobre a destruição da natureza e conseqüentemente do futuro, lidando com a morte das mães e a corrupção da prole, incapaz de ser protegida em um mundo às vésperas de um pesadelo tóxico, onde morrem os animais e a vida caminha para a extinção. Ainda dentro da hipótese, vemos como no romance os homens são indiferentes ou incapazes, impotentes; enquanto Carla e Amanda tentam proteger seus filhos, o pai de David cuida dos cavalos, alheio ao mal que se abate sobre seu filho; o pai de Nina só aparece no final da narrativa, em suas últimas páginas, quando já é tarde demais. Mas as mães também são impotentes, embora se esforcem: a única tentativa de proteger Nina parte de Amanda, sua mãe, mas é inútil, pois a terra já está condenada.

Explicamos melhor nossa hipótese: o romance não nos parece uma alegoria sobre uma catástrofe específica, mas sobre a incapacidade de proteger de fato as crianças em um mundo hostil, mantê-las seguras, em uma distância de resgate. Não importa se a catástrofe é o envenenamento ou um fenômeno climático, o que importa é a transmissão falha que sempre leva a uma



transformação geracional, os filhos que se tornam, conforme crescem, criaturas estranhas aos pais. Levando esse elemento geracional em conta, temos que ele se agudiza ou se transforma grotescamente agora que temos um mundo hostil em que as garantias de futuro e de possibilidade de condições para a vida humana na terra são cada vez mais incertas. Lembremos as palavras de Bessi re: “O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a interven o do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos est ticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos” (BESSI RE, 2012, p.318). Schweblin enreda o leitor em obsessões coletivas: o medo diante do futuro, o temor diante das degrada es do meio ambiente, a força de institui es capitalistas que dominam e deformam o campo e a natureza são plasmados nessa alegoria que se institui a partir de um medo banal, simples, cotidiano: o horror da mãe diante de uma agressão ou violência que pode ocorrer aos seus filhos sem que ela possa protegê-los, agravado por um outro medo, coletivo, que é a destrui o do meio-ambiente, o envenenamento da terra.

As crianças são um elemento chave no entendimento dessa alegoria, representam algo como um signo do futuro e da crise do futuro: uma transmissão interrompida, um fracasso dos pais que gera uma prole grotesca, amedrontadora e desconhecida, tal qual o futuro. O elemento que contribui para isso é não são o envenenamento com a substância tóxica que acomete David, Amanda e Nina, mas a transforma o que as crianças sofrem, visto que, ao contrário da mãe, essas supostamente sobrevivem. Isso fica ainda mais evidente com o caso de David, que é levado para uma casa verde onde viveria uma bruxa ou curandeira da região. Esse elemento místico ou fantástico se agrega ao problema do veneno para criar essa dimensão de estranheza nas crianças: para sobreviver ao veneno, David teria realizado com a curandeira uma transfusão ou divisão de sua alma, tornando-se completamente estranho e diferente do que era para Carla, sua mãe. Nina aparentemente, a julgar pelo final da narrativa, têm viveria destino semelhante. As crianças transformam-se em criaturas estranhas aos pais, insólitas.

Precisamos agora entender como a alegoria em questão funciona. Na defini o de Hansen, ‘A alegoria (grego *all s* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*’ (HANSEN, 1987, p.1). Sendo, em uma aproxima o inicial, melhor entendida como uma técnica retórica, na qual um discurso é enunciado para significar igualmente outra coisa semelhante a esse mesmo discurso. A isso a tradi o denominou alegoria dos poetas. Há também uma outra alegoria, diferente da primeira, de origem greco-romana, e que se espalha na idade Média, chamada de alegoria dos teólogos, que consiste em uma alegoria que não se d  na poética ou retórica, mas no ato interpretativo ou hermenêutico (HANSEN, 1987, p.1). Diversos autores resgataram esse modelo hermenêutico medieval ao longo do século XX, como Northrop Frye e Fredric Jameson; é a este último que iremos recorrer a partir de agora.

Em sua obra clássica, *O inconsciente político*, Jameson resgata o esquema de leitura alegórica em quatro níveis e o adapta a um framework marxista. Resumindo, estes são os quatro níveis de interpreta o (JAMESON, 1992, p.28): Literal: o nível textual ou histórico direto, referente; Alegórico: o nível que remete o nível imediato do referente textual a um código interpretativo maior, uma chave alegórica; Moral: leitura que se aplica ao nível do sujeito, individual ou psicológico; Anagógico: leitura que se eleva ao coletivo, ao histórico em nível mais amplo.

Em uma obra mais recente (2020), Jameson explicou melhor sua rela o com esses quatro níveis interpretativos e advogou por uma ideia de transversalidade, isto é, a não necessidade de que esses níveis sejam lidos de forma estanque, e sim em suas possibilidades de combina o, interposi o ou diálogo. Uma leitura não precisa partir do primeiro ao quarto nível em uma sucessão



linear, mas pode combinar por exemplo o alegórico ao anagógico, ou saltar do literal ao moral. Com isso Jameson postula a imersão em cada obra e o próprio mapa de leitura que elas fornecem, com seus problemas, leituras e soluções contidas de forma imanente. Talvez um dos principais ganhos desse tipo de leitura seja a possibilidade de lidar com a “incomensurabilidade [...] que paira entre o privado e o público, o psicológico e o social, o poético e o político” (JAMESON, 1992, p.28). Isto é, o método hermenêutico postulado por Jameson envolve a articulação entre o que parece incomensurável, a vida subjetiva/moral de um lado, a história e o movimento das coletividades de outro. É esse problema que a leitura em quatro níveis proposta por Jameson pretende dar conta.

Outra abordagem desenvolvida por Jameson é a dos chamados “metacomentários” (JAMESON, 2008), que consiste em compreender as diversas interpretações sobre uma obra como parte da própria história da obra, constituindo-a ao longo do tempo. Por exemplo, a teoria Freudiana do complexo de Édipo passa a fazer parte da história *Édipo Rei*, de Sófocles, e não precisa ser ignorada. Isto implica em dizer que uma obra não deve ser apartada do conjunto de leituras e interpretações que giram ao seu redor ao longo da história. Pelo contrário, essas leituras devem ser pensadas e incorporadas ao ato interpretativo. Vamos passar rapidamente por algumas leituras contemporâneas dessa obra que tocam em pontos que julgamos essenciais.

Primeiro, há em um nível literal direto tanto a questão da entrevista, da conversa entre a criança e um adulto, buscando entender onde está o que seria o ponto irreversível, “onde nascem os vermes”, onde começa a derrocada; e, simultaneamente, o problema do campo, a questão do que seriam os venenos e agrotóxicos que geram todos os problemas com David, Amanda e Nina, mas não só, visto que acometem muitas crianças na região. Esse primeiro nível direto dá conta da transformação do campo argentino, de lugar idílico e imagem de descanso para um ambiente de terror e medo. Gabrielle Bizarri (2019), atenta para essa questão envolvendo o espaço do campo tomado pelo neoliberalismo. Este nível já se combina diretamente a um problema de leitura alegórica, visto que o romance de Samanta Schweblin torna-se potente se lido diretamente em relação à própria tradição literária argentina. Ora, o campo é o lugar de fundação dessa literatura, a começar pelo grande poema narrativo *El Gaúcho Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2017), que Jorge Luís Borges considerava um marco para a literatura argentina, elo fundamental de toda uma tradição (BORGES, 2017). Schweblin não parte só da imagem literária do campo, mas ao adotar o gênero fantástico ela se liga a uma série de autores que passa por Bioy Casares, o já mencionado Borges, Silvina Ocampo, Cortázar e outros, criando uma versão atualizada do gênero fantástico, talvez até “pop”, em diálogo com o cinema e as artes visuais contemporâneas, para lidar com uma paisagem arruinada pelo capitalismo.

Podemos retornar então ao que falamos sobre o título do romance e onde se instaura todo o terror e o suspense, o problema da dificuldade de proteger os filhos, mantê-los a salvo em um ambiente hostil. Esses elementos do gênero fantástico contribuem para o problema moral envolvendo a maternidade e a transmissão do futuro para os filhos, algo que Catalina Alejandra Forttes sintetiza muito bem:

Este artigo lê o romance *Distância de Resgate* (2014), de Samanta Schweblin, como uma reescritura do conflito entre tecnologia e natureza representado por Shelley, mas, acima de tudo, como uma elaboração (em tempos de capitalismo global) da exclusão da figura materna na criação do monstruoso. O romance de Schweblin também é uma história de terror, e o elemento mais perturbador é a incapacidade dos personagens maternos de proteger a nova vida. A mãe, nesse romance, incorpora o medo ancestral de não ser capaz de ver, cheirar, sentir ou pressentir os perigos que espreitam a prole; no entanto, as razões que anulam sua agência são



as mesmas que Shelley identificou ao descrever os efeitos da mediação tecnológica na produção da vida. No romance, a onipresença da indústria de agrotóxicos no campo argentino interrompe as possibilidades de regeneração das ecologias naturais e culturais e, no processo, rompe o vínculo mãe-natureza que garante não apenas o alimento, mas também a transmissão de informações e conhecimentos que protegem as sementes e os brotos de cada espécie. A latência destrutiva da indústria da soja transgênica é codificada no romance pelo que Eve Kosofsky Sedgwick definiu como uma das condições fundamentais do gótico, e corresponde a uma situação em que o "eu" foi absolutamente bloqueado e dissociado de algo a que deveria ter acesso. (FORTTES, 2018, p.149, nossa tradução)<sup>5</sup>.

Este trecho já aproxima diretamente o problema do neoliberalismo no campo, uma verdadeira colonização da natureza, com a questão da maternidade, conectando o perigo diante do futuro com a dificuldade materna de proteger seus filhos. O problema moral/individual aqui já se entrelaça com uma questão coletiva que tem a ver com o destino da humanidade frente ao capitalismo que oblitera as condições de vida.

Antes de partir para o anagógico, nosso último nível, convém falar algo mais sobre o fantástico, pois ele não se dá apenas com uma relação entre o veneno que atinge a terra e o insólito, mas também à famigerada casa verde, onde supostamente vive uma bruxa ou curandeira que salva Davi (e ao que parece, também Nina), ao realizar um processo de migração de almas. Esse elemento ocultista é parte crucial no desenvolvimento do gótico e do fantástico no romance de Schwebelin, e age em conjunto com o problema da degradação da natureza. O que se conclui a partir de um trecho já no final do livro, como já destacaram outros autores, tais como Ferebee (2021), é a possibilidade de que Nina esteja no corpo de David. O principal indício é o trecho a seguir:

Andam juntos em direção ao carro, agora mais distantes um do outro. Então meu marido vê você. Está sentado no banco de trás. A cabeça mal e mal ultrapassa o encosto. Meu marido se aproxima e se debruça na janela do motorista, está decidido a fazer você descer, quer ir embora agora mesmo. Erguido contra o assento, você o olha nos olhos, como a lhe implorar. Vejo através do meu marido, vejo em seus olhos aqueles outros olhos. O cinto de segurança afivelado, as pernas cruzadas sobre o assento. Uma das mãos um pouco esticada para a toupeira de Nina, disfarçadamente, os dedos sujos apoiados nas patas do bicho de pelúcia, como se tentassem retê-lo (SCHWEBLIN, 2016, p.141-142).

---

<sup>5</sup>“Este artículo lee la novela *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schwebelin como una rescritura del conflicto entre tecnología y naturaleza representado por Shelley, pero por sobre todo como una elaboración (en los tiempos del capitalismo global) en torno a la exclusión de la figura de la madre en la creación de lo monstruoso. La novela de Schwebelin es también una historia de horror, y el elemento que más intranquiliza es la incapacidad de los personajes maternos para proteger a la vida nueva. La madre, en esta novela, encarna el miedo ancestral de no ser capaz de ver, oler, sentir o intuir los peligros que acechan a la descendencia; sin embargo las razones que anulan su agencia son las mismas que Shelley identificó en el momento de representar los efectos de la mediación tecnológica en la producción de la vida. En la novela, la onnipresencia de la industria agro-tóxica en el campo argentino altera las posibilidades de regeneración de las ecologías naturales y culturales y rompe de paso el vínculo madre-naturaleza que garantiza no solo el alimento, sino la transmisión de la información y los saberes que protegen a las semillas y brotes de cada especie. La latencia destructiva de la industria de la soja transgénica se codifica en la novela a partir de lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha definido como una de las condiciones fundamentales del gótico, y corresponde a una situación en la cual el “yo” ha sido absolutamente bloqueado y disociado de algo a lo que debiese tener acceso”.



A cena descreve o momento em que o pai de Nina vai para seu carro e é seguido por David. David senta-se no carro exatamente como Nina, sugerindo que no processo de migração de almas a alma da menina está no corpo do garoto. O gesto de cruzar as pernas e abraçar o bichinho de pelúcia já havia sido destacado no começo do livro como algo que Nina sempre fazia, algo que sua mãe sempre percebia como um gesto característico da filha. Aqui ele funciona como uma piscadela para o leitor para mostrar como as coisas não transcorreram nada bem, ao mesmo tempo em que mostra como a vida dessas crianças estão interligadas. O que se pode ressaltar aqui também é como os filhos acabam saindo da expectativa dos pais e, ainda que por fatores extrínsecos, tornam-se algo diferente do que os seus parentes esperavam. Esse foco no gesto de Nina/David atenta para um estranhamento dos pais frente aos filhos que, ainda que no romance se apresente a partir de acontecimentos fantásticos e insólitos, desenha uma perspectiva que pode nos levar a pensar sobre a maternidade de forma geral e os filhos como criaturas estranhas.

Ainda sobre o tema das crianças, Ana Maria Mutis observa como o romance inteiro se constitui a partir de duplicações: Nina/David, mas também o problema da casa verde que se combina ao dos agrotóxicos; Carla e Amanda; o encontro entre os dois pais no final do romance. O duplo, ou *doppelgänger*, é um tropo das narrativas góticas e fantásticas que está presente no livro de Schwebelin, especialmente se pensarmos nessa questão da migração das almas como a forma em que esse elemento narrativo insólito se inscreve no romance. Mutis também nos dá as melhores palavras sobre a relação entre crianças e o futuro:

Outra técnica que o romance emprega para confrontar o longo período de tempo da poluição agroquímica é usar as crianças como suas principais vítimas. Tanto Rebekah Sheldon quanto Natalia Cecire, que trabalharam com a figura da criança no discurso ambiental, identificam a importância da criança em relação à temporalidade. Sheldon começa com a criança como um símbolo do futuro, tão frequentemente usado por políticos e ambientalistas, acrescentando que o uso dessa figura expressa uma preocupação subjacente com a extinção da humanidade. A criança, além do futuro, representa a sobrevivência, de acordo com Sheldon (vii). Por sua vez, Cecire observa que a temporalidade é um tropo central do discurso ambiental, dada a necessidade de levar as pessoas a agir. As crianças oferecem uma escala humana para desacelerar a escala temporal da violência, diz Cecire, facilitando a transformação da inocência ambiental em responsabilidade (MUTIS, 2020, p.50, nossa tradução)<sup>6</sup>.

A ideia de Mutis sobre as crianças como signo do futuro nos leva enfim à questão anagógica: o grande dilema do nosso tempo, a questão ambiental, recebe um conjunto de dominações, como antropoceno, capitaloceno ou chthuluceno. Enfim, o que importa é a ideia de que a intervenção do homem na natureza se aproxima de um ponto irreversível, que afeta terminalmente a vida na terra, no qual as crianças do futuro sofrerão de forma mais direta e temível as consequências. As

---

<sup>6</sup>“Another technique the novel employs to confront the long time frame of agrochemical pollution is to use children as its principal victims. Both Rebekah Sheldon and Natalia Cecire, who have worked on the figure of the child in environmental discourse, identify the child’s importance in relation to temporality. Sheldon begins with the child as a symbol of the future, so often used by politicians and environmentalists, adding that the use of this figure expresses an underlying concern for the extinction of humanity. The child, in addition to the future, represents survival, according to Sheldon (vii). For her part, Cecire notes that temporality is a central trope of environmental discourse, given the necessity of getting people to act. Children offer a human scale to slow violence’s temporal scale, says Cecire, facilitating the transformation of environmental innocence into responsibility”



consequências de uma relação de dominação para com a natureza levariam à insustentabilidade da vida na terra. Poluída, destruída, degenerada, as condições para a vida tornam-se cada vez mais difíceis e geram temores em relação ao futuro. O conflito mostrado pela narrativa aponta para esse limiar, em que a corda está prestes a se romper e o veneno a se espalhar pelo mundo inteiro como uma praga mortal. O romance, porém, não termina apenas nessa dimensão apocalíptica, mas também com uma ideia de transformação das próprias crianças, que se tornam outra coisa, crianças transformadas, alteradas, símbolos de uma outra humanidade.

## CONCLUSÃO

Resumindo, temos então dentro daqueles quatro níveis iniciais a seguinte conformação: *Literal: o avanço da colonização no campo; Alegórico: a tradição argentina de literatura fantástica e de representações do campo; Moral: a maternidade; Anagógico: o antropoceno.* Como hipótese final, temos que a força do romance reside na mescla entre recursos pop, de gêneros acessíveis como o suspense e o gótico, junto a elementos de uma prosa modernista, que instaura uma crise dentro do próprio ato de narrar, problematizando a organização narrativa e beirando ao metaficcional; essa fricção narrativa ao mesmo tempo abre espaço para as diversas qualificações que o romance pode receber: é possível encontrar elementos que o qualificariam para ser designado como uma narrativa gótica, de fantasia, neofantástica, de horror, de ecoficção, dentre outras. Mas esses elementos são fechados dentro de uma arquitetura relativamente simples, através de um diálogo envolvendo perguntas e respostas que se detém no inexplicável, fazendo assim com que todos esses gêneros habitem o romance, mas sejam colocados em suspenso também por essa narrativa que rumo ao indefinido. O romance problematiza a si mesmo no próprio ato de se constituir narrativamente a partir das respostas, e do bordão de David, selecionando ele o que é ou não importante.

Esse jogo entre o importante e o não importante define o suspense do livro, mas também o questionamento sobre a própria história a ser contada, que no fim, como apresentamos de acordo com nosso esquema de quatro níveis, aborda a maternidade, a tradição literária fantástica, a colonização do campo pelo capital e o antropoceno. Sobre o que é o romance de Samanta Schweblin? Tudo isso, talvez, e mais a própria dificuldade de narrar e de entender o que é ou não importante. As afirmações sobre o que importa ou não abarcam todo o tempo e o espaço narrativo, bem como toda a questão envolvendo a maternidade e a proteção das crianças em um mundo no qual é cada vez mais impossível protegê-las. Ao declarar, com a frase “isso é muito importante” coisas que parecem irrelevantes ou banais, a narrativa elabora uma pedagogia do romance moderno, ensinando a ler e a prestar atenção naquilo que parece menos digno de atenção, como o cruzar de pernas de uma criança, um gesto ou movimento ínfimo. Que isso aconteça na tensão com elementos oriundos do suspense e de gêneros da cultura de massas é o maior trunfo do livro, o que faz com que ele traga na nossa opinião uma contribuição para o fantástico moderno, alargando os limites do que é o fantástico e incorporando um diálogo com toda a tradição argentina do gênero.

## REFERÊNCIAS:

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**. Los Angeles, v. xix. n. 2, Outono de 1990.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012



BIZZARRI, Gabriele. Cuerpos movedizos y narrativas de circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal. **revista landa**, Florianópolis, v.8, n.1, p.222-233, 2019.

BORGES, Jorge Luís. **O Martin Fierro, para as seis cordas & evaristo carriego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FEREBEE, K.M. "Something in the Body": Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin's *Fever Dream*. **Latin America Literary Review**. Ithaca, v.48, n.95. p.25-33, 2021.

FORTTES, Catalina Alejandra. El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin. **Revell**. Campo Grande, v.3, n.20. p.147-162, dezembro de 2018.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1987.

HERNÁNDEZ, José. **El Gaucho Martín Fierro**. Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform, 2017.

JAMESON, Fredric. **Allegory and ideology**. Nova Iorque: Verso, 2020.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político**. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **Ideologies of theory**. Nova Iorque: Verso, 2008.

MUTIS, Ana Maria. Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schweblin's *Distancia de Rescate*. In: Kressner, I. et al (org.) **Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World**. Nova Iorque: Routledge, 2020.

ROAS, David. Lo Fantástico en las narrativas de latinoamérica. In: ROAS, David. **História de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas.: (1830-1940)**. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2023. p.7-14.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pajaros en la boca**. Barcelona: Random House, 2017

SCHWEBLIN, Samanta. **Distancia de rescate**. Barcelona: Random House, 2015.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distância de resgate**. São Paulo: Record, 2016.



## NOVAS EFERVESCÊNCIAS DO MODO FANTÁSTICO: A DUPLICAÇÃO DO TEMPO-ESPAÇO NO EPISÓDIO “CIDADE DOS GATOS” DE 1Q84 DE HARUKI MURAKAMI

Ananda Maria Ferreira Missailidis<sup>1</sup>

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*

### RESUMO

O presente texto observa o fantástico que se pode adjetivar de moderno, a partir das configurações semânticas e estruturais do episódio “Cidade dos gatos”, que integra a trilogia 1Q84, de Haruki Murakami. Objetiva-se analisar o uso de elementos de espacialização e temporalização para a construção de tensão semântica nesse fragmento que podemos identificar como conto. Na narrativa, o espaço duplica-se a partir das transformações temporais de dia/noite, oferecendo duas ordens de significação: uma metaempírica, outra empírica-racional. Com base nessa estruturação, é possível pensar em uma dupla significação própria desse novo fantástico, assumindo a categorização mais branda do fantástico modo, o qual também engloba o fantástico gênero (ou fantástico tradicional), além de outras variantes ao seu entorno. O conto “Cidade dos gatos” mantém-se em aporia, sendo impossível sua explicação plena, pois nenhuma escolha consegue dar conta de todos os elementos da narrativa, posicionando-o no entre-lugar da incerteza, característica própria da ficção genuinamente fantástica.

**Palavras-chave:** Murakami. “Cidade dos Gatos”. Modo fantástico.

### ABSTRACT

This study looks at the fantastic, that may be described as modern, parting from the semantic and structural configurations of the episode “Town of cats”, framed within the 1Q84 trilogy, by Haruki Murakami. The objective of this article is to analyze the use of elements of spatialization and temporalization to construct semantic tension in the fragment which may be categorized as a short story. In the narrative, due to temporal transformations of day/night, the city can be comprehended on two planes, offering two orders of meaning: a metaempirical order and an empirical-rational order. Based on this structure, the double meaning particular to the fantastic may be considered, taking into account the broader categorization of the fantastic mode that encapsulates the fantastic genre (or traditional fantastic) as well as contemporary works. The story remains in apory, a complete explanation being impossible as no order manages to account for all the elements of the narrative, indicating the in-between place of uncertainty of that is fundamental to the genuinely fantastic.

**Key-words:** Murakami. “Town of Cats”. Fantastic mode.

### INTRODUÇÃO

Uma das questões essenciais ao estudo do fantástico, principalmente no tratamento de textos fantásticos contemporâneos, coloca-se na contraposição de uma concepção genológica ou de uma concepção modal do termo, como levantam Flavio García (2011) e Marisa Martins Gama-Khalil (2013). Podemos, então, traçar um histórico da concepção genológica sendo mais ou menos

---

<sup>1</sup> É mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: ananda.missailidis@gmail.com



esquematizada a partir dos estudos de Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1970), complementada pelas ponderações de Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980). Por outro lado, a concepção modal é explicitada em *O Fantástico* de Remo Ceserani, e sua base é atribuída às considerações de Irène Bessière em *Le récit fantastique* (1973). Renato Prada Oropeza, no artigo “*El discurso fantástico contemporâneo*” (2006), não indica abertamente uma escolha por uma visão modal, mas sua definição do fantástico lhe é aproximada (GARCÍA, 2011; GAMA-KHALIL, 2011, 2013), parece que ele “adota indiretamente uma visão modal” (GAMA-KHALIL, 2011). A decisão por uma visão de gênero ou de modo implica respostas diferentes em relação a um complexo questionamento que levanta quais características são recorrentes no fantástico e quais seriam determinantes para classificá-lo como parte da categoria literária. Nesse sentido, a visão modal abrange um *corpus* literário muito mais extenso, descrevendo tendências do fantástico mais do que características determinantes.

As delimitações do fantástico, na visão modal, não se atêm, apenas, à apresentação de temas sobrenaturais. O modo pressupõe sistemas temáticos que tendem a se repetir nas obras literárias, porém também engloba procedimentos narrativos de uso recorrente, e algumas características estruturais básicas. Os sistemas temáticos e os procedimentos narrativos, apesar de seu uso frequente, não seriam condições básicas do fantástico na sua concepção modal (CESERANI, 2006). Isso torna-se especialmente evidente nas irrupções mais recentes do fantástico literário, que não tendem a recorrer aos temas do gênero tradicional. As transformações no *corpus* de obras que trabalham com o insólito ficcional<sup>2</sup> ou com material metaempírico levou à configuração de variados gêneros literários que podemos chamar de fantásticos, em um sentido abrangente.

Na definição do fantástico como gênero, Todorov assinala como a primeira condição que “é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (1980, p. 19). A vacilação ou a hesitação<sup>3</sup> do leitor implícito seria, para ele, condição basilar da construção do gênero fantástico, com a condição facultativa de hesitação por parte de algum personagem.

Furtado, que resgata em grande parte o estudo de Todorov, questiona a ideia de vacilação do leitor por ser uma condição demasiadamente subjetiva para o estudo genológico. Ele “procura deslocar a condição necessária ao fantástico da recepção para a estrutura” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 47). A leitura que Furtado faz de Todorov seria incompleta ao apontar que a hesitação seria “centrada unicamente no leitor” (c.f. GAMA-KHALIL, 2013, p. 24), visto que Todorov também aponta uma hesitação por parte das personagens. Entretanto, a solução que Furtado encontra é, primeiramente, em considerar a hesitação como uma ação do narratário e, em segundo lugar,

---

<sup>2</sup> O termo insólito ficcional: “[...] formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc.” (GARCÍA, 2019). Com base nessa definição o insólito pode ser compreendido como uma categoria da ficção, relacionado ao estranho que vem de “Das Unheimliche” de Freud (1919) (GARCÍA, 2021, p. 276), ou como “denominador de uma categoria da ficção ou de um macro ou arqui-gênero ficcional” (GARCÍA, 2019). Como categoria da ficção, encontrada nos textos de modo fantástico, ela não se limita à descrição de temas, mas representa uma categoria negativa funcional na qual algum elemento da narrativa “não é ou não corresponde ao que se espera/esperava que fosse” (COVIZZI, 1978, apud GARCÍA, 2021, p. 279). Seria, então, “um elemento central e característico da [...] configuração semiótica” (PRADA OROPEZA, 2009, p. 56) do fantástico.

<sup>3</sup> O conceito de vacilação de Todorov é também traduzido como hesitação, sendo os dois termos usados de maneira intercambiável.



valorar a ambiguidade como condição estrutural e estruturante do fantástico. A hesitação do narratário, ao ser indicada no texto, seria possível de verificar de forma objetiva, diferente de uma hesitação por parte do leitor. Como o narratário não é sempre explícito, a vacilação, embora uma característica comum na literatura fantástica, para Furtado, não pode ser considerada uma condição do gênero (FURTADO, 1980, p. 40), sendo essa, talvez, a maior divergência que o autor apresenta em relação ao estudo de Todorov (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24).

A segunda solução que Furtado encontra para a subjetividade da vacilação ou hesitação do leitor, é propor o termo ambiguidade como uma alternativa mais objetiva. Para o autor “a hesitação não representa o traço distintivo do fantástico; ela é um reflexo de um recurso que se encontra no plano estrutural da narrativa, a ambiguidade” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 48). A mudança para esse termo implica que, em vez de pensar em uma reação de um indivíduo, observa-se diretamente a estrutura do texto, que deve criar uma ambiguidade que pode ou não levar a uma hesitação. A ambiguidade seria uma condição de possibilidade para a vacilação, condição verificável no próprio texto (FURTADO, 1980, p. 36). Para Furtado, “a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe” (FURTADO, 1980, p. 36). Essa impossibilidade de resolução seria a ambiguidade, condição básica do gênero fantástico.

Em lugar da vacilação proposta por Todorov, Bessière assinala como característica central do modo fantástico a incerteza. A autora tece uma crítica à questão da hesitação, porque ela seria “um traço não específico” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 46) que não poderia, para Bessière, ser utilizada para caracterizar a narrativa fantástica. No lugar da hesitação, a autora propõe a incerteza como característica da organização fantástica. “Para Bessière, a narrativa fantástica instiga a incerteza e esta não estaria relacionada a uma experiência emocional, mas a uma experiência intelectual, em função de expor contradições - entre realidades e irrealidades - e de fazer brotar a indeterminação” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 46). Bessière ressalta que no fantástico há duas ordens estabelecidas, essas duas ordens internas são antagônicas, levando a soluções diferentes (2012, p. 314). O fantástico seria a condição de impossibilidade de resolução, de optar por uma das duas soluções apresentadas. A narrativa fantástica “mantém sua inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema” (BESSIÈRE, 2012, p. 314). A principal distinção entre a incerteza e a hesitação atrela-se à contraposição do exame intelectual em que consiste o primeiro e da resposta emocional que o segundo descreve (GAMA-KHALIL, 2019, p. 46).

Nos termos de Prada Oropeza, a coexistência de duas ordens pode também ser pensada como formadora de tensão semântica. Seria reconhecida a coexistência de uma codificação realista e de uma irrupção do insólito “que não se enquadra na coerência realista, e lhe confere seu próprio valor, contrário à lógica aristotélica-racionalista” (2009, p. 57). No plano da recepção, essa coexistência resultaria na tensão semântica. Em um segundo momento, “Prada Oropeza, evocando D. Quixote, estabelece uma ‘razão da desrazão’ e sugere que o leitor aceite o ‘sem sentido’ discursivizado pelo enredo fantástico. Seria, nesse sentido, um exercício intelectual, à maneira de Bessière” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 56). A tensão semântica e a estética do sem-sentido possibilitariam “pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 56).

Remo Ceserani, que também opta por uma visão modal do fantástico, acolhe o termo todoroviano de hesitação. Segundo Ceserani, o movimento do fantástico passa por uma “lei narrativa [...] de alternância entre apresentação de elementos inexplicáveis, a hesitação no modo



de explicá-los, a falsa explicação, a reabertura da hesitação, a introdução de novos elementos inexplicáveis e assim por diante” (CESERANI, 2006, p. 31). A hesitação, como ela é compreendida por Ceserani, não tem as mesmas proporções que ela apresenta na sua concepção todoroviana. A tendência por um entendimento mais brando do que seria a hesitação chega a se assemelhar mais ao que Bessière chama de incerteza.

Assim, mesmo na perspectiva ampliada do fantástico modo, podemos pensar em questões estruturais como a incerteza, aproximável aos conceitos de hesitação e ambiguidade dos estudos genológicos, como chaves para a construção do fantástico. Para isso, consideraremos como a ordenação de elementos dentro da narrativa possibilita a dupla configuração própria do modo fantástico em um conto contemporâneo do autor japonês Haruki Murakami. “Cidade dos gatos” é um relato lido por um dos protagonistas da narrativa principal e localiza-se no meio do segundo volume da trilogia 1Q84. Retomado ao longo do segundo e terceiro livro a fim de comparar os protagonistas do conto e do próprio romance, trata de uma conformação contemporânea do fantástico, construindo-se a partir de duas ordens antagônicas da significação empírica e metaempírica.

## 1 O DEBATE ENTRE GÊNERO E MODO

Entre os estudos do fantástico, uma das questões fundamentais que se coloca, especialmente a partir da terceira década do século XX, é relativa a como tratar essa categoria. Por um lado, tem-se a defesa de que o fantástico representa um gênero, por outro, propõe-se que compreende um modo literário. A retomada da discussão é frequente e central para pesquisadores do fantástico, pois, como aponta García, “essa distinção implica diferenças fundamentais no estudo da literatura fantástica, determinando, principalmente, a eleição do *corpus*, muito mais restrito sob a visão genológica e muito mais ampla sob a ótica modal” (2011, p. 2). Assim, a análise de um caso contemporâneo do fantástico já carrega algumas pressuposições sobre como tratar essa categoria.

O estudo genológico da literatura propõe condições de categorização, necessárias para o pertencimento de uma obra a um gênero literário. Além disso, pressupõe certa localização histórica. No caso do fantástico tradicional, podemos pensar uma produção mais ou menos contida ao século XVIII e XIX (TODOROV, 1980; FURTADO, 1980), que poderá ser ligada a novas manifestações do insólito, mas que, em geral, atribui as produções contemporâneas a novas categorias com diferentes nomenclaturas (neo-fantástico, realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo animista, pseudofantástico, etc.).

O estudo do fantástico sob a perspectiva modal, por sua vez, propõe um entendimento mais abrangente do fantástico, sem negar a existência de um gênero propriamente dito. Compreendido como um modo discursivo (FURTADO, 2009) ou como um modo literário (CESERANI, 2006; JACKSON, 1981), a visão modal, como categoria ampliada, permite-nos falar de manifestações diversas ao longo de períodos históricos variados. Como indica Fredric Jameson (1975):

[...] quando falamos de um modo, o que mais poderíamos significar senão esse tipo específico de discurso literário, que não é preso por convenções de uma dada época, nem indissoluvelmente ligada a um dado tipo de artefato verbal, mas, em vez disso, persiste como uma tentação e um modo de expressão ao longo de todo um leque de períodos históricos, aparentemente oferecendo-se, mesmo que apenas de forma intermitente, como uma possibilidade formal que pode ser revivida e renovada. (apud JACKSON, 1981, p. 4)

Para melhor ilustrar a relação do modo e gênero literário, Rosemary Jackson propõe uma comparação com os termos *langue* e *parole*, da linguística saussuriana. Se o modo literário pode ser



equiparado à *langue*, o gênero literário, como a realização concreta do modo, poderia ser comparado à *parole*.

Pensar os critérios dos gêneros teóricos de Todorov seria pensar em três aspectos: verbal, sintático e semântico. A delimitação do fantástico partiria desses três critérios, e optaria por “dar ênfase às diferenças e demarcar territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos, como o estranho e o maravilhoso” (GAMA-KHALIL, 2019b). Por outro lado, pensar o modo fantástico implica pensar em outros modos literários como constituintes e não necessariamente como opositivos ou delimitantes. Essa segunda perspectiva “privilegia não somente a diferença, mas as similitudes” (GAMA-KHALIL, 2019b).

A ideia de definir por delimitação e comparação foi central para o estudo de Todorov, que se propôs a definir o fantástico a partir da distinção entre ele e os gêneros próximos; o maravilhoso e o estranho. O gênero fantástico poderia, para o autor, ser pensado a partir de três condições: a vacilação entre uma explicação natural e sobrenatural, a identificação com uma personagem cumprindo, preferencialmente, a função de narrador como parte dessa vacilação, e a obrigatoriedade de uma leitura que não cai no poético, nem no alegórico (TODOROV, 1980, p. 20). Na visão de Todorov,

[...] nós, leitores, somos conduzidos para o âmago do fantástico na circunstância de leitura em que, pisando no solo de um mundo prosaico, comum às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemo-nos diante de um evento impossível de ser explicado pelas leis do nosso mundo familiar. (C.F. GAMA-KHALIL, 2019b)

A inserção do estranho no mundo prosaico leva a duas opções de explicação, a empírica e a metaempírica. O movimento entre os dois entendimentos seria a hesitação. Assim, esse cenário mundano é fundamental para a construção da primeira condição do fantástico.

No maravilhoso, ou no que Todorov chama de o maravilhoso puro, diferentemente do gênero fantástico:

[...] os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude para os acontecimentos relatados a não ser a natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1980, p. 30).

O gênero maravilhoso abdica de qualquer estranhamento em relação ao acontecimento insólito, seja por parte de personagens, seja por parte do leitor real ou implícito. Pelo contrário, o gênero normaliza o sobrenatural e evita qualquer vacilação ou ambiguidade. A naturalização do sobrenatural pode se dar tanto por um tratamento temático quanto pode dever-se à própria construção formal.

O estranho, por sua vez, se constituiria a partir de uma conclusão racional e natural do fenômeno insólito. Apesar de uma aparência inicial que poderia atrelar-se ao metaempírico, a chave para o gênero estranho é a explicação. “Todorov entende o estranho como a narrativa na qual a hesitação ocorre, mas se desfaz em função de informações e argumentos racionais.” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 49). Furtado, retomando a definição de Todorov, defende que o estranho “elabora e exhibe a ambiguidade, mas que ela é desfeita, através de argumentos lógicos, racionais, até o final do enredo” (c.f. GAMA-KHALIL, 2019, p. 49). Esse gênero apresentaria, necessariamente, uma única explicação, completa e racional, que dissolve a aparição insólita a elementos elucidáveis sob uma ótica científica, estabelecendo uma ordem empírica.



O fantástico seria o reino entre o estranho e o maravilhoso. Todorov chega a subdividir o fantástico em categorias intermediárias do fantástico puro, fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. Segundo o autor, “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 1980, p. 25). Como resultado, uma narrativa que se conclui com uma explicação sobrenatural sairia do fantástico puro, caindo no fantástico-maravilhoso, e aquele que apresentasse uma explicação racional cairia para o fantástico-estranho. O fantástico puro constituir-se-ia apenas pelas narrativas que mantêm a vacilação até sua conclusão.

O estudo de gênero pressupõe, então, uma visão de continuidades e distinções entre diferentes gêneros, a partir da comparação entre os quais seria possível delimitar o território do fantástico tradicional. A visão modal, no entanto, sugere combinações de constituintes e, até certo ponto, a não independência do fantástico. Segundo Bessièrre:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (2012, p. 305)

A visão de Bessièrre localiza o fantástico no entrecruzamento da narrativa tética e não tética, ou entre a narrativa dos *realia* e dos *mirabilia*.

Jackson reforça essa posição, sustentando uma crítica ao uso do gênero o estranho como vizinho do fantástico, que Todorov propõe, pois, para ela, estranho não seria um termo literário equiparável a maravilhoso (2009, p. 19). Por isso, seria mais interessante, segundo Jackson, localizar o fantástico entre os dois pólos do maravilhoso e do mimético, reforçando que ele combina elementos de ambos. Para isso, ela utiliza a imagem do *paraxis*, como termo da ótica, que define um objeto em um dos dois lados da *axis*. “Nesse área, objeto e imagem parecem colidir, mas, de fato, nem objeto nem imagem reconstituída realmente residem nesse espaço, nada lá reside” (JACKSON, 2009, p. 11). A *paraxis* equivaleria à região spectral do fantástico. Segundo Jackson:

Esse posicionamento paraxial determina muitas das estruturas semânticas da narrativa fantástica: seu meio de estabelecer sua ‘realidade’ são inicialmente miméticas [...], mas depois adentra mais em outro modo, que parece ser maravilhoso [...] não fosse sua contextualização inicial no real. (2009, p. 12)

O fantástico localizar-se-ia em um entrelugar, não em termos apenas de vacilação, mas em termos de uma coexistência de acontecimentos e lógicas antagônicas dentro de uma mesma narrativa. Em vez de um reino bem delimitado, o fantástico constituir-se-ia pela sobreposição de mais de um modo literário.

Segundo García, “todo esse movimento contemporâneo de resgate e revalorização antes relegado à marginalidade, como é o caso da ficção fantástica, [...] traz à luz um debate teórico basilar, em que o fantástico tem sido visto ou como gênero literário [...] ou como modo discursivo” (2011, p. 2). Pensar em um caso contemporâneo do fantástico já carrega algumas pressuposições sobre como tratar essa categoria, pois em sua grande maioria, a produção fantástica tradicional está historicamente situada no século XIX, sugerindo o nascimento de gêneros herdeiros do fantástico



nos primórdios da literatura do século XX. O estudo do fantástico a partir da perspectiva modal propõe uma visão mais abrangente, que engloba a produção literária de diferentes gêneros cujo centro seja o fenômeno insólito.

O estudo do fantástico como gênero não se opõe a uma perspectiva modal. Todorov, ao indicar o surgimento de um novo fantástico a partir de Kafka, reconhece a possibilidade de pensar o fantástico fora do gênero delimitado na produção do século XIX. Furtado vai mais longe e aborda o fantástico tanto de uma perspectiva genológica quanto de uma perspectiva modal. Enquanto o gênero fantástico se contrapõe ao gênero estranho e ao gênero maravilhoso (FURTADO 1980), no modo fantástico “as múltiplas obras abrangidas [...] se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico)” (FURTADO, 2009). O modo abrangeria toda manifestação literária do metaempírico (FURTADO, 2009).

O gênero fantástico pode ser visto como uma entre outras manifestações especialmente efusivas do modo fantástico, ainda atrelada a uma produção histórica e geograficamente específica. Assim, para estudar manifestações modernas do fantástico, embora ainda apoiando-nos nas considerações de pensadores que optam por uma perspectiva genológica, tomaremos o fantástico como “um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários” (CESERANI, 2006, p.8-9). Não trataremos de condições necessárias para sua formação, mas de características formais e temas recorrentes nas produções artísticas agrupadas por semelhança. Acolhemos uma perspectiva de modo literário que “abrange [...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objectivo” (FURTADO, 2009).

## 2 A DUPLICAÇÃO DO ESPAÇO EM “CIDADE DOS GATOS”

Segundo Prada Oropeza, o estabelecimento de tensão semântica na narrativa fantástica realiza-se a partir de quatro elementos de discursivização: 1) a temporalização, sua configuração, sua relação com a ação, os parâmetros impostos pela sua relação com o realismo; 2) a espacialização, sua configuração, sua relação com a ação e seus entrecruzamentos; 3) a actoralização, a natureza das personagens e sua configuração na trama; e 4) as relações pragmáticas, como a enunciação e os elementos da comunicação (PRADA OROPEZA, 2009, p. 59). A conformação desses elementos possibilita a construção de tensão semântica entre expectativas realistas e sobrenaturais.

No caso de 1Q84, o presente trabalho limitar-se-á a investigar um episódio enquadrado no oitavo capítulo do segundo livro da trilogia. Exploraremos, então, um relato fantástico autocontido, embutido na história geral, chamado, segundo o protagonista da trilogia, de “Cidade dos gatos”. A personagem da trilogia, a caminho do hospício no qual seu pai está internado, lê o conto que seria “uma história fantástica de um escritor alemão de quem Tengo nunca tinha ouvido falar” (MURAKAMI, 2009, p. 123). De fato, o conto é outra produção do próprio Murakami e é utilizado posteriormente para construir equivalências entre Tengo e a personagem do conto. Ater-nos-emos a analisar o conto em si, em particular, consideraremos a construção dos elementos de espacialização e temporalização para a instauração da dupla ordem do fantástico.

O episódio é introduzido com uma equivalência direta entre a personagem da trilogia, Tengo, e a personagem do conto. O rapaz, assim como Tengo, viaja de trem:



O jovem viajava sozinho, com apenas uma mala, sem destino certo. Ele seguia de trem e, se encontrasse um local interessante, descia. Procurava um alojamento e conhecia a cidade e ficava no local o tempo que quisesse. Quando enjoava, pegava novamente o trem. Era assim que costumava aproveitar as férias. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A narração, como a recebemos, é impessoal, tratando do relato de uma história lida. “Cidade dos gatos” entra em um sistema costumeiro do fantástico, o sistema de encaixe. “No gênero, são comuns narrativas moldura(s) e emoldurada(s), com uma história subsequente sendo englobada sucessivamente em história(s) anterior(es)” (GARCÍA, 2023, p. 3). O “procedimento é favorecido pelo recurso a novo(s) personagem(ns) ou pela transposição da diegese para outro(s) tempo(s) ou espaço(s)” (GARCÍA, 2023, p. 3). Os acontecimentos nesses novos cronotopos são retomados nas narrativas molduras. O processo de encaixe pode facilitar localizar o narrador em uma posição intradieética (GARCÍA, 2023, p. 3), como acontece em outras instâncias de 1Q84, mas, no caso da “cidade dos gatos”, são construídas paralelas entre a personagem do conto e da trilogia sem este ter participado na narrativa daquele.

A escolha por uma narração extradieética é menos comum ao fantástico. Contudo, ainda evita a autodiegese, que Furtado aponta como problemática na construção desse tipo de narrativa. “Isso explica-se tendo em conta o caráter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais” (FURTADO, 1980, p. 111). A tendência do fantástico tradicional é de tornar a narração autodieética impossível ou, pelo menos, pouco confiável, priorizando um narrador menos central aos acontecimentos (FURTADO, 1980, p. 111). Nós temos acesso à história a partir da narração que Tengo, personagem externo, “reconta-nos”. Exterior à diegese, temos um narrador que parece transmitir-nos os fatos sem a interferência de um interesse próprio, nem a limitação de uma percepção sob o efeito do insólito.

O jovem do episódio não é nomeado, tampouco descrito física ou psicologicamente. Em vez disso, o peso das descrições do conto são sobre o cenário e a rotina da personagem. A abertura nos oferece uma ação rotineira do protagonista, com expectativas mais ou menos limitadas ao dia a dia das férias de um indivíduo que viaja sozinho. O trem funciona de forma automatizada, com um horário previsível e com destinos pré-fixados. A personagem, ao escolher um local para passar as férias, estaria necessariamente limitado aos locais em que o trem passa e o horário de chegada do trem. No entanto, a partir do início da trama, o trem não apenas funciona como uma conexão à trilogia na qual o conto se encaixa, mas, dentro do conto, forma a passagem entre um cotidiano de cunho realista e a experiência fantástica da cidade dos gatos.

Um dia ele viu um rio muito bonito da janela do trem. O rio serpenteava graciosamente por entre as colinas verdejantes, e no sopé de uma delas havia uma pequena cidade que parecia ser muito tranquila, com uma antiga ponte de pedra sobre o rio. O cenário era muito convidativo. “Aqui devem servir uma truta muito boa”, pensou o rapaz. Quando o trem parou na estação, o jovem pegou a mala e desceu. Foi o único passageiro a descer. Tão logo ele saiu, o trem partiu. Não havia nenhum funcionário na estação. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A parada na estação do trem abre a narração do acontecimento insólito. A partir do isolamento da personagem, que carecerá de testemunha, a previsibilidade que o trem assegura no início do conto é rompida. O insólito será construído em dois planos espaciais, instaurando as duas



ordens coexistentes da experiência fantástica. A impossibilidade de coexistência desses dois planos levaria à incerteza, segundo Bessière, ou à tensão semântica, segundo Prada Oropeza. A estação de trem em si, espaço liminal ou transicional, nos leva à primeira introdução à cidade.

Nela imperava o mais absoluto *silêncio*. Não havia viva alma. Todas as lojas estavam com as portas fechadas e não havia ninguém na prefeitura. No único hotel da cidade também não havia ninguém na recepção. O rapaz tocou a campainha e, mesmo assim, ninguém apareceu. Era como uma cidade fantasma. Ou talvez todos estivessem fazendo a sesta. Mas ainda eram dez e meia da manhã; muito cedo para repousar. Ou, quem sabe, acontecera alguma coisa, e todos tiveram que sair da cidade. (MURAKAMI, 2009, p. 123)

A primeira instauração de estranhamento na personagem ainda não tensiona com qualquer questão do sobrenatural. Tampouco podemos atrelar esse espaço a qualquer aparência do metaempírico. Apesar de a categoria do metaempírico abranger, além do próprio sobrenatural, “personagens e ocorrências que [...] se revelassem alheias ao mundo empírico, pelo menos na época de produção do texto, ou que, sendo então teoricamente possíveis, não houvessem tido ainda efetiva realização” (FURTADO, 2019), uma cidade abandonada ainda encontra-se dentro do escopo de uma explicação empírica. Ou seja, a cidade abandonada, cidade “fantasma” apenas por vaziez, não por qualquer aparição, não foge da possibilidade de uma explicação racional dentro dos termos de sua própria produção. Pelo contrário, a condição da cidade não nos dá indícios de que uma explicação empírica esgotar-se-á. A cidade, por alguma razão, está abandonada. A própria personagem nos oferece possíveis explicações para a ocorrência. Mesmo que essa ocorrência seja incomum, ainda não se pode descartar uma lógica racional.

Contudo, quando a primeira noite chega, instaura-se um segundo plano para esse espaço de estranhamento, um plano verdadeiramente insólito, pois

[...] na verdade, aquela era uma cidade de gatos. Ao anoitecer, muitos atravessavam a ponte de pedra, de volta para a cidade. Gatos de vários tipos e cores. Eram bem maiores que um gato normal, mas não havia dúvida de que eram gatos. (MURAKAMI, 2009, p. 124).

Os gatos, além de maiores que gatos comuns, conversavam, abriam as lojas, bebiam cerveja e faziam toda sorte de ocupações humanas com completa naturalidade. Instaura-se o insólito na narrativa.

Configuram-se, desse modo, dois planos de leitura para a cidade, sendo ela: de dia, uma cidade abandonada e, de noite, uma cidade insólita dos gatos. A incerteza nascente no modo fantástico seria uma reflexão de outra característica básica: a polissemia. Bessière e Jackson apontam como o fantástico apresenta ordens e verdades concomitantes e antagônicas. Jackson destaca que o fantástico questiona certezas da estrutura cognitiva social ao “introduzir ‘verdades’ múltiplas e contraditórias: tornando-se polissêmico” (1981, p. 13). Isso, de fato, não se dá apenas em um nível semântico, ao introduzir temas insólitos, pois “a apresentação de impossibilidade por si não é uma atividade radical: textos subvertem apenas à medida que o leitor sente angústia pelo deslocamento de suas formas narrativas” (JACKSON, 1981, p. 13). O metaempírico dentro de uma lógica maravilhosa não é uma atividade radical ou questionadora, ela encaixa-se dentro de uma lógica única, e é por ela contida e explicada. No fantástico nenhuma ordem consegue conter e explicar satisfatoriamente todos os acontecimentos da narrativa, duas ordens coexistem apesar de



contraditórias. A dupla existência da cidade dos gatos no plano espacial constrói tensão semântica, cuja inconclusão se mantém até o final do episódio.

### 3 A ORDENAÇÃO DO TEMPO EM “CIDADE DOS GATOS”

A aparição noturna dos gatos levanta outra questão: a temporalização. Todorov, Furtado, Ceserani e outros autores do estudo do fantástico apontam a noite como tema ou tempo próprio do fantástico. A aparição noturna, nesse caso, não surge apenas como tema recorrente do modo, mas também indica um certo intercâmbio entre o tempo e o espaço. A temporalização e a espacialização da cidade dos gatos confundem-se, pois a partir da divisão temporal dia/noite tem-se a transformação do espaço da cidade.

O tempo é também destacado pelo movimento do trem, já que todo dia “o trem parava na estação um pouco antes do meio-dia e um pouco antes do anoitecer” (MURAKAMI, 2009, p. 124). As duas paradas diárias do trem marcam espacialmente a passagem dos dias além da passagem da cidade abandonada para a cidade dos gatos. A primeira parada, ao meio dia, marca o momento de maior normalidade, enquanto a segunda parada dá-se logo antes do anoitecer e da chegada dos gatos à cidade.

O protagonista fica curioso sobre a situação da cidade e a aparição dos gatos antropomorfizados. Por isso ele não retorna no próximo trem, mas esconde-se no hotel e lá reside. Por fim, a presença do rapaz na cidade é percebida pelos gatos, os quais organizam uma busca por ele. Entendendo o perigo, o jovem decide retornar no próximo trem.

No entanto, no dia seguinte, o trem da manhã não parou naquela estação. O trem passou diante de seus olhos sem reduzir a velocidade. O mesmo aconteceu com o trem da tarde. Ele chegou a ver o maquinista sentado na cabine. Chegou a ver os rostos dos passageiros pela janela. Mas o trem não fez menção de parar. (MURAKAMI, 2009, p. 126)

O trem mantinha ainda um ritmo da vida familiar ao rapaz, um ritmo que é interrompido quando o trem não para mais na cidade. O protagonista encontra-se no tempo e espaço insólitos, isolado do seu real. O episódio termina com o jovem perdido nessa cidade, uma vez que “o trem jamais pararia naquela estação para levá-lo de volta ao mundo de que viera” (MURAKAMI, 2009, p. 126). Fora o isolamento naquele mundo estranho, não nos são dadas explicações nem conclusões. Nós, tampouco, podemos oferecer uma explicação que abrange todos os fatos dados. É possível considerar a história pela ótica do fantástico, visto que ela “mantém sua inadequação absoluta porque qualquer decisão de solução retorna para a exclusão de um elemento do problema” (BESSIÈRE, 2012, p. 314).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o fantástico e as manifestações contemporâneas desse modo literário sobrepassa uma temática metaempírica. O próprio modo implica também questões estruturais, mesmo como uma categoria mais expansiva que o gênero fantástico tradicional. O modo abrange toda uma produção que foge das restrições do estritamente mimético, que inclui irrupções do gênero fantástico do século XIX e novas formas de tratamento do metaempírico, como os movimentos de realismo mágico, realismo maravilhoso e neofantástico, etc. Abstendo-nos de apontar distinções entre esses gêneros, seria possível ainda pensar em algumas características compartilhadas por exemplos da modalidade literária, as quais se manifestam também nas produções contemporâneas.



Em especial, podemos pensar na configuração de um duplo plano de significação próprio da modalidade fantástica. A tensão semântica, como apontada por Prada Oropeza, seria um produto no plano semântico dessa dupla conformação. Além disso, podemos realçar que a coexistência de duas ordens ou de duas verossimilhanças contrárias e concomitantes, como indicado por Bessièrre, efetivamente englobam não apenas o nível semântico do texto, mas sua organização lexical e sintática.

Murakami transmite, no conto encaixado na sua trilogia mais reconhecida, uma configuração dupla que podemos chamar de fantástica. Seria possível pensar na dupla significação construída com base na ordenação de um espaço duplicado na cidade, uma cidade abandonada, e uma cidade de gatos, e fundamentada no jogo de dia e noite como duplicador da significação do espaço. O tempo dos trens, que permite uma conexão com uma vida regrada e repetitiva de uma ordem racional do pensamento, impõe-se no espaço insólito até o final do conto, sendo sua presença a única manutenção de um tempo racionalizado em termos realistas.

O autor constrói tensão semântica a partir dos dois elementos de discursivização - temporalização e espacialização - entre os quais se confrontam uma significação de normalidade racional-realista e uma significação maravilhosa metaempírica. Nenhuma das duas explicações seria plenamente adequada a tudo que se apresenta ao longo do conto, porque no “discurso fantástico não há explicação que restabelecerá a ordem realista: esse deve permanecer deslocado e [...] mostrar a fratura, sem maior explicação, arrependimento ou temor ao escândalo” (PRADA OROPEZA, 2009, p. 58) Segundo Prada Oropeza, o lugar do fantástico é o lugar do *sin-sentido* (*non-sense*), é o lugar no qual o sentido em termos lineares e racionais esgota-se. A irresolução do conto, em que a personagem se perde nessa aporia tempo-espacial, sustenta até o fim a duplicidade do fantástico, cujo fundamento é esse lugar do *non-sense*, do vazio de sentido, que demonstra a impossibilidade de arcar com todos os elementos da narrativa a partir de uma lógica única e coesa.

## REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irène. Relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. **Revista FronteiraZ**, n. 9, dez. 2012.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: EdUFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilhoso**: forma e ideología en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Avila Editores, 1983. 236 p. Tradução de: Agustín Martínez e Mária Rusotto.
- FIGUEIRA, Lauro. Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso? **Moara**: Revista dos cursos de pós-graduação em letras da UFPA, Belém, n. 14, p. 21-33, jul./dez. 2000.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. **Fantástico**: modo. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em abril de 2023, 2009.
- FURTADO, Filipe. **Metaempírico**. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/metaempirico/>. Acesso em abril de 2023, 2019.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O conceito de hesitação e a construção do fantástico. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (org.). **O fantástico como textualidade contemporânea**. Uberlândia: Edibras, 2019. Cap. 2. p. 39-66.



GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Fantástico**: gênero. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-genero/>. Acesso em abril de 2023, 2019b.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Fantástico**: modo. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantastico-modo/>. Acesso em abril de 2023, 2019c.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras**: revista de estudos literários, Londrina, v. 26, p. 18-31, dez. 2013.

GARCÍA, Flavio. A construção narrativa do fantástico em "O bugio moqueado" de Monteiro Lobato. **Todas as letras**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 1-10, jan./abr. 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito. IN: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Eds.). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Editores Makunaima, 2021, p. 276–291.

GARCÍA, Flavio. **Insólito ficcional**. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolitoficcional/>. Acesso em abril de 2023, 2019.

GARCÍA, Flavio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Centro, Centros - Ética, Estética, 2011. p. 1-8.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Taylor & Francis e-library, 2009.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporâneo. **Semiosis**, v. 2, n. 3, p. 54–76, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. 192 p.