

# CONTOS INSÓLITOS DE MULHERES LATINO-AMERICANAS ENTRELAÇAMENTOS TEÓRICOS E CRÍTICOS

CECIL JEANINE ALBERT ZINANI

CRISTINA LÖFF KNAPP

ORGANIZADORAS



**Contos insólitos de mulheres  
latino-americanas:  
entrelaçamentos teóricos e  
críticos**

## **FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

*Presidente:*

José Quadros dos Santos

### **UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

*Reitor:*

Evaldo Antonio Kuiava

*Vice-Reitor:*

Odacir Deonísio Graciolli

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:*

Juliano Rodrigues Gimenez

*Pró-Reitora Acadêmica:*

Flávia Fernanda Costa

*Chefe de Gabinete:*

Gelson Leonardo Rech

*Coordenadora da Educus:*

Simone Côrte Real Barbieri

### **CONSELHO EDITORIAL DA EDUCUS**

Adir Ubaldo Rech (UCS)

Asdrubal Falavigna (UCS) – presidente

Cleide Calgaro (UCS)

Gelson Leonardo Rech (UCS)

Jayme Paviani (UCS)

Juliano Rodrigues Gimenez (UCS)

Nilda Stecanela (UCS)

Simone Côrte Real Barbieri (UCS)

Terciane Ângela Luchese (UCS)

Vania Elisabete Schneider (UCS)

# **Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos**

**Organizadoras**

Cecil Jeanine Albert Zinani

Cristina Löff Knapp



© das organizadoras

**Revisão:** Izabete Polidoro Lima

**Editoração:** Giovana Letícia Reolon

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

C763 Contos insólitos de mulheres latino-americanas [recurso eletrônico]:  
entrelaçados teóricos e críticos / organizadoras Cecil Jeanine Albert  
Zinani, Cristina Löff Knapp. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2021.  
188 p.; 14 x 21 cm.

ISBN 978-65-5807-121-1 (impresso) 978-65-5807-089-4 (on-line)  
Apresenta bibliografia.  
Modo de acesso: World Wide Web.

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura fantástica – Crítica e  
interpretação. 3. Psicanálise e literatura. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert.  
II. Knapp, Cristina Löff.

CDU 2. ed.: 82.09

Índice para o catálogo sistemático:

- |  |              |
|--|--------------|
| 1. Literatura – História e crítica                 | 82.09        |
| 2. Literatura fantástica – Crítica e interpretação | 82-312.9.09  |
| 3. Psicanálise e literatura                        | 82:159.964.2 |

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária  
Ana Guimarães Pereira – CRB 10/1460

Direitos reservados à:



**EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul**

Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do  
Sul – RS – Brasil

Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197

Home Page: [www.ucs.br](http://www.ucs.br) – E-mail: [educs@ucs.br](mailto:educs@ucs.br)



## Sumário

**Nota introdutória / 7**

**Prefácio**

**Quatro vezes à margem:**

**Contos fantásticos de mulheres latino-americanas / 11**

Bruno Anselmi Matangrano

**Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura do conto “A casa dos mortos” / 19**

Cecil Jeanine Albert Zinani

Guiherme Barp

**O fantástico em “Ulises”, de Silvina Ocampo: uma visão particular da infância / 57**

Ivone Massola

Morgana Carniel

**Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo / 89**

Rafael Eisinger Guimarães

**Literatura e psicanálise: o encontro do eu e do outro no conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles / 123**

Tânia Maria Cemin

Letícia Lima

**Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro / 147**

Cristina Löff Knapp

Elisa Capelari Pedrozo

**Minibiografias / 183**



## Nota introdutória

---

Os contos fantásticos, literatura muito consumida nos séculos XIX e XX, tornaram-se, também, objeto de estudo de pesquisadores contemporâneos. Na esteira desse interesse, o Grupo de Pesquisa Mulher e Literatura da Universidade de Caxias do Sul (UCS), tem se ocupado da vertente do insólito para examinar essa modalidade de ficção na perspectiva da autoria feminina. A divulgação desses estudos ocorreu por meio do minicurso “O insólito em contos escritos por mulheres: percursos e interfaces”, ministrado de forma *online* síncrono, no segundo semestre de 2020, pelos integrantes do GP, e agora por meio desta compilação. A presente obra consta de cinco capítulos, contendo estudos sobre as escritoras: Júlia Lopes de Almeida, Silvina Ocampo, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro. O primeiro capítulo, cujos autores são Cecil Jeanine Albert Zinani e Guilherme Barp, denominado “Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura de ‘A casa dos mortos’”, focaliza uma temática pouco comum à escrita feminina do final do século XIX e início do século XX, comprovando o talento multifacetado da autora. Integrante da obra *Ânsia eterna*, o conto, por meio de uma narradora autodiegética, propõe uma incursão no sobrenatural, caracterizado, de acordo com a terminologia de Filipe Furtado (1980), fenomenologia metaempírica. O estudo proposto fundamenta-se, entre outros, no teórico espanhol Davi Roas. Os capítulos dois e três dedicam-se à escritora portenha Silvina Ocampo. O primeiro, denominado “O fantástico em ‘Ulises’, de Silvina Ocampo: uma visão particular de infância”, foi escrito por Ivone Massola e Morgana Carniel. O conto, integrante de *Cuentos completos*, relata a história de um menino, Ulises, que tinha aspecto e

atitudes de uma pessoa idosa, na perspectiva de uma colega. A ida de Ulises e da colega a uma cartomante acarreta a transformação do menino e de suas “tias”, mulheres com características infantis que o haviam adotado, aspectos que são analisados pelas autoras, com base, em especial, em Furtado (1980) e em Campra (2014). Rafael Elsinger Guimarães, por sua vez, tece comentário sobre a mesma autora no capítulo intitulado “Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo”. No presente estudo, Silvina Ocampo é apresentada como uma autora de muitas realizações literárias, ainda que o fantástico constitua uma temática significativa no conjunto de suas obras. A partir de robusta revisão teórica, Guimarães debruça-se sobre seis contos representativos da vertente fantástica na obra de Ocampo, quais sejam: “Corredor ancho de sol”, de 1937; “La casa de azúcar”, “Azabache” e “El Verdugo”, de 1959; “El diario de Porfíria Bernal”, de 1961; e “La sogá”, de 1970, tecendo aproximações entre os contos em relação à modalidade de abordagem dessa fenomenologia. “Literatura e psicanálise: o encontro do eu e do outro, no conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles” é o título do quarto capítulo, de autoria de Tânia Maria Cemin e Letícia Lima. No conto trabalhado, há uma aproximação entre a literatura e a psicanálise pelo viés da teoria do duplo. A fundamentação teórica é ancorada nas considerações de Rank (1914), Rosset (1976), Mello (2000) e Campra (2014), a fim de analisar a representação do duplo nessa narrativa. O quinto e último capítulo de Cristina Löff Knapp e Elisa Capelari Pedrozo intitula-se “Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro”. As autoras estudam uma nova manifestação do fantástico: o neofantástico, termo cunhado pelo teórico Alazraki (1990). O objeto de estudo é o conto “A

friagem”, da escritora goiana Augusta Faro que integra o livro de contos homônimo. As autoras traçam um breve perfil teórico do fantástico contemporâneo, alicerçado em Roas (2014) e Campra (2014). A presente coletânea de ensaios, focalizada em escritoras representativas dos séculos XIX, XX e XXI, pretende contribuir para consolidar os estudos de autoria feminina com a temática do fantástico.

Cecil Jeanine Albert Zinani  
Cristina Löff Knapp  
Organizadoras



# Prefácio

## Quatro vezes à margem: contos fantásticos de mulheres latino-americanas

Bruno Anselmi Matangrano\*

Embora hoje muitos dos maiores sucessos literários, associados às vertentes do que se convencionou chamar, no Brasil, de “insólito ficcional”, sejam de autoria feminina, como os célebres casos das sagas *Harry Potter*, de J. K. Rowling; *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer; *Divergente*, de Veronica Roth; *Jogos vorazes*, de Suzanne Collins, ou, antes destas, *As crônicas vampirescas*, de Anne Rice, ou *As brumas de Avalon*, de Marion Zimmer-Bradley, este espaço de destaque para a autoria feminina nem sempre existiu e, ainda assim, pouco se expande para além dos horizontes anglófonos. Qualquer rápida olhada em manuais ou historiografias literárias demonstra que, quanto mais recuamos no tempo, menos nomes femininos figuram nessas listas, quase desaparecendo em um recuo de pouco mais de duzentos anos, mesmo se não considerarmos apenas aquelas que se dedicaram ao insólito,

---

\* Doutor, Mestre e Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professor substituto na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Suas pesquisas se concentram sobre as literaturas simbolista, decadentista e fantástica. É membro dos grupos de pesquisa POEM (Poéticas e Escritas da Modernidade), da USP, e Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), assim como do LÉA (*Lire en Europe Aujourd'hui*), rede de pesquisa internacional da Universidade de Lisboa (FLUL). Além de vários artigos, traduções e contos publicados, é autor dos livros *Contos para uma noite fria* (2014), e *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), com Enéias Tavares. Contato: [batangrano@yahoo.com.br](mailto:batangrano@yahoo.com.br)

mas também todas as demais. Isso poderia erroneamente levar a crer que, simplesmente, não havia mulheres escritoras em épocas mais remotas e que, em particular, não havia mulheres que escreviam literatura fantástica, antes do século XX, entendida aqui em seu sentido lato, o que não poderia estar mais equivocado.

Trabalhos, como os de Fabio Mario da Silva, autor de *A autoria feminina na literatura portuguesa: reflexões sobre as teorias do cânone* (Edições Colibri, 2014), e de Zahidé L. Muzart, cujos três volumes, intitulados *Escritoras brasileiras do século XIX* (Editora Mulheres, 1999), recuperam a trajetória de mais de 150 autoras nacionais, como o destacam Cecil Jeanine Albert Zinani e Guilherme Barp, no primeiro artigo do presente volume, provam que sempre existiram mulheres escritoras, mesmo se, em alguns momentos, houvesse de fato discrepância em relação à autoria masculina pelo simples motivo de que aquelas nem sempre (ou, muitas vezes, quase nunca) tinham acesso à educação, tema que invariavelmente será mencionado ao longo das próximas páginas.

Percebe-se, ao mesmo tempo, que, para além da falta de acesso à educação adequada, houve um apagamento sistemático ao longo da História relativo a essas autorias. Hoje, trabalhos de redescoberta vêm sendo feitos, como os dois citados, e muitas obras têm sido redescobertas, recuperadas e republicadas. Algumas, com uma trajetória editorial digna de romance policial, com múltiplas reviravoltas, desaparecimentos e peripécias. É o caso de *A rainha do ignoto* (1899), de Emília Freitas (1855-1908), hoje considerada uma obra central para se entender a evolução da fantasia e da ficção científica no Brasil e a autoria feminina no século XIX, e que, no entanto, a despeito de sua originalidade

à frente de seu tempo, foi completamente esquecida, poucos anos após sua publicação, ainda durante a vida de sua autora.

Apenas em 1980, uma segunda edição viria à luz, após a “descoberta” de um exemplar no Ceará; porém, novamente, o livro não suscitou grande interesse de público e crítica e a edição, infelizmente, tinha vários problemas, dentre eles, várias supressões, que passaram, em um primeiro momento, despercebidos, como atesta Constância Lima Duarte, no estudo que acompanha a edição de 2003, a terceira, publicada pela Editora Mulheres, que tinha como objetivo justamente o resgate de autoras esquecidas, marginalizadas ou ignoradas pela crítica. Esta terceira edição, em cujos paratextos se descobre a rocambolesca trajetória editorial do livro de Freitas, gera algum impacto, mas será apenas a partir de 2019, quando mais de cinco novas edições do livro são lançadas (dentre as quais se destaca a da Ed. Wish que descobriu um exemplar da edição original e pode “reconstruir” a obra), que o romance ganha, de fato, a notoriedade merecida e, de certa forma, torna-se símbolo do apagamento da produção de autoria feminina, em geral, e fantástica, em particular.

Outro caso é o de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora que encontrou grande sucesso em vida, mas que foi completamente posta de lado ao longo do século XX e, tal como Freitas, só veio a ser “redescoberta” muito recentemente. Seu volume *Ânsia eterna*, de 1903, traz vários contos fantásticos de grande interesse, em consonância com as produções de seu tempo, então ainda raras no Brasil e, recentemente, ganhou algumas reedições, como a da Ed. Vermelho Marinho, em 2019.

No entanto, quando pensamos a história da literatura com algum distanciamento, percebemos que autoras de

literatura fantástica ou, ao menos, de obras de alguma forma lidas como insólitas, especulativas ou imaginativas, sempre existiram. Cristina de Pisano (1363-c. 1430), considerada a primeira mulher a viver de letras na França, publicou mais de quarenta obras, dentre elas, *A cidade das mulheres*, uma narrativa alegórica, que recupera elementos da antiguidade clássica e à qual se atribui hoje o caráter de utopia *avant la lettre*. Ainda na França, podemos nos lembrar de Marie de France, poeta do século XII, conhecida por suas fábulas, ou, já nos séculos XVII e XVIII diversas contistas, como Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695-1755), conhecida pela versão mais antiga de que se tem notícia de *A bela e a fera*; Marie-Catherine d’Aulnoy (c. 1650-1705), Charlotte-Rose de Caumont de la Force (1650-1724), Marie-Jeanne L’Héritier de Villadon (1663-1734), Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), dentre tantas outras que publicavam contos de fadas hoje difundidos no imaginário ocidental.

Já no século XIX, poderíamos recordar ainda a própria George Sand (1804-1876), pseudônimo de Amandine Dupin, que também escreveu contos fantásticos. Nos países de língua inglesa, a autoria feminina de narrativas fantásticas é ainda mais difundida, dentre as quais figuram nomes, como os de Mary Shelley (1797-1851), considerada a “mãe” da ficção científica; Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) ou Edith Wharton (1862-1937), para citarmos apenas alguns nomes incontornáveis, sem mencionar, é claro, as autoras contemporâneas citadas no início.

Não obstante isso, ainda assim, quase não se veem autoras em antologias dedicadas ao conto fantástico, como um breve levantamento por amostragem bem o demonstra. Na *Antologia do conto português fantástico* (Arte Mágica,

2003), por exemplo, que compila textos de 35 escritores, encontramos apenas três autoras, não por acaso, já bastante recentes: Natália Correia (1923-1993), Ana Hatherly (1929-2015) e Maria Alberta Menéres (1930-2019). No extenso volume *Os melhores contos fantásticos* (Nova Fronteira, 2006), por sua vez, organizado por Flávio Moreira da Costa, que reúne textos de épocas muito variadas e de diversa procedência, apenas duas mulheres estão presentes, em meio a 48 autores: Mary Lamb (1764-1847), em um texto de coautoria com seu irmão, e Mary Shelley.

Em *Clássicos do sobrenatural* (Iluminuras, 2004), organizado por Enid Abreu Dobránszky, livro que reúne apenas obras em Língua Inglesa, somente Edith Warthon figura em meio a outros onze autores. Em *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (Casa da Palavra, 2003), organizado por Bráulio Tavares, há três contos de autoria feminina, em um rol de dezesseis escritores; a saber: Lygia Fagundes Telles, Heloisa Seixas e Lília Pereira da Silva. Ou seja, novamente, apenas autoras bastante recentes. Já na muito conhecida *Antología de la literatura fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) e Silvina Ocampo (1903-1993), que reúne textos de 66 escritores, cinco são assinados por mulheres, sendo elas, Alexandra David-Néel (1868-1969), Pilar de Lusarreta (1903-1967) (em um texto de coautoria), Elena Garro (1916-1998), May Sinclair (1863-1946) e a própria Silvina. Por fim, no célebre *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino* (Cia. das Letras, 2004) não há uma única autora dentre os 26 presentes; do mesmo modo, em *Fantástico brasileiro: contos esquecidos* (Caetés, 2011), organizado pela Profa. Maria Cristina Batalha, também não há mulheres entre os autores selecionados.

Este breve levantamento revela a hegemonia masculina, não necessariamente pela falta de mulheres que escrevem – pois, como se viu, sempre houve escritoras –, mas por terem sido sistematicamente excluídas do cânone. Nesse sentido, portanto, o livro *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*, organizado pelas professoras e pesquisadoras: Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp, propõe justamente uma (re)leitura do cânone, dando o devido lugar de destaque a quatro importantes escritoras latino-americanas: as brasileiras Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro, e a argentina Silvina Ocampo, cujos textos foram colocados à margem por, ao menos, quatro razões, isto é, por serem mulheres, por serem latino-americanas, por escreverem literatura fantástica e, por fim, por terem se dedicado à arte do conto. Pois, se hoje citamos facilmente autoras de obras fantásticas em Língua Inglesa e Francesa do século XIX ou mesmo antes, não é por acaso: o apagamento se estende a todos aqueles cuja nação encontra-se na periferia. Também não é por acaso o fato de não sabermos quase nada e, ainda menos, sobre as autoras em Língua Portuguesa anteriores ao século XIX. E, como bem demonstram os nomes e trabalhos já mencionados, não foi por falta de publicações, mas, sim, por um desinteresse da crítica em incorporar essas autoras ao cânone, por motivos diversos, sobre os quais, podemos apenas especular, mas que revelam, é evidente, o machismo entranhado nas sociedades ocidentais.

Por fim, vale mencionar que os textos aqui estudados têm ainda duas outras características que os fizeram ser relegados à margem por tanto tempo, como se mencionou: sua brevidade e o próprio caráter insólito. Embora muito tenha se falado na virada dos anos 2000 que o novo século seria a época

da narrativa breve, facilmente consumível em brechas ao longo de nossa rotina ultra-agitada isso não poderia ter se revelado mais longe da verdade. George R. R. Martin e seu sucesso estrondoso servem de exemplo para mostrar que a tendência contemporânea vai justamente na direção oposta. Os livros mais lidos são não apenas romances, mas romances de grandes extensões e, muitas vezes, publicados de forma seriada. Lê-se cada vez menos outros gêneros, como contos, crônicas ou mesmo poesia, e, no entanto, sua importância não apenas na cena contemporânea, mas, igualmente, na História e na formação da nossa literatura, é incontestável. Do mesmo modo, nosso País, tradicionalmente, relegou o fantástico a segundo plano, como uma literatura menor, de “entretenimento”, como se “entretêr” tivesse conotação negativa – o que não faz sentido – e como se os maiores nomes da literatura brasileira (de Machado de Assis a Guimarães Rosa, passando por Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo e Mário de Andrade) não tivessem se dedicado às vertentes do insólito ficcional de forma recorrente. Felizmente, essa situação tem mudado e com ela o lugar dado à autoria feminina: o fantástico tem sido cada vez mais respeitado, lido, estudado e publicado.

Tendo em vista este contexto que tentamos apresentar sucintamente, os cinco artigos que compõem este livro, portanto, assinados por Cecil Jeanine Albert Zinani, Guilherme Barp, Ivone Massola, Morgana Carniel, Rafael Eisinger Guimarães, Tânia Maria Cemin, Letícia Lima, Cristina Löff Knapp e Elisa Capelari Pedrozo, guiarão o leitor através de um breve, mas cuidadoso panorama da ficção curto-fantástica de autoria feminina, produzida em dois países da América do Sul ao longo do século XX, mostrando toda a potencialidade dessa literatura, como forma reflexiva,

artística e especulativa. Nesse sentido, cada capítulo apontará para uma via distinta, suscitando questões igualmente interessantes, diferentes e complementares, como a representação da infância, a psicanálise, o envelhecimento, o afeto dirigido ao inanimado, a vida após a morte, a solidão, sempre a partir da, e em direção à, perspectiva que considera o olhar feminino sobre si e sobre o mundo.

Além disso, uma característica explícita comum aos cinco estudos é a preocupação com a terminologia referente ao próprio conceito de “fantástico” e com as diversas teorias que o cercam, bem como concernentes àquilo que, em termos abrangentes, a crítica brasileira tem chamado de “insólito ficcional”. Os autores e as autoras se mostram inquietos e antenados quanto às formulações teóricas muito estritas e circunscritas à determinada localidade e temporalidade, como as do ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov, e mostram, muito acertadamente, que sua terminologia não dá conta de manifestações do fantástico (em seu sentido lato), produzidas em contexto latino-americano e, em particular, por penas femininas. Por conta disso, outros nomes de relevo são evocados, como Remo Ceserani, Flavio García, David Roas, dentre vários outros, aos quais, em uma revisão da bibliografia crítica, incorporam-se outras vozes essenciais à discussão, menos difundidas no Brasil, como as de Ana Maria Barrenechea, Flora Botton Burlá e, particularmente, Rosalba Campra. Não por acaso, três pesquisadoras latino-americanas, em um universo tradicionalmente masculino e europeu, ao mesmo tempo em que os próprios artigos, assinados por pesquisadores brasileiros, denotam o próprio esforço crítico-nacional, enquanto latino-americanos, para pensar e repensar o cânone e todos aqueles e, sobretudo, *aquelas* que, ao longo dos séculos, ficaram quadruplicamente à sua margem.

## Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura do conto “A casa dos mortos”

Cecil Jeanine Albert Zinani  
Guilherme Barp

*Comparada às grandes, a  
nossa literatura é pobre e fraca.  
Mas é ela, não outra, que nos  
exprime. Se não for amada, não  
revelará a sua mensagem; e se não  
a amarmos, ninguém o fará por  
nós. Se não lermos as obras que a  
compõem, ninguém as tomará do  
esquecimento, descaso ou  
incompreensão.*

**Antonio Candido**

*No século XIX, as mulheres  
que escreveram, que desejaram  
viver da pena, que desejaram ter  
uma profissão de escritoras, eram  
feministas, pois só o desejo de sair  
do fechamento doméstico já  
indicava uma cabeça pensante e  
um desejo de subversão.*

**Zahidé L. Muzart**

*A extrema familiaridade com  
o fantástico vai ainda mais longe; de  
algum modo já recebemos isso que  
ainda não chegou, a porta deixa  
entrar um visitante que virá depois  
de amanhã ou veio ontem. A ordem  
será sempre aberta, não se tenderá  
jamais a uma conclusão, porque  
nada conclui nem nada começa num  
sistema do qual somente se possuem  
coordenadas imediatas. [...] Não há  
um fantástico fechado, porque o que*

*dele conseguimos conhecer é sempre  
uma parte e por isso o julgamos  
fantástico. Já se terá adivinhado que  
como sempre as palavras estão  
tapando buracos.*  
**Julio Cortázar**

O século XVIII, com muita propriedade, denominado “Século das Luzes”, devido ao avanço da ciência em muitas áreas do conhecimento, foi o cenário não apenas do racionalismo como também da percepção de que nem todos os fenômenos poderiam ser explicados pela luz da razão. Nessa perspectiva, esse século foi também o princípio de uma modalidade de literatura que, se, de um lado, herdou traços das produções de feição gótica, por outro, desenvolveu uma forma de narrativa em que possibilitou o afloramento do lado sombrio da natureza humana. Completamente diferente do maravilhoso medieval, em que fadas ou duendes resolviam as dificuldades do herói ou da heroína por meio de artefatos mágicos, o fantástico do Iluminismo evidenciou a fragilidade do ser humano diante do desconhecido ou de fenômenos inexplicáveis, geralmente, sucumbindo diante dessas forças. No século seguinte, com o advento do Romantismo, esse gênero atingiu seu nível mais elevado, como comprovam as numerosas produções dessa época, haja vista os autores: E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Nikolai Gogol, Edgar A. Poe, Charles Dickens, Henry James, H. G. Wells, para citar apenas alguns dos mais representativos.

No entanto, contrariando os postulados de T. Todorov (1992), o fantástico não desapareceu no final do século XIX, como comprovam inúmeras obras nesse gênero, durante o século XX ou o XXI, podendo ser citados autores como Jorge L. Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Samantha

Schweblin, entre muitos outros, cujas criações constituem testemunho da permanência da índole fantástica, como declarado por seus autores, ainda que não se enquadrem na perspectiva analítico-tradicional. Ou seja, embora o gênero tenha sofrido grandes transformações na última centúria, permanece vivo e atuante. A problematização do extraordinário mudou de foco, de acordo com Roas (2014), pois a preocupação, agora, é não mais evidenciar o fantástico, porém questionar a normalidade da realidade. Ou, como propõe Campra (2016), o fantástico contemporâneo não é mais semântico, mas, sim, discursivo.

No intuito de fundamentar o estudo do conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, publicado na imprensa em 1893 e inserido na primeira edição da coletânea *Ânsia eterna*, em 1903, portanto, já no século XX, pretende-se discutir alguns aspectos do fantástico enquanto gênero literário. Para investigar essa modalidade de conto, serão utilizados, como base teórica, ensaios de alguns autores que estudaram esse gênero, tais como Todorov (1979, 2004), Furtado (1980), Roas (2014), Ceserani (2006), Campra (2016) que contribuíram, significativamente, para a formulação de conceitos e reflexões que orientam os trabalhos sobre essa modalidade ficcional. Também será apresentada, brevemente, a autora, tendo em vista o apagamento sofrido por escritoras do século XIX e do início do século XX. A edição utilizada neste estudo pertence à coleção Editoras do Brasil, publicada pelo Senado Federal, em 2019.

## **1 Discutindo o fantástico**

Todorov (1979, 2004), um dos mais eminentes estudiosos da área da literatura fantástica, coloca como elemento básico de sua teoria a ambiguidade; dessa maneira, o

evento ocorrido pode constituir um sonho ou pertencer ao mundo concreto. Cabe lembrar que a questão da ambiguidade é retomada por outros autores, dentre eles, Filipe Furtado. No caso de ter sido um sonho ou ilusão dos sentidos, as leis naturais permanecem válidas, tratando-se, portanto, de um problema de percepção. De outro modo, se o acontecimento teve lugar na vida cotidiana, as leis que o regem são desconhecidas. Com essa ancoragem, o autor define o fantástico como um momento de hesitação, de incerteza.

Essa hesitação, no entanto, pode ser solucionada mediante o deslizamento para outros posicionamentos que vão configurar dois aspectos primordiais: o estranho e o maravilhoso, os quais, posteriormente, se subdividem. Quando a ocorrência do fenômeno puder ser explicada, resolve-se a hesitação, e o texto será denominado “estranho”. Um exemplo dessa situação é conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, ou “Os assassinatos da rua Morgue”, do mesmo autor. Quando o evento ocorreu, efetivamente, mas não puder ser explicado pelas leis naturais, há uma naturalização do acontecimento, porque são instauradas novas leis, instalando-se, assim, o maravilhoso. Pode-se afirmar, nesse caso, que existe um pacto com o leitor no sentido da aceitação dessa outra realidade, de modo que essa ocorrência não cause estranhamento. São exemplos contemporâneos dessa modalidade a saga de Harry Potter (J. K. Rowling), *O senhor dos anéis* (J. R. R. Tolkien) ou os contos de fadas tradicionais. Segue o esquema elaborado pelo autor.

**Figura 1 – O fantástico**

Estranho puro	Estranho fantástico	Maravilhoso fantástico	Maravilhoso puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Fonte: TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 50.

Um aspecto que chama a atenção é a ausência do fantástico puro, uma vez que aparece apenas combinado com o estranho ou o com o maravilhoso.

Outro ponto importante que fundamenta o fantástico, na visão do teórico búlgaro, é a questão da linguagem, em que destaca, como processos verbais relevantes, a utilização dos verbos no imperfeito e a modalização. O tempo verbal pretérito imperfeito é adequado a essa modalidade de narrativa porque indica incerteza, um fato hipotético, além de marcar certa indefinição numa relação temporal, tendo em vista a continuidade ou não do acontecimento. Em narrativas em terceira pessoa, o uso desse tempo estabelece maior distanciamento entre narrador e personagem. O emprego de locuções modalizantes (por exemplo: é provável, é possível, talvez) também traduz incerteza do sujeito que fala, já que modifica a relação entre sujeito da enunciação e do enunciado. Em relação ao enunciado, destaca, também, as figuras retóricas, pois, para o autor, “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra” (TODOROV, 2004, p. 85), assim, o que se constituiria apenas como força de expressão deve ser entendido no sentido literal.

Todorov (1979, p. 150) refere como fórmula do fantástico a expressão “quase cheguei a acreditar”. Apresenta, outrossim, uma modalidade de leitura específica, uma vez que implica a recusa de uma interpretação poética ou alegórica, o que retira do domínio do fantástico lendas, mitos, fábulas, parábolas, tendo em vista que essas narrativas acarretam leituras alegóricas. O autor também considera que o fantástico apresenta uma função social, assim como a literatura, tendo em vista o caráter libertário que ambos apresentam. O fantástico é uma modalidade narrativa que

torna aceitáveis temas interditados ou considerados tabus, tais como questões ligadas a drogas ou psicose. Dessa maneira, pode-se afirmar que, assim como a literatura em geral, o fantástico tem caráter transgressor.

Filipe Furtado, autor português, publicou, em 1980, a obra emblemática *A construção do fantástico na narrativa*, na qual discute aspectos relevantes dessa modalidade de ficção e procura demonstrar a arquitetura do fantástico. Aponta, como primeira característica do gênero, que o surgimento do sobrenatural ocorre num ambiente aparentemente normal, delimitado por temas “comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida” (FURTADO, 1980, p. 19), seguido de uma ruptura. Essa abordagem não é original, tendo sido já explorada por estudiosos do fantástico como Callois ou Vax, como o próprio autor constata. Também chama a atenção para dois elementos já apontados por Todorov: o estranho e o maravilhoso, denominando esses aspectos de fenomenologia metaempírica. O autor também aponta para o caráter maléfico do sobrenatural, como aspecto importante para a constituição do gênero fantástico ou do estranho. São exemplos dessa característica as personagens de Lovecraft, o Dorian Gray, de Wilde ou, mais modernamente, as de Stephen King. No entanto, considera que, no maravilhoso, existe a possibilidade de o insólito ser apresentado com caráter benéfico, o que constituiria um desvio, pois desconstrói seu potencial transgressor.

O aspecto da ambiguidade, defendido por Todorov, é retomado por Furtado, tendo em vista que o fantástico expressa o sobrenatural que surge no mundo de forma natural, consistindo em uma relação dialética que não se resolve: o fenômeno não é explicitado, aceito ou recusado, constituindo-se no discurso ambíguo referido. Outro aspecto

interessante na construção da ambiguidade é a presença do narratário, que está sempre presente na narrativa. Elemento esse também abordado por Todorov (1979, p. 151) com a denominação de “leitor implícito”.

Um ponto abordado por Furtado, a ser discutido posteriormente, e que será retomado por outros autores – Ceserani (2006), Roas (2014) – é a questão do medo que pode ser expresso pelo narrador, pelo narratário ou pelas personagens. O narrador preferido nessa modalidade de literatura é o homodiegético, ainda que possa ser autodiegético também. Devido a alguns fatores, como sua participação secundária na ação, ou por ter sido apenas testemunha ou, ainda, por ser o porta-voz de alguém que se envolveu nos fatos diretamente, essa modalidade de narrador apresenta-se como mais confiável, uma vez que não está sujeita às pressões que incidem sobre o protagonista. As personagens, por sua vez, são convencionais, caracterizando-se pela perplexidade diante do fantástico e de suas tentativas de explicação. O espaço apresenta aspectos do mundo real, a fim de assegurar a verossimilhança, acrescido de dimensões “alucinantes” (FURTADO, 1980, p.120), que contribuem para tornar esse cenário desfigurado, denominado pelo autor de espaço híbrido. Furtado (1980) resume seus pressupostos para a construção do fantástico a alguns itens: a) em um contexto “normal”, surgem elementos que pressupõem uma fenomenologia metaempírica; b) é conferida verossimilhança a essa fenomenologia; c) devem ser evitadas explicações excessivas dos fenômenos; d) é necessário haver um narratário que reflita a leitura metaempírica e possa incutir no leitor a perplexidade sobre o fenômeno; e) é importante que as personagens veiculem a percepção ambígua das ocorrências; f) é recomendável a presença de um narrador

homodiegético; g) o espaço precisa representar o mundo real, contendo indícios de subversão.

Numa perspectiva mais contemporânea ainda que semelhante a de Furtado (1980), Roas (2014, p. 31) reputa imprescindível, para a materialização do fantástico, a criação de “um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade”. Por esse motivo, considera a ocorrência desse fenômeno, que denomina de sobrenatural, como uma ameaça à estabilidade das leis que governam o mundo conhecido. Prossegue o autor: “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). O teórico espanhol não se contrapõe ao pensador búlgaro, no entanto, avança na reflexão. Ambos consideram o fantástico como uma violação às leis que regem o universo conhecido, porém, enquanto Todorov restringe o funcionamento do gênero à questão da hesitação, Roas aponta para o questionamento do real e do próprio ser humano, considerando a possibilidade de outra realidade. Nessa perspectiva, Roas (2014, p. 32) afirma: “a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional”, questionando, dessa maneira a segurança de uma realidade estável que se organiza pelas leis naturais. Ou seja, essa modalidade de literatura relativiza o conhecimento racional, desvelando outras modalidades de percepção da realidade.

Roas (2014) avalia que o contexto sociocultural seja elemento fundamental, para que se estabeleça o fantástico, opondo-se ao posicionamento de Todorov (2004), que define o fantástico a partir de elementos imanentes, considerando-o apenas como o momento de hesitação entre o estranho e o

maravilhoso. Desse modo, torna-se imprescindível a participação do leitor, pois, para que se instaure o fantástico há que se ter em vista o que, no universo do leitor, é considerado como real. Assim, concepções sociais, culturais, ideológicas envolvidas na construção da realidade do leitor vão constituir o fundamento sobre o qual um fenômeno será considerado extraordinário ou não. Reiterando esse aspecto, enfatiza o autor que a realidade “se converte assim em uma necessidade estrutural de todo o texto fantástico” (ROAS, 2014, p. 51). Como a narrativa fantástica deve ser plausível, algo em que o leitor possa acreditar, aspectos como o sonho ou questões ilógicas invalidam o gênero, dessa maneira, a verossimilhança constitui condição prévia para essa modalidade de narrativa. Conforme o autor, “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67).

O modo de leitura também é apontado por Roas como elemento fundamental para a concretização do fantástico, por isso, enfatiza a necessidade de uma leitura referencial, na medida em que ocorre o cotejo entre a realidade empírica e o texto literário, o que conduz o leitor a ampliar a recepção além do domínio textual. Na medida em que utiliza um código realista, o fantástico opera no rompimento desse código, uma vez que ultrapassa o quadro de referências do leitor, apontando que “a conotação substitui a denotação” (ROAS, 2014, p. 57). Dessa maneira, também há que considerar o problema da linguagem, tendo em vista que ela procura expressar o indizível; no entanto, para que possa ser lida, essa ficção precisa estar vinculada à realidade extratexto, ou seja, ao mundo do leitor. Nesse caso, tanto a modalização

quanto a utilização do imperfeito, preconizados por Todorov, não dão conta dessa modalidade de narrativa.

Outro aspecto não considerado por Todorov, mencionado por Furtado e enfatizado por Roas é a questão do medo. Uma vez que a ocorrência do fenômeno fantástico abala a crença num mundo organizado e estável, o resultado é o temor diante do desconhecido. Desta maneira,

o choque entre o real e o inexplicável nos obriga [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma reação a não ser o medo (ROAS, 2014, p. 61).

Leitor, leitura e escritura são focos de discussão de Rosalba Campra na obra *Territórios da ficção fantástica* (2016). A autora, além de procurar sistematizar a constituição das modalidades realista e fantástica, também propõe o aprofundamento dos temas do fantástico, categorizando-os em substantivos (a partir da situação enunciativa) e predicativos (atributos relacionados à enunciação que resultam no texto que o leitor lê). Enfatiza a necessidade de verossimilhança, na mesma perspectiva de Roas, pois considera que o texto fantástico deve apresentar um efeito de realidade para o leitor. Nos temas substantivos, a autora destaca os temas do eu, do aqui e do agora, ou seja, sujeito, espaço e tempo, elementos primordiais da enunciação, que originam categorias especulares, organizando os duplos eu *versus* outro; aqui *versus* lá; agora *versus* antes (ou depois). A ocorrência da subversão desses termos em oposição perturba as condições do sujeito como enunciador, podendo inclusive problematizar a identidade pessoal. As categorias predicativas qualificam os elementos

das categorias substantivas, que, em geral, são intrínsecas; no entanto, podem ser subvertidas, e essa subversão origina o fantástico. Para desenvolver suas hipóteses de trabalho, a autora estabelece três eixos: concreto *versus* não concreto; animado *versus* inanimado; humano *versus* não humano.

Um tópico relevante, trazido por Campra, refere-se à questão do dito e do não dito, ou seja, a constituição do próprio texto. Para a autora,

os mecanismos decifradores que acionamos estão tão interiorizados – ou, o que é o mesmo, estamos tão acostumados a pressupor, a inferir, a substituir – que acreditamos reconhecer uma série de palavras, quando o que, em realidade, estamos fazendo é reconstruir o mundo (CAMPRA, 2016, p. 118).

Os mecanismos para a constituição do fantástico, entre eles, a constatação desse fato apenas no final, depois de uma preparação devida, que estabelece o nível de tensão que prepara, adequadamente, o desfecho, são mais adequados às formas breves; desta maneira, os contos obtêm melhores resultados, porque a tensão não se dilui nas pausas da leitura que costumam ocorrer em formas longas como no romance.

Dentre os aspectos da linguagem, Campra (2016) elenca a questão da denotação, na mesma perspectiva apresentada por Roas (2014), quando enfatiza a necessidade de leitura referencial. A utilização de adjetivos é referida como caso-limite para marcar uma situação, podendo ter efeito contrário ao pretendido, da mesma forma que os modalizadores apontados por Todorov, pois podem expressar “a condição incapturável da realidade” (CAMPRA, 2016, p. 182). Outros recursos retóricos utilizados vão desde uma adjetivação imprópria, recurso sobejamente utilizado por Borges, até a utilização de figuras de linguagem, com elementos opositivos,

como é o caso do oximoro, definido pela autora como “manifestação discursiva da contraposição e fusão de duas ordens de realidade no nível semântico” (p. 183).

Como já referido, toda a ficção fantástica, para realizar-se a contento, precisa apresentar um fenômeno inusitado que se encontra, porém, na realidade do leitor, no caso o elemento extratextual é de grande importância, tendo em vista que o fantástico só pode instaurar-se a partir do que o leitor entende como realidade, por isso esse posicionamento implica a colaboração de quem lê, trazendo sua carga de vivências e experiências, para completar o sentido, como em qualquer outra modalidade de literatura. É imprescindível também observar a questão da linguagem, os modos de construção do texto, o que vai possibilitar a materialização desse objeto estético que é a literatura fantástica.

Estudo interessante é desenvolvido por Ceserani (2006) referente aos sistemas temáticos e procedimentos formais preferenciais do fantástico, ainda que, como salienta, não sejam exclusivos dessa modalidade. Para o autor:

O que o [fantástico] caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

Os temas referidos são: “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo” (p. 77);<sup>1</sup> “a vida dos mortos”; “o indivíduo, sujeito forte da modernidade” (p. 80);

---

<sup>1</sup> Como as citações da obra de CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006 referem-se à mesma edição, será indicado apenas o número da página.

“a loucura”; “o duplo” (p. 83); “aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” (p. 84); “o Eros e as frustrações do amor romântico” (p. 85); “o nada” (p. 88). Entre os procedimentos formais, o autor elenca: a) “posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração” (p. 68), ou seja, a utilização dos instrumentos narrativos disponíveis, porém, lembrando ao leitor tratar-se apenas de uma história; b) “a narração em primeira pessoa” (p. 69), colocando em evidência a figura do narratário, o que constitui um elemento de autenticação da narrativa, possibilitando maior identificação do leitor; c) “um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem” (p. 70), destacando “as potencialidades criativas da linguagem” (p. 70), o que enfatiza seu poder demiúrgico, ou seja, a possibilidade de que a realidade seja criada pela palavra. Nesse particular, o autor discute a relevância da metáfora como um procedimento retórico-particular, uma vez que essa figura, pela associação de termos, possibilita a rápida transposição de fronteiras, de limites, o que confere o caráter inquietante a essa modalidade de literatura; d) “envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor” (p. 71), denotando que o gênero requer uma adequada implicação cognitiva, tendo em vista que o terror pode ser introduzido, inclusive, por um elemento humorístico; e) “passagem de limite e de fronteira” (p. 73), em que se observa a transposição do habitual para o inexplicável (esse aspecto é discutido no ensaio de Freud “O Estranho” (1976); f) “o objeto mediador” (p. 74), em muitos contos, há a presença de um artefato que comprova a aventura insólita – veja-se, por exemplo, *A máquina do tempo*, de H. G. Wells (2001); g) “as elipses” (p. 74), nesse tópico, é destacado o vazio do texto, o não dito, cuja função é estabelecer a dúvida, a incerteza e,

mesmo, a surpresa; h) “a teatralidade” (p. 75), que consiste no aproveitamento de técnicas advindas da atividade teatral, tais como a utilização da fantasmagoria como espetáculo cênico, criando o efeito da ilusão; i) “a figuratividade” (p. 76), elemento ligado à teatralidade, porém, com ênfase no “recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena” (idem); j) “o detalhe” (p. 76), em que é destacada a relevância de aspectos secundários (detalhes) na construção do efeito fantástico, estabelecendo e problematizando novas hierarquias.

Ainda que a literatura insólita não seja um gênero muito praticado por escritoras, essa modalidade pode ser encontrada há muito tempo em autoras como Mary Shelley, Alexandra David-Neel, Vernon Lee, do século XIX, ou, do século XX e XXI, Elena Garro, Silvina Ocampo, Samanta Schwebling, ou as brasileiras Emilia Freitas, Lygia Fagundes Telles, Augusta Faro. No final do século XIX e início do século XX, Júlia Lopes de Almeida, uma das mais importantes escritoras brasileiras, também contemplou esse gênero. A seguir, estão colocadas algumas considerações sobre Júlia Lopes de Almeida, autora que publicou o conto objeto deste estudo.

## **2 Júlia Lopes de Almeida e *Ânsia eterna***

Margarida Lopes de Almeida (2015), filha de Dona Júlia, afirma que a mãe foi uma escritora muito representativa do seu tempo, podendo-se certificar que foi a primeira mulher que, literalmente, viveu das letras no Brasil. A modalidade de ficção que escrevia caiu no gosto do público, dessa maneira suas obras tiveram muitas reedições. Na verdade, Júlia Lopes de Almeida quebrou o estereótipo de mulher vigente no século XIX, pois teve uma educação

apurada, o incentivo do pai que era médico e educador, dedicado à ciência e à literatura, e da mãe que era pianista, com formação em Portugal, tendo sido concertista, sendo a família frequentadora de teatro. Tudo isso influenciou a menina que, desde tenra idade, rabiscava seus textos. O marido, Filinto de Almeida, foi também grande incentivador do talento da esposa. Além disso, o ambiente cultural em que viveram, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, era muito rico, tendo em vista que sua casa era frequentada pelos luminares das letras e das artes daquele período.

A primeira publicação de Júlia ocorreu em 7 de dezembro de 1881, na *Gazeta de Campinas*, quando tinha apenas 19 anos, por delegação de seu pai (ALMEIDA, 2015). Após assistirem a uma peça teatral com Gemma Cuniberti, o pai incumbiu Júlia de escrever uma resenha sobre o espetáculo, alegando que não teria tempo para fazê-lo. Dessa maneira, “o artigo sobre Gemma Cuniberti foi a alavanca propulsora de uma obra fecunda, séria, iluminada por um permanente ideal de beleza e bondade” (ALMEIDA, 2015, p. 186).

Ainda solteira, publicou em Portugal a obra de contos *Traços e iluminuras*, da qual existem pouquíssimos exemplares. Seu maior sucesso editorial foi *Histórias de nossa terra*, obra constituída de contos infantis, que foi adotada por escolas durante muitos anos, com mais de vinte edições até 1927 (LUCA, 1999).

Dentre as principais obras de Júlia estão: *A viúva Simões*, *Memórias de Marta*; *A Falência*; *Histórias da nossa terra*; *A Intrusa*; *Cruel amor*; *Correio da roça*; *A Silveirinha*; *Jornadas no meu país*; *Era uma vez...*; *A Herança*; *Teatro*; *A Árvore*; *Jardim florido*, *Oração à Santa Doroteia*, *Cenas e paisagens do Espírito Santo*, *Maternidade*. Escreveu em parceria com a irmã, a renomada poeta Adelina Lopes Vieira, *Contos infantis*; com o

marido, escritor português Filinto de Almeida, *A casa verde*; com o filho, Afonso Lopes de Almeida, *A Árvore*; com ilustrações do filho Albano, *Jornadas no meu país*. Dentre as obras de contos, destaca-se a coletânea *Ânsia eterna*.

Júlia participou ativamente da imprensa, publicando em jornais e periódicos durante muitos anos. Conforme informações levantadas por Luca (1999), a autora publicou mais de sessenta textos na *Gazeta de Campinas* e teve diversas contribuições no *Correio de Campinas*. Colaborou por mais de vinte anos no jornal *O País*, do qual somente se afastou devido a uma polêmica com o diretor, Oscar Guanabarro, tendo em vista que ambos participaram do concurso para a escolha da peça que seria representada na estreia da 1ª temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Guanabarro não aceitou ser derrotado por uma mulher, passando a hostilizar a escritora no próprio jornal (ALMEIDA, 2015).

Dentre os periódicos, destaca-se sua atuação na revista *A Mensageira*, publicada em São Paulo e dirigida por sua amiga Presciana Duarte de Almeida. Essa publicação de caráter feminista editava contos, poemas, crônicas, crítica literária, artigos de opinião, inclusive textos em que era defendido o direito ao voto, à educação, à profissão. Era uma revista que não contemplava seções comuns à imprensa feminina, como receitas, sugestões para bem receber o marido, criar os filhos e organizar o lar, além do famoso consultório sentimental; portanto, era o periódico adequado ao perfil da escritora. No número inicial, Júlia escreveu uma coluna emblemática, denominada “Entre amigas”, em que defendia a necessidade de as mulheres terem acesso à educação, inclusive superior e ao mercado de trabalho, para poderem manter-se ou contribuir com a renda familiar. De acordo com a autora: “Esta revista,

dedicada às mulheres, parece-me dever dirigir-me especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, á reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça, avolumando os seus dotes naturaes”<sup>2</sup> (ALMEIDA, 1987, p. 4). No mesmo artigo, considera: “[Esta revista] Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as aptidões podem e devem ser aproveitadas em várias profissões remuneradas e que auxiliem a família sem detrimento do trabalho do homem” (ALMEIDA, 1987, p. 5). Em outro trecho, afirma:

Temos poucas médicas, e mesmo escriptoras, se não temos mesmo de menos, tambem não temos de mais (e entre parenthesis: a *Mensageira* que abra os olhos ás senhoras que pensam que se pode escrever com a mesma facilidade com que se pode fazer crême de laranja ou manjar branco, coisas, aliás, delicadas) [...] (ALMEIDA, 1987, p. 5).

Com o pseudônimo de Ecila Worms (1987, p. 92), a autora comenta que a mulher pode desempenhar a função que desejar “desde que se sinta apta pelas tendencias de seu espírito” ou, ainda, “se veja aguilhoada pela pobreza a procurar uma profissão”, isso conforme “a educação recebida ou o ambiente em que respira” (WORMS, 1987, p. 93).

Nesse mesmo número, chama a atenção para a existência do movimento feminista que estava “desenvolvendo a força de suas azas no Brasil” (ALMEIDA, 1987, p. 3), o que não deixa de ser um aspecto notável. Em *A Mensageira*, ano II, n. 29, de 15 de junho de 1899, foi publicada uma biobibliografia de Júlia, escrita pela autora portuguesa Guiomar Torrezão, que, ao comentar o romance *A*

---

<sup>2</sup> Foi mantida a ortografia da época, como consta na edição fac-similar.

*família Medeiros*, aponta seu caráter abolicionista, comparando-o com *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe. Conforme Sharpe (2004), o crítico Sousa coloca essa obra no mesmo plano das criações de Dickens por sua honestidade e seu senso de humanidade. Para o crítico Martins (1996), esse romance apresenta grande força dramática, estilo vivo e limpo, além de desenvolvimento narrativo perfeito.

Outro fato notável é a indicação da autora para a Academia Brasileira de Letras, porém a vaga foi preenchida por Filinto de Almeida, que “ocupou vicariamente uma cadeira na Academia em lugar da esposa, a romancista Júlia Lopes de Almeida, eliminada pelo [...] princípio de misoginia acadêmica” (MARTINS, 1996, p. 495). Foi o mesmo espírito que eliminou as três Júlias: além da autora, Francisca Júlia da Silva Münster e Júlia Cortines, todas são escritoras de talento e, posteriormente, Amélia Beviláqua, cujo marido, o insigne jurista Clóvis Beviláqua, também imortal, discretamente, deixou de frequentar a agremiação (MARTINS, 1996). Na opinião de alguns acadêmicos, os estatutos estabeleciam que os membros deveriam ser brasileiros, portanto, as mulheres estavam excluídas, uma vez que eram brasileiras. Outra situação envolvendo a autora ocorreu devido ao conto “Os porcos”, premiado em concurso realizado pelo jornal *Gazeta de Notícias*, “um admirável estudo naturalista que, na opinião da crítica, Zola não desdenharia (TORREZÃO, 1987, p. 101). Esse mesmo conto, publicado, posteriormente, em *Ânsia eterna*, em 1903, foi inserido na obra de Graça Aranha, *Canaã*, publicada em 1902. Na verdade, ambos os autores inspiraram-se no mesmo fato. Tratava-se de um processo de infanticídio ocorrido na época em que Graça Aranha exercia a função de juiz no Estado do Espírito Santo. O autor alegou

que desconhecia o conto de Júlia e que não havia feito plágio, conforme o acusara Félix Pacheco (MARTINS, 1996, p. 202).

Em relação à literatura, a crítica Sharpe assim posiciona Júlia Lopes de Almeida:

Graças à arqueologia da crítica sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida de há um século, podemos classificá-la como uma voz de ruptura na história da literatura brasileira, voz que ousou transgredir e discutir as limitações dos marginalizados e suas representações no imaginário social da última metade do século XIX e início do século (SHARPE, 2004, p. 207).

Sua principal bandeira de luta foi o acesso à educação para as mulheres, seres marginalizados, que, na época, viviam confinados ao espaço doméstico e cujos conhecimentos limitavam-se à leitura do livro de orações, aos trabalhos de agulha, às habilidades culinárias. Por isso, a autora considerava muito mais importante a educação do que o voto, como afirma Sharpe (2004, p. 196), “a verdadeira emancipação resultaria não do direito ao voto, porém de maiores oportunidades educacionais e profissionais fora do lar”. Para que haja transformação social, é imprescindível que a mulher se eduque e que exerça uma profissão.

Além de romancista, teatróloga, cronista, articulista, Júlia Lopes de Almeida foi contista bastante talentosa, como pode ser observado na coletânea *Ânsia eterna*, obra de contos em que predomina “o fantástico, o insólito e o grotesco”, ao contrário dos aspectos realistas dominantes em sua ficção (LEMOS, 2019, p. 14). De acordo com Lemos (2019, p. 14), “o título dado à coleção [*Ânsia eterna*] pode ser lido como uma metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha”. As heroínas dos contos destituem os estereótipos

femininos vigentes da literatura finissecular, daí a escolha de “A casa dos mortos” como objeto de estudo.

O conto “A casa dos mortos” aparece, originalmente, no *Jornal de Recife*, em 1893 e, dez anos depois, é inserido na coletânea *Ânsia eterna*, uma reunião de contos que já haviam sido publicados previamente pela imprensa. Para a historiadora da literatura Lúcia Miguel-Pereira, os contos de Júlia Lopes de Almeida podem ser considerados “a sua melhor obra, aquela em que, sem nada perder de sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 271).

Essa coletânea caiu no esquecimento como muitas obras publicadas por mulheres no século XIX e na primeira metade do século XX. Seu resgate é devido ao esforço de pesquisadoras que se debruçaram sobre um grande acervo que permaneceu à margem da história da literatura, não por falta de reconhecimento de sua qualidade literária ou de público, haja vista a vultosa produção de Júlia Lopes de Almeida e as sucessivas reedições de sua obra até, praticamente, a metade do século XX, mas pela misoginia vigente nos meios literários. A discriminação das escritoras relegou uma significativa parcela de obras ao ostracismo, cujas autoras estão sendo descobertas, lidas e estudadas, como bem demonstra o alentado trabalho coordenado pela Profa. Doutora Zahidé L. Muzart, que reuniu uma plêiade de pesquisadoras e intelectuais ligada a diferentes universidades, intitulada *Escritoras brasileiras do século XIX*, em três volumes que totalizam 3.000 páginas, resgatando 150 autoras, e publicado pela Editora Mulheres.

Houve, no século XX, duas edições da obra *Ânsia eterna*, a primeira em 1903 e a segunda em 1938. Cotejando as edições,

podem ser observadas algumas discrepâncias. Conforme pesquisa de Figueiredo (2014), em consulta ao espólio da autora, na primeira edição constam 28 contos, na segunda, estão 27, além disso, alguns contos foram substituídos. Cinco contos foram retirados da seleção original (“As histórias do conselheiro”, “In Extremis”, “Esperando” “Ondas de ouro” e “O Véu”), e foram inseridos outros quatro (“O lote 587”, “O coração tem razões”, “O Redentor” e “O último raio de luz”). Como a segunda edição ocorreu após o falecimento de Júlia Lopes de Almeida, é de supor que essa seleção não tenha sido realizada pela autora, visando a uma nova edição. Essa conjectura fundamenta-se na assertiva de Figueiredo (2014, p. 66) que afirma: “dificilmente, Júlia Lopes de Almeida modificava o conteúdo de suas obras de forma tão extrema”, argumentado que a autora costumava complementar informações ou deixá-las mais precisas, como ocorreu nas numerosas edições de *Histórias da nossa terra*. Uma hipótese que pode explicar essa substituição é que alguns contos poderiam apresentar um caráter mais polêmico, e essa decisão seria de seu editor. Na edição de 2019, que está sendo utilizada, estão presentes 30 contos, registrando-se a ausência de “O lote 587”, “O coração tem razões” e “O Redentor”, os quais constavam na edição de 1938.

Outro aspecto que pode ser observado em relação à coletânea é que a maioria dos contos é dedicada a personalidades literárias, dentre elas: Arthur Azevedo, Olavo Bilac, Maria Clara da Cunha Santos, Júlia Cortines, Presciliana Duarte de Almeida, Machado de Assis. “A casa dos mortos”, conto objeto deste estudo, foi dedicado à escritora Francisca Júlia.

Os contos dessa obra apresentam temáticas variadas, incluindo-se narrativas de cunho fantástico, tais como “A alma das flores”, “A nevrose da cor”, “A casa dos mortos”. O conto “A nevrose da cor” é considerado um dos pioneiros a tematizar o insólito de autoria feminina. A escolha de “A casa dos mortos” deve-se a este caráter.

### 3 Lendo “A casa dos mortos”

A narrativa, em “A casa dos mortos”, é conduzida por uma narradora que relata sua trajetória, em meio ao frio e à escuridão, em busca da mãe já falecida. Na sua frente, segue um homem, carregando um grande fardo. No entanto, o encontro é bastante desalentador, pois, num ambiente com figuras esvoaçantes, descobre a mãe que não pode ser tocada, pois pertence à outra dimensão. Deixa o recinto, caminha muito, até abrir os olhos e perceber que está deitada com o rosto coberto de lágrimas e as mãos postas em cruz.

Em termos estruturais, o conto apresenta um narrador autodiegético, quando o recomendável seria o homodiegético. Esse narrador não imprime confiança por estar relatando uma experiência própria, o que prejudica a objetividade. A narrativa desenrola-se no período noturno, em meio à grande escuridão; essa temporalidade é muito representativa para o insólito. O espaço subdivide-se em dois segmentos, primeiramente, uma estrada escura, sem os ruídos naturais da noite, porém com sons inusitados que remetem a batidas; posteriormente, a casa dos mortos cujo ingresso ocorre por um grande portal, onde há uma claridade difusa e sombras que resvalam por diversos lugares. Espaço e tempo configuram um ambiente insólito de caráter assustador. As personagens não têm nome, são designadas por suas funções e apresentam características que as identificam: a protagonista se descreve como corajosa, firme, angustiada, com um propósito bem definido: encontrar a mãe já falecida; a mãe, por sua vez, se alegra ao encontrar a filha, no mesmo tempo em que a repreende por perturbar seu repouso; o homem, identificado pela vestimenta de esquimó, carrega os esquifes e também censura a protagonista por havê-lo seguido; a morte, alta e esguia, desempenha uma função ritual,

abençoando os jovens mortos que estavam nos esquifes carregados pelo homem; os fantasmas: figuras esvoaçantes, deslizantes, que se dissolvem e se reagrupam em diferentes espaços. O insólito deste conto é construído tanto pelo ambiente quanto pelas personagens, além da fantasmagoria, elemento recorrente nessa modalidade de narrativa.

De acordo com Furtado (1980), o narrador de um conto fantástico deve ser homodiegético, ou seja, fazer parte da narrativa, mas não ser protagonista, pois essa modalidade daria maior fidedignidade ao relato; nos exemplos utilizados por Todorov (1979), observa-se o mesmo procedimento narrativo, como visto em “A queda da casa dos Usher”, de E. A. Poe. Ceserani (2006) menciona o narrador em primeira pessoa, sem fazer a distinção entre homodiegético ou autodiegético, embora enfatize a presença do narratário. Júlia utiliza um narrador autodiegético marcado: “E eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme...” (p. 69). A utilização do pronome *eu* sinaliza a primeira pessoa, e a desinência *a*, de “corajosa”, estabelece a marca de gênero, configurando uma narradora. O destinatário da narrativa não está explícito no texto.

Como frequentemente ocorre nos contos que tematizam o insólito, cabe enfatizar a questão do espaço para a criação da atmosfera propícia ao fantástico. Ainda que o ambiente descrito no início do conto não remeta, exatamente, à realidade do leitor, a escuridão e o frio, de certa forma, introduzem, de maneira propícia, elementos constituintes do fantástico: “Que frio e que negrume”<sup>3</sup> (p. 69), a expressão vai ao encontro de procedimentos retóricos adequados a essa modalidade de

---

<sup>3</sup> ALMEIDA, Júlia Lopes. A casa dos mortos. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019, p. 69-71. Como todas as citações utilizadas referem-se a esta edição, será indicado apenas o número da página.

narrativa elencados por Ceserani (2006, p. 77): “A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno”. Esse aspecto é reiterado no segmento seguinte: “E fui andando na treva, seguindo uns passos que eu ouvia, não sei de quem, não sei para onde” (p. 69). A insistência na escuridão soma-se ao ato de seguir sons de passos, de acordo com a narradora, porém desconhecendo de quem se tratava e também de seu destino. Esse desconhecimento induz à dúvida, um dos elementos moduladores do fantástico. A realização dessa ação insólita (seguir o som dos passos, ignorando o destino) causa estranhamento no leitor, além de provocar suspense. Pode-se afirmar que, desde as primeiras linhas, está instaurado o fantástico.

Não há qualquer barulho semelhante aos ruídos que costumam povoar a noite, como também permanece a falta total de luz: “Nem uma estrelinha orientadora; tudo era mudez, só aqueles passos diante de mim: tan, tan, tan...” (p. 69) o silêncio somente é quebrado por esse ruído singular, cujo som lembra pancadas de martelo em uma parede. No entanto são ruídos de passos. Semelhantemente aos romances e contos góticos, o espaço é carregado de conotações sombrias, destinado a provocar uma sensação de temor, o que ativa o imaginário do leitor, preparando-o para os eventos estranhos que ocorrerão, ou seja, provoca suspense. Como enfatizam os teóricos Ceserani (2006), Roas (2014) e Campra (2016), a construção do fantástico ocorre pela linguagem, ao utilizar termos de um mesmo campo semântico: frio, negrume, treva muito densa, tendo em vista que não há estrelas nem lua. Para complementar o ambiente de medo – aspecto relevante para a constituição do fantástico, na visão de Furtado (1980) e Roas (2014) –, constata-se a ausência dos ruídos normais que povoam a

noite, ou como a narradora afirma: “tudo era mudez” (p. 69). Essa mudez é quebrada por um ruído, uma batida ritmada, não habitual nessa circunstância, o referido barulho de martelo, que poderia também ser, dada a conotação rítmica, o som de um tambor.

Tempo e espaço são categorias substantivas ressaltadas por Campra (2016). Como visto, espaço e tempo naturais deslizam para outra dimensão, sinalizando que algo muito estranho está prestes a ocorrer, o que evoca a sensação de medo já referida, e reafirma o fantástico.

A seguir, a narradora inicia com uma descrição positiva: “[...] ia [...] corajosa e firme em busca daquela que me deu a vida...” (p. 69), para, no parágrafo seguinte, afirmar: “Eu estava agora faminta, mal vestida, mal consolada, cheia de mágoas, saudosa...” (p. 69), numa clara contraposição com a proposição inicial, em que a protagonista afirma coragem e firmeza, sentimentos reiterados a seguir, quando chega a uma espécie de portal onde ocorre uma rajada, iniciando a mudança de orientação da narrativa: “E fui, sem medo, até que os passos pararam e uma porta se abriu sem rumor, larga e macia. Veio uma rajada: encostei-me ao umbral e divisei, então, uma luz frouxíssima, uns vultos mal definidos, quase apagados” (p. 69). O aspecto fantástico se organiza de maneira cumulativa, quando o leitor associa os ruídos estranhos e as imagens que a protagonista visualiza, através do umbral da porta que se abre sozinha, a presença de luzes fracas e vultos maldefinidos, esvoaçantes, os quais se configuram como fantasmas, elementos comumente associados ao insólito, constituindo-se como o predicativo não humano na categorização de Campra (2016). Os vultos fantasmagóricos também remetem à questão da teatralidade, apontada por Ceserani (2006), ocorrendo a valorização de um aspecto cênico.

Uma figura estranha, identificada como um homem trajado de esquimó, estava carregando um fardo (categoria do humano). Na verdade, os passos eram desse homem que nomeia o local como a casa dos mortos. O homem exclama: “Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos, és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...” (p. 69). A identificação de um homem estranho que se dirige à narradora para expulsá-la de um local insólito, o mundo dos mortos, alegando ser espaço proibido para os vivos, acrescenta mais um elemento à situação de medo, componente do fantástico. Se a narradora é o primeiro ser vivo a circular por aquela estrada, qual seria a situação desse homem, acaso pertenceria ao mundo dos mortos?

A respeito da casa, cumpre assinalar o poder desse signo para as civilizações. A casa de um homem é seu reino, é o local onde se aproxima da divindade, pois nesse espaço, em determinadas civilizações, ocorriam as celebrações para os deuses (deuses-lares – penates), reduto seguro, simbolizando o cosmos. Casa dos mortos indica um deslocamento do sentido usual da habitação, remetendo-a para o reino infernal ou o mundo subterrâneo. De acordo com a mitologia, o que conduz as almas à casa dos mortos não é uma estrada, porém um rio: Aqueronte. O barqueiro que conduz a barca que faz essa travessia é Caronte, cujos serviços são ressarcidos com a moeda que é colocada sobre a boca do morto, justamente, para que o passageiro tenha condições de pagar essa travessia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000). A porta apresenta a simbologia da passagem entre dois estados ou dois mundos, do conhecido para o desconhecido e, ao mesmo tempo, propicia uma passagem das trevas para a luz, do profano para o sagrado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000).

A protagonista procura manter-se corajosa e firme, pois, como afirma: “Eu resistia ao pavor...” (p. 69), o qual é

ocasionado tanto pelas palavras da estranha personagem, cujo rosto está oculto pela sombra do capuz, quanto pelas sombras que voejam em torno dela, cujas formas são indefinidas. A escuridão da estrada reforça o ambiente atemorizador. Na perspectiva de Roas (2014), o fantástico é caracterizado a partir da concepção que o leitor tem de mundo real. Os elementos narrativos destacados até então, peculiaridades da noite, da estrada, da ausência/presença de ruídos, modalidade da casa e figuras presentes, entram em conflito com essa concepção, instaurando-se o fantástico.

“O som da minha voz fez fugir em revoada todas aquelas figuras de névoa...” (p. 70). A imaterialidade do som da voz da narradora pode ser considerado o elemento mágico que remodela o ambiente insólito, assim como a presença das figuras de névoa. A fantasmagoria remete à teatralidade destacada por Ceserani (2006), tendo em vista que a irrealidade tanto das figuras como do som da voz da protagonista tem a função de suscitar um efeito cênico, uma ilusão no leitor.

A identificação do lugar é feita por um homem, encapuzado como um esquimó, que anuncia: “Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos...” (p. 69). Ao mandar embora a protagonista, o homem reconhece que ela está viva, pois é um local proibido aos vivos. Ao mesmo tempo, se ela está viva, como pode estar trilhando a estrada negra? A utilização de figuras retóricas também é um componente utilizado para criar o efeito do fantástico.

O objeto de busca da protagonista é sua mãe, que surge “do meio de um amontoado de novelos alvadios, que se dissipavam aqui para se ajuntarem acolá”, diante do chamado da filha, que surge sorrindo e apresentando-se “com seu vestido caseiro, a sua bela carne rosada, gorda e fresca...” (p.

70). O encontro, porém, não tem o desfecho esperado, uma vez que a mãe recusa os carinhos da filha, detendo-a: “Não me toques! não me beijos. Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato” (p. 70).

Tanto a presença quanto a imaterialidade da genitora falecida, solicitando que a jovem não a toque porque se desfaria em pó, quanto as figuras evanescentes que povoam o local são fantasmas, elementos próprios do insólito. Outro aspecto dessa modalidade está presente num gesto simples: “Lembro-me de que ela quis dar-me uma fruta...” (p. 70). A remissão à memória alude a um narrador não confiável, tendo em vista que a memória pode apresentar equívocos. Além disso, a fruta se desfaz em pó, o que acrescenta outro elemento insólito. “Até os mortos têm ilusões... eu esquecia-me...” (p. 70). A associação dos signos *mortos* e *ilusões* também caracteriza o insólito.

O objeto de busca da filha, sua genitora, aponta para o fato de a mãe estar ligada ao princípio da vida, simbolizada também pelo mar, uma vez que ambos são matrizes vitais. A terra também entra nesse simbolismo, tendo em vista que, no fim da vida, há o retorno a esse elemento. Dessa maneira, estabelece-se uma correlação entre vida e morte. A busca pela mãe pode significar uma regressão a um estágio infantil da vida, tendo em vista que ela representa a segurança do abrigo e da alimentação.

A narrativa volta-se ao fardo carregado pela personagem que precedeu a protagonista no caminho para essa casa estranha. O fardo continha dois esquifes, nos quais estavam dois jovens, uma moça com longos cabelos negros e uma “haste de nardos nas mãos postas em cruz” (p. 71), e o rapaz com a cabeça loira pousada sobre violetas. Violetas e nardos apresentam um simbolismo adequado ao desenvolvimento da narrativa. A cor

violeta representa o luto, lembrando, porém, a ideia de morte como passagem. Por ser símbolo da paixão de Cristo, recomendava-se honrar os mortos com essas flores (LURKER, 2003). O nardo é uma gramínea de cuja raiz é extraída uma essência que entra na composição do Paraíso, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), significando que de uma planta humilde pode ser obtido o mais fino aroma. Pela evocação dessas duas plantas, presume-se que houve a passagem do casal para o Paraíso.

A nova personagem introduzida é a Morte, “em pé, muito alta e esguia, diante dos dois caixões, lançava-lhes uma bênção vagarosa, larga, com dizeres que eu não entendia” (p. 71). Essa ritualização realizada pela morte é explicitada pela mãe da protagonista, trata-se de uma espécie de noivado, uma modalidade de celebração do amor, pois, quando esse sentimento é profundo, não se dissolve com a morte: “Os dois corpos ficaram lá embaixo, intactos, rígidos, mas aqui as duas almas estarão sempre unidas” (p. 71). Os corpos ficaram na terra, sujeitos à degradação da matéria, mas as almas, mesmo se voltarem à esfera terrena, estarão sempre juntas: “Almas felizes, raras!” (p. 71). O reverso dessa situação ocorre com as virgens que morreram sem que tivessem encontrado o amor, pois jamais retornarão à terra, porque não trouxeram lembranças. Seu aspecto também é lamentoso. A narrativa recupera um aspecto muito caro ao Romantismo, na época em que a literatura fantástica atinge seu apogeu, qual seja o mito do amor que perdura por toda a eternidade, não obstante o desaparecimento do corpo. Assim, pode-se afirmar que, de acordo com a narrativa, só o amor perdura além da morte, por isso o amor ceifado em seu auge permanecerá eterno, porque foi cristalizado naquele exato momento, não sofrendo o desgaste ocasionado pela

passagem do tempo. A literatura de todos os tempos apresenta casais que viveram o amor em seu aspecto mais sublime, tais como Dante e Beatriz, Paulo e Virgínia, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta. Na verdade, essa idealização só se torna possível devido à morte ou à separação dos amantes.

O amor maternal e o filial também são sentimentos que perduram após a morte, haja vista a busca da filha pela mãe, e a recepção da mãe que se alegra ao ver a filha e solicita notícias sobre as irmãs da protagonista e sobre Ele, provavelmente, o pai de suas filhas. No entanto, também a adverte sobre a impossibilidade de a jovem permanecer naquele local: “Foge, meu amor, o teu lugar é lá, na vida, na febre, na luz, no sofrimento” (p. 70).

“Então o homem do capuz, cujas feições não vi, pegou-me pela mão e trouxe-me para fora, para a estrada, onde eu caminhei entre duas longas filas de ciprestes negros e de anêmonas roxas” (p. 71). Registra-se o caráter insólito da narrativa, tanto na presença desse homem misterioso quanto na percepção da protagonista, pois, ainda que a escuridão fosse total, ela identificou os ciprestes, árvores características de cemitérios, e as flores roxas, novamente a cor do luto, indicativas de tristeza. O insólito continua sendo reforçado, na medida em que consegue caminhar “sem sentir o solo sob os pulsos cansados” (p. 71). Provavelmente, a palavra *pulsos* foi utilizada no lugar de *pés*.

O final do conto: “quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos postas em cruz sobre o coração” (p. 71). Desdobrando essa citação em duas partes, pode-se considerar: num primeiro momento, o “acordar deste estranho sonho”, reporta o conto para o estranho, tendo em vista que, de acordo com Todorov, o sonho, a ilusão são aspectos que não descaracterizam as leis que governam o mundo, portanto, o fantástico está

devidamente explicado, resolvendo-se a hesitação proposta pelo teórico búlgaro. O fato de a protagonista estar viva é reiterado pelo homem que lhe diz que a estrada negra é proibida aos vivos, por isso ela não poderia estar naquele lugar, e também por sua mãe que lhe afirma que seu lugar é na vida. A segunda parte da citação, acordar com “as mãos postas em cruz sobre o coração”, invalidam a assertiva anterior, pois essa é a posição própria de pessoa falecida. Então se instaura o questionamento, foi, efetivamente, um sonho que a protagonista teve ou ela adentrou o reino dos mortos? Lembrando que um dos aspectos do fantástico consiste no processo de leitura, em que uma expressão, naturalmente, utilizada em sentido figurado, é lida literalmente, constata-se o processo discursivo que se materializa no insólito. Tendo em vista esses aspectos, não se resolve o questionamento, o que reconduz aos postulados de Roas (2014), teórico que não considera o fantástico como uma simples hesitação. A ocorrência do sobrenatural, como constatado no conto de Júlia Lopes de Almeida, propõe ao leitor o questionamento do mundo empírico e de suas leis.

Como apontado por Ceserani (2006), Roas (2014) e Campra (2016), a apresentação do fantástico tem um de seus pilares na questão discursiva, e uma figura de retórica relevante é a que denota oposição tanto expressa por oximoros, antíteses quanto por paradoxos. O texto apresenta diversos elementos contraditórios. Nas primeiras linhas, a protagonista se apresenta como “corajosa e firme” e, a seguir, “faminta, mal vestida, mal consolada” (p. 69). A personagem está viva e se encontra na estrada negra que é privativa dos mortos. A mãe recebe a narradora sorrindo, em seguida, recrimina-a por tê-la procurado: “Fizeste mal ao meu repouso...” (p. 70). A morte, no imaginário, é um ser aterrorizador, o fim de qualquer forma de vida, sendo

representada como o ceifeiro, com uma longa foice, ou como um esqueleto ou túmulo. No conto, apresenta-se alta e esguia, o que se relaciona à elegância, e desempenha uma função sacerdotal, tendo em vista que abençoa os jovens, configurando uma possibilidade de representação de caráter oposto. A linguagem da Morte é incompreensível o que amplia a perspectiva do insólito e confere maior incerteza a essa situação. A protagonista é reconhecida como um ser vivo pelo homem e por sua mãe, porém acorda, paradoxalmente, deitada com as mãos em cruz.

#### **4 Considerações finais**

A narrativa fantástica ocupa um espaço significativo na literatura, desde tempos muito antigos, haja vista a fala de Hamlet para seu amigo Horácio: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, que pode sonhar a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 1981, p. 226), lembrando que Shakespeare escreveu *Hamlet*, entre 1599 e 1601. Ainda que o fantástico tenha suas raízes na narrativa gótica, registrando-se escritoras desse gênero, como as britânicas Ann Radcliff e Clara Reeve, dentre outras (século XVIII), são relativamente poucas as autoras que privilegiaram o insólito, especialmente, no Brasil, no final do século XIX até a metade do século XX, período em que os escritos de Júlia tiveram ampla circulação no território nacional, tendo algumas de suas obras traduzidas em outras línguas. Esse fato justifica-se, dentre outros, pelo ingresso tardio das mulheres no universo das letras, atribuído a diversos fatores, dentre eles, a baixa escolaridade de que era vítima o gênero feminino, o confinamento das mulheres ao universo doméstico, a misoginia dos autores que não admitiam a concorrência do outro sexo, inviabilizando publicações ou destruindo originais.

Poucas mulheres, como Júlia Lopes de Almeida, tiveram acesso a uma educação com qualidade, ainda que desenvolvida em seu próprio lar, ao incentivo dos pais e do esposo, que acreditaram em suas potencialidades, dispondo, também, de um ambiente social e cultural favorável para o desenvolvimento de seu talento. Desde jovem, seus conhecimentos foram aprimorados em muitas leituras e em viagens à Europa, inclusive, sua primeira publicação ocorreu em Portugal. Foi autora de uma obra muito significativa, tanto em valor literário quanto em volume, transitando por muitos gêneros literários. Suas publicações lhe renderam um aporte financeiro muito expressivo e reconhecimento nacional e internacional, não restrito, apenas, à venda de livros, mas aos convites para proferir conferências, inclusive pelas homenagens recebidas, como um banquete oferecido à autora em Paris, no inverno de 1913, com 400 convidados; estava presente a nata da intelectualidade parisiense além de convidados brasileiros, como Olavo Bilac, conforme relata a filha Margarida Lopes de Almeida (2015). No entanto, a escritora foi rejeitada pela Academia Brasileira de Letras, ainda que tenha pertencido ao grupo de letrados incentivadores da fundação dessa agremiação; foi ignorada por críticos literários como seu contemporâneo Sílvio Romero; e, finalmente, caiu no ostracismo após a metade do século XX. Devido ao progresso das pesquisas a respeito de autoria feminina, na esteira dos estudos de gênero, a autora foi resgatada em boa hora, e suas obras, em edições críticas, passaram a circular novamente. Atualmente, a fortuna crítica da autora é bastante alentada, devido a dissertações, teses, artigos científicos e muitos trabalhos na área acadêmica. Novas edições estão colocando Júlia Lopes de Almeida em circulação, novamente, junto ao público não acadêmico.

A motivação para a escolha de “A casa dos mortos” como objeto de investigação atende a uma dupla causalidade. Primeiramente, por se tratar de um conto com autoria feminina, tendo em vista que os autores deste trabalho estão vinculados a um grupo de pesquisa que, desde 1998, realiza estudos de gênero, relacionados tanto à representação da mulher na literatura quanto à autoria feminina; em segundo lugar, porque um dos temas transversais ao eixo principal da pesquisa consiste em investigações a respeito do insólito na literatura.

Ainda que o insólito não tenha sido um dos modos narrativos mais cultivados pela autora, como, aliás, pela maioria das escritoras, o conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes Almeida, incluído na coletânea *Ânsia eterna*, pode ser considerado fantástico diferentemente, dos demais contos que tematizam o insólito na mesma publicação. Os contos “A nevrose da cor” e “A alma das flores” apresentam algum parentesco com o maravilhoso, devido à sua ambientação, enquanto “A rosa branca” insere-se na linha do estranho, tendo em vista a explicação que ocorre no final do texto.

A configuração do fantástico, em “A casa dos mortos”, organiza-se a partir do espaço, que utiliza elementos da teatralidade, para apresentar uma ambientação insólita: uma estrada com escuridão intensa, ausência de ruídos comuns à noite e presença de um som estranho de passos; a casa dos mortos, com uma luz difusa, propícia para a presença de fantasmagorias e, por último, o local onde a personagem despertou com as mãos em cruz. As personagens, identificadas por suas funções: a protagonista, a mãe, a morte, o carregador de esquifes, os vultos fantasmagóricos contribuem para a criação de uma atmosfera insólita. Esses elementos justificam-se nas diferentes abordagens dos teóricos elencados.

A dúvida se instaura nas linhas finais do conto, deixando o leitor perplexo: “Caminhei, caminhei sem sentir o solo sob os pulsos cansados; e quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (p. 71). Primeira questão: o solo pode estar sob os pés cansados, assim, como poderia estar “sob os pulsos” cansados? Essa afirmação envolve uma quebra das expectativas do leitor. Segunda questão: a protagonista abriu os olhos, despertando de um sonho estranho. Se o conto finalizasse nessa parte, poderia ser considerado, de acordo com a nomenclatura proposta por Todorov (2004), como estranho. Afinal, tudo não teria passado de um pesadelo, as leis naturais permanecem válidas, e a situação retorna à normalidade; assim, a hesitação estaria resolvida, e o fantástico, descartado. No entanto, ao acordar, a protagonista está com o rosto em lágrimas e, o que é mais importante, suas mãos estão colocadas em cruz sobre o peito. Acordar aos prantos pode ser considerado uma reação normal após um pesadelo, porém as pessoas não acordam com as mãos em cruz, de acordo com o mundo empírico do leitor. Esse posicionamento das mãos é usual nas pessoas falecidas, instaurando a dúvida. Lembrando Roas (2014) e Campra (2016) para os quais o fantástico vai depender da noção de realidade do leitor, pode-se levantar a hipótese de uma experiência de quase morte, vivida pela protagonista, ou seja, ela teria, devido a alguma circunstância, falecido e, posteriormente, retornado à vida. Esses casos são registrados na literatura médica e na ficção do século XIX,<sup>4</sup> além disso, são muito frequentes, também, no

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

imaginário popular, existindo muitos relatos de pessoas prestes a serem enterradas que voltaram à vida ou que foram enterradas vivas. A expressão “salvo pelo gongo” é uma tradução livre do inglês *save by the bell*, que remete a essa situação. Pode-se questionar até que ponto essa hipótese se sustenta, considerando, primeiramente, as palavras do homem que afirma que a estrada negra é proibida aos vivos; posteriormente, a atitude da mãe que reclama que a protagonista não deveria ter perturbado seu sossego. Essas duas atitudes avalizam que a protagonista não está morta.

De acordo com os aspectos elencados, acredita-se que a hesitação persiste, não se sustentando a possibilidade do estranho; assim, o conto “A casa dos mortos” pode ser entendido como fantástico, pois, ao evidenciar dados contraditórios, cria uma coerência particular. Como afirma Bessièrre (2016, p. 2), o fantástico “supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.” De outra parte, devido a Todorov (2004) não citar o fantástico isoladamente entre as possibilidades de enquadramento elencadas, a abordagem de Roas (2014) torna-se mais pertinente, pois, neste conto, percebe-se que ocorre, por meio do trabalho da linguagem, uma desestabilização do mundo conhecido, levando o leitor a questionar sua própria realidade.

## Referências

ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*. Org. e intr. de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Mulheres, 2015.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. (Col. Escritoras do Brasil).

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A casa dos mortos. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. Col. Escritoras do Brasil. p. 69-71.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Entre amigas. *A mensageira*: revista literaria dedicada á mulher brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria do Estado da Cultura, 1987. (Edição fac-similar).

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma do caso e da adivinha. Trad. de Biagio D'Angelo. *Fronteiraz*. n. 8, julho 2012.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Coord. da trad. de Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Coord. da trad. de Carlos Sussekind. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida*. 2014. 513 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

FREUD, Sigmund. O Estranho. *In*: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Coord. da trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318. v. XVII.

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

LEMONS, Cleide. Apresentação. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. (Col. Escritoras do Brasil).

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, [s.l.], n. 12, [s.v.], p. 275-299, 1999.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v. VI.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

SHAKESPEARE, William. Hamlet: príncipe da Dinamarca: *In: SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet: príncipe da Dinamarca; Otelo: o mouro de Veneza*. Trad. de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 199-324.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. *In: MUZART, Zahidé Lupinacci. Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 188-238. v. II.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. *In: TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TORREZÃO, Guiomar. Júlia Lopes de Almeida. *A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria do Estado da Cultura, 1987. (Edição fac-similar).

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

## O fantástico em “Ulises”, de Silvina Ocampo: uma visão particular da infância

Ivone Massola  
Morgana Carniel

*Creo que  
los recuerdos más  
importantes, más  
fáciles de contar,  
más poéticos, más  
para siempre, son  
de la infancia.  
Quitárselos a la  
literatura sería  
como quitar la  
esencia de la vida.  
Con el tiempo,  
huérfanos  
inconsolables, ya  
que todos lo  
somos, la infancia  
vuelve nuestra  
madre.  
**Silvina  
Ocampo***

### **Silvina Ocampo: uma voz que merece ser ouvida**

Apesar de Silvina Ocampo (1903-1993), irmã de Victoria Ocampo, ser amiga de Jorge Luis Borges, esposa de Adolfo Bioy Casares – considerados expoentes da Literatura Fantástica – e fundadora da Revista *Sur*, periódico que publicou muitos textos de Borges, a escritora argentina recebe(u) menor atenção da crítica e do meio editorial do que os seus contemporâneos Borges e Casares, que têm sua

produção literária amplamente reconhecida. Apenas recentemente, seus textos passaram a ser objeto de análise, sendo a sua escrita, no Brasil, tema de dissertações e estudos literários. Frente a um trabalho com notória qualidade, alguns questionamentos surgem desse panorama de desconsideração: isso se deve ao fato de a escrita em questão ser feminina? Ou talvez porque os textos de Ocampo não são enquadráveis nas exatas dimensões do que a literatura entende por narrativa fantástica? Na verdade, essas são apenas especulações, porque quanto mais se leem os textos dessa autora, que acima de tudo é uma mulher escritora, mais intrigado se fica diante da polissemia de interpretações que as suas obras apresentam.

Os contos de Silvina Ocampo trazem, de forma recorrente, temas envolvendo crianças e animais no seu enredo. Suas construções narrativas enfocam tópicos obscuros da existência humana, conferindo um tom de excentricidade e até crueldade a assuntos como a morte, a infância, o amor e a natureza. Os textos que trazem como personagens os animais não começam com o famigerado “era uma vez”, também pudera, não são contos de fada. As crianças, protagonistas de muitos de seus contos, não são crianças comuns. Elas apresentam comportamentos peculiares que as tornam diferentes, especiais e intrigantes, tornando assim impossível a classificação estanque de sua obra, em uma única categoria literária. A produção bibliográfica de Ocampo compreende a escrita de, aproximadamente, seis décadas (1930-1990) e coleciona uma infinidade de prêmios. Seus textos ilustram a qualidade literária de uma escritora bem à frente de seu tempo, o que justifica a relevância de um estudo pontual de sua escrita.

Assim sendo, o foco deste estudo é analisar o conto “Ulises”, de autoria de Silvina Ocampo, sob o ponto de vista da literatura fantástica; verificar em que medida o conto se enquadra nessa classificação literária, e se há alguma intertextualidade com outras publicações. Buscar-se-á, também, apresentar alguns dados biográficos e literários da autora, que se mostram relevantes para a compreensão da sua dinâmica de escrita e que elucidam o seu alinhamento à produção insólita. O aprofundamento na pesquisa de uma obra de autoria feminina implica, imprescindivelmente, uma revisão teórica na área dos estudos culturais de gênero, a fim de compreender os reflexos das relações de gênero na produção literária, o que também será proposto no presente estudo.

Para tanto, usou-se, como suporte teórico do fantástico, os autores Todorov (1992) – por ser um dos primeiros a teorizar o fantástico –, Roas (2014), Furtado (1980) e Campra (2016), autora contemporânea que se dedica ao estudo da literatura insólita, entre outros; para a construção do perfil biográfico e literário de Ocampo, utilizaram-se os estudos de Biancotto (2015) e Sousa (2017); por fim, para relacionar as questões de gênero à escrita, recorreu-se aos estudos de Paula Júnior (2011). Como o texto permite um grande número possível de interpretações, neste trabalho, o enfoque recairá sobre os principais elementos fantásticos da narrativa, tendo ciência de que abordagens do ponto de vista filosófico e psicológico também seriam plenamente possíveis de ser desenvolvidas.

O recorte teórico-analítico deste estudo partirá da análise da teoria literária da narrativa fantástica – modalidade que ganhou força a partir do Iluminismo – para depois encontrar convergências que aproximem essa classificação literária do texto de Ocampo. Apresentar-se-ão dados da vida e

obra da autora e destacar-se-ão, no conto ocampiano “Ulises”, elementos da narrativa (espaço, tempo, personagens), que contribuem para a criação de uma atmosfera insólita. De plano, se reconhece que a personagem central da história, Ulises, aos 6 anos, já é um idoso, seja física, seja intelectualmente; e não há menção no conto de que ele estivesse tendo memórias de outras vidas, assim como não há explicação palpável para tal desenvolvimento, o que dá margem para inferir que, das classificações literárias possíveis, o enquadramento no gênero fantástico é o mais plausível.

### **Literatura fantástica e intrusão feminina: algumas considerações**

O gênero fantástico, na literatura, começa a despontar na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, como forma de laicização do pensamento ocidental e de contestação dos pressupostos teológicos medievais. Influenciado pelo contexto de revolução presente no “Século das Luzes”, o surgimento da literatura fantástica passa a desconstruir o verossímil de natureza religiosa, colocando em xeque as concepções da realidade fundamentadas até então em explicações religiosas, para abrir-se uma nova visão acerca da disseminação do conhecimento, envolvendo as disciplinas da Física, das Ciências Naturais e da Matemática.

Segundo Rodrigues (1988), de forma ampla (*lato sensu*), o fantástico diz respeito aos textos que não se enquadram em um realismo literário estrito. Apesar dos numerosos estudos e das diferentes abordagens teóricas acerca de gênero, a narrativa fantástica, em termos estritos, é difícil de ser conceituada. De acordo com Camarani (2014), essas oscilações na definição do gênero podem ser explicadas

pelas tênues fronteiras que separam o fantástico das demais modalidades do insólito, tais como o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o estranho. Na presente análise, não serão esmiuçadas tais concepções, mas sim descritos alguns dos principais recursos constitutivos do fantástico, a fim de destacar traços dessa modalidade de escrita no conto “Ulises”, escrito por Silvina Ocampo.

Todorov (1992), um dos teóricos basilares do fantástico, aponta a hesitação experimentada pelo leitor como característica fundamental da narrativa fantástica. Essa hesitação ou dúvida, segundo o autor, é manifestada pelas vozes das personagens, sobretudo pelo posicionamento da personagem-narradora, que geralmente compartilha com o leitor seu estranhamento frente ao desenrolar dos fatos. Para Todorov (1992), é a tensão entre o sobrenatural e o natural, assinalada por um discurso de ambiguidade, que caracteriza um texto como sendo fantástico.

Roas (2014), crítico literário especializado no gênero em questão, afirma que a ocorrência do sobrenatural é o requisito essencial para a construção de narrativa fantástica. Diante do sobrenatural, que é tudo aquilo que viola as leis da realidade e que não pode ser explicado, segundo essas mesmas leis, o leitor perde a segurança sobre a percepção de mundo real, questionando-se sobre a validade e a imutabilidade das leis que o regem: “Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). A narrativa fantástica baseia-se, dessa forma, “na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso [...]” (ROAS, 2014, p. 32) e, por esse motivo, provoca uma

incerteza na forma como o sujeito percebe a realidade e a si próprio. Com o fantástico, portanto, o conhecimento racional é relativizado.

Rosalba Campra, estudiosa contemporânea do insólito, em sua obra *Territórios da ficção fantástica* (2016), afirma que o gênero fantástico é, por natureza, inverossímil, pois exige do leitor, simultaneamente, a aceitação de um determinado universo e a dúvida/incrédulidade a seu respeito:

[...] os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade) (CAMPRA, 2016, p. 25-26).

A verdade do texto fantástico, nesse sentido, é construída a partir da interseção de duas ordens consideradas inconciliáveis (sonho/vigília, mortos/vivos, animado/inanimado), e essa verdade carece de formas de validação. De forma ampla, os estudos de Campra concentram-se nos conceitos de “fronteira” e “transgressão”: o texto fantástico, em sua organização temática, lexical e sintática, caracteriza-se por um entrelaçamento das fronteiras do real e daquilo que transgride as leis do real. É como se um novo universo irrompesse dentro do que é tido como habitual, do cotidiano.

Embora tais definições teóricas sejam esclarecedoras e de grande importância para a compreensão dos mecanismos do gênero fantástico, é necessário lembrar que elas abordam prioritariamente questões do domínio extratextual, que se relacionam à recepção dos textos, não enfatizando diretamente os recursos internos da narrativa. Os estudos de

Furtado (1980), em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), oferecem uma visão que complementa essas concepções. Para o autor, a hesitação inerente ao fantástico é, na verdade, um reflexo da construção da narrativa. Com base no estudo dos elementos da narratologia, Furtado afirma:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (1980, p. 40-41).

A manutenção e a reverberação da ambiguidade ao longo de toda a estrutura do discurso, portanto, é a característica principal de um texto fantástico. O confronto entre os dois mundos, real e sobrenatural, precisa, ao mesmo tempo, gerar uma tensão que mantenha o leitor intrigado e incerto perante os fatos e, ao mesmo tempo, impedir que essa tensão seja solucionada ou gere desinteresse à leitura. Trata-se de uma tessitura de elementos (personagem, narrador, espaço híbrido, etc.), que culminará em uma narrativa ambígua do início ao fim.

Acerca de tal estrutura, Furtado (1980) ressalta que a narração deverá: 1) apresentar um narratário, que desempenhará as funções de refletir a incerteza da manifestação metaempírica e de compartilhar com o receptor real do texto a perplexidade frente ao que é narrado; 2) conter personagens que suscitem no leitor a incerteza e a percepção ambígua dos fatos ocorridos; 3) estruturar as ações das personagens, de modo que elas confirmem as

características próprias do gênero; 4) utilizar-se de um narrador homodiegético que, dado o duplo estatuto diante da intriga, confira uma maior autoridade perante o leitor; 5) propor um espaço híbrido, que aparente representar o mundo real, mas que contenha traços de uma subversão deste, que deverá se desvelar aos poucos.

Na trajetória da literatura fantástica, as obras de autoria masculina são infinitamente mais numerosas, se comparadas às de autoria feminina. Isso porque, por extensos anos, a mulher esteve à margem da literatura e das demais atividades intelectualizadas. Com a literatura fantástica, a realidade não poderia ser outra. A disparidade entre os gêneros, herança de uma organização androcêntrica da sociedade, que sufocava a autonomia feminina, possui fortes raízes históricas, que apontam para a hegemonia masculina em todos os campos do conhecimento, conforme aponta Abreu:

Na oposição entre feminino e masculino, é o homem que detém a hegemonia, e a corporeidade feminina será utilizada para justificar as desigualdades sociais, uma vez que é vinculada a feminilidade ao corpo, e a masculinidade, à mente, o que acaba por restringir as ações das mulheres, confinadas às exigências biológicas de reprodução, deixando assim aos homens o campo do conhecimento e do saber (2010, p. 69).

A literatura fantástica, enquanto construção inevitavelmente vinculada a uma realidade externa, não poderia deixar de sofrer influências dessa estrutura social logocêntrica. Nas narrativas fantásticas canônicas, a mulher é retratada sob o ponto de vista de uma sociedade patriarcal, que a coloca em uma posição de subalternidade e alteridade: a mulher, nos textos fundadores do fantástico, é vista como o reflexo de um Outro, como um ser misterioso e enigmático,

muitas vezes associada a bruxas, serpentes, demônios e outras entidades malignas, como atenta Hanciau:

Conhecedora, desde a Antiguidade, de segredos mágicos, a mulher converte-se em artesã demoníaca, já que o mundo que a circunda não admite outra magia senão a maléfica. [...] A feiticeira, ou a bruxa, representa a intermediária entre a amarga realidade e o mundo do prazer, fornecendo à coletividade os meios mágicos – passaporte de ingresso – que muitas vezes, no entanto, ela é forçada a temer e a rejeitar (2004, p. 105).

Exemplos da visão distorcida acerca da mulher estão presentes na obra *O diabo apaixonado* (1772), de Jacques Cazotte, a qual denota essa visão deturpada acerca do sujeito feminino. O enredo conta a história de Alvare, que acredita estar apaixonado por uma mulher ligada a forças malignas. A forma como a amada Biondetta surgiu a ele e alguns traços de sua personalidade parecem comprovar que a mulher possui uma relação com os maus espíritos. Alvare acredita estar apaixonado pelo próprio diabo. Segundo Rodrigues (1988), as figuras de bruxas e demônios, que frequentemente aparecem associadas à figura feminina nas narrativas fantásticas canônicas, são, na verdade, uma metaforização de temas polêmicos e tabus da sociedade. No discurso patriarcal dominante, em que tudo relacionado à mulher é considerado tabu, essa associação torna-se mais do que compreensível, mas, aos olhos de leitores desavisados, permite que a mulher seja vista como algo diabólico.

Com o passar do tempo, frente às transformações sociais e à maturação da imprensa, em meados do século XIX a figura da mulher escritora começou a tomar forma, ainda que timidamente. Disposta a superar a posição subalterna e a

se desvencilhar da sombra do outro, a mulher sentia-se cada vez mais motivada a escrever, de modo a dar voz aos seus anseios e a reivindicar seus direitos.

A intrusão feminina na literatura fantástica constituiu um importante marco para a história da literatura. Com a obra *Frankenstein*, publicada em 1817, a britânica Mary Shelley revoluciona o cenário das mulheres escritoras no século XIX. A partir de então, a escrita feminina começa a ganhar espaço no gênero fantástico. Despontando em diferentes tempos e gêneros literários, nomes como os de Emília Freitas, Lygia Fagundes Telles, Augusta Faro, Isabel Allende, Victoria Ocampo e Silvina Ocampo surgem para desconstruir a visão androcêntrica e consolidar a participação feminina na escrita fantástica, em textos escritos por mulheres, os quais vão chegando até a contemporaneidade. De acordo com Paula Júnior (2011), no discurso fantástico, o posicionamento feminino permite

[...] validar uma nova voz, uma nova perspectiva, a perspectiva da mulher, um dos mais importantes constituintes do fantástico, mas que raramente teve oportunidade e autonomia para tratar em literatura de seus dramas, de seus sentimentos, de suas dores, de suas alegrias, de sua vida, a partir de suas próprias concepções. Por conta disso, as idiosincrasias, os preconceitos, os estereótipos e uma série de concepções equivocadas, há muito cristalizados na literatura fantástica, passam a ser discutidos, relativizados e providencialmente desconstruídos [...] (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 96).

Na literatura fantástica escrita por mulheres, predomina o princípio de alteridade, ou seja, a expressão, nos textos, dos enfrentamentos da mulher – com o Outro e consigo mesma. Esses enfrentamentos eram representados

por temas como as metamorfoses, a busca por identidade e o desejo sexual e suas variantes. O gênero fantástico, portanto, configura-se como um importante instrumento de transgressão, pois, segundo Bessièrre (1974, p. 5), “[...] de acordo com a época, o relato fantástico se lê como o reverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior”.

Dentro desse quadro de escritoras do fantástico, destaca-se a figura da argentina Silvina Inocencia Ocampo (1903-1993) que, apesar da notável qualidade de seus contos, no cenário da literatura fantástica latino-americana do século XX, não obteve até o momento, o merecido destaque no campo literário, se comparada a escritores do cânone como Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, também pertencentes ao gênero fantástico, embora contemporâneos da autora.

### **Silvina Ocampo: vida e obra**

Nascida em Buenos Aires, Argentina, em 28 de julho de 1903, Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre era a mais nova entre as seis irmãs, filhas de Manuel Silvino Ocampo e Ramona Aguirre. Desde a infância, Ocampo manteve estreita relação com a educação e com o mundo das artes. Encaminhada aos estudos pela família, que pertencia à alta burguesia de Buenos Aires e estava alinhada às tendências culturais da época, frequentou aulas de francês, espanhol, inglês e italiano. Já aos seis anos de idade, cursava disciplinas como história, aritmética, ciências naturais, música e desenho (SOUSA, 2017).

Além da trajetória na escrita, Silvina destacou-se nas áreas das artes plásticas e da tradução. Como pintora, foi

aluna de Giorgio de Chirico, renomado pintor italiano, integrante do movimento *Pintura Metafísica* e considerado o precursor do Surrealismo, vanguarda apreciada por Silvina. Compreender essa faceta artística da autora é também compreender a dinâmica de escrita das suas obras, visto que, segundo alguns teóricos, sua forma de escrever apresenta marcas subjetivas das vanguardas surrealistas, congregando em si traços do real e do irreal. Ocampo era uma figura de certa excentricidade. Com uma vida pessoal bastante movimentada, concedia poucas entrevistas, detestava fotos e chamava a atenção pela personalidade marcante e ao mesmo tempo reservada.

Apesar da extensa coleção de prêmios literários – Premio Municipal de Poesía (1945) por *Espacios métricos*; o Segundo Premio Nacional (1953) e o Primer Premio Nacional (1962); Premio Municipal de Poesía (1953) por *Los Nombres*; Premio Municipal de Literatura (1954), dentre muitos outros –, pela notável qualidade de suas obras e pelas muitas contribuições para o *boom* da literatura latino-americana do século XX, Silvina Ocampo obteve pouca visibilidade em vida, se comparada a Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, companheiros de escrita no cenário do fantástico. Silvina faleceu aos 90 anos, em 1993, vítima de Alzheimer, deixando o legado de uma obra singular que ecoa pelo imaginário dos leitores e que desperta a atenção de muitos críticos.

Embora tenha escrito “secretamente” desde muito cedo, sua estreia oficial no mundo das Letras deu-se apenas na década de 30. Em 1931, Ocampo começou a contribuir com muitas publicações na revista *Sur*, fundada pela irmã, Victoria Ocampo, também fundadora de uma editora de igual nome. A editora *Sur* foi um importante veículo para a divulgação das obras de Silvina, que publicou seu primeiro livro, *Viaje*

*olvidado*, em 1937. *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Enumeración de la patria* (1942) e *Espacios métricos* (1945) também foram publicados pela *Sur*.

Casou-se, em 1940, com o escritor Adolfo Bioy Casares, com quem organizou e publicou, no mesmo ano, juntamente com Jorge Luis Borges, uma antologia de contos fantásticos, a *Antología de la literatura fantástica*, obra bastante difundida e conhecida, traduzida, inclusive, para o Português. O livro apresenta apenas um conto de autoria de Ocampo (“*La Expiación*”), mas o fato de a autora ter sido uma das organizadoras do conjunto de textos contribuiu para o enquadramento de sua obra, por parte de alguns críticos, em uma escrita estritamente fantástica, o que não deu o devido crédito à autora, dada a riqueza estética e temática de seus escritos. De fato, muitas das características de seus contos “dialogam” intimamente com o fantástico. Isso não quer dizer, no entanto, que a autora pertence a esse único gênero – pelo menos não na sua forma tradicional e estrita.

Biancotto (2015), em seus estudos sobre a produção de Silvina Ocampo, ressalta que a redução da sua escrita e sua classificação, em apenas um gênero, ofuscam as múltiplas facetas de sua obra. Segundo Biancotto (2015), os textos de Silvina mostram-se compatíveis com a chamada escrita *nonsense*, que engloba uma literatura sem nexos e sem sentido, com diferentes formas de manifestação do inexplicável, do injustificável, do incompreensível, do incompleto, que ocorrem num plano da realidade, conforme a autora:

El nonsense viene a decir que lo real es un despropósito. Lo real es nonsense: lo inexplicable, un malentendido, un chiste sin remate. Si algo puede ese malentendido es maravillar, conmover. Lo misterioso y equívoco del mundo, sí, pero nada más lejos de la angustia existencial.

Al nonsense de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, como en muchas de las ficciones de Borges; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos. Ocampo no busca el sentido como totalidad, busca la incompletud, o las plenitudes parciales, fugaces (BIANCOTTO, 2015, p. 46).

O inexplicável é uma presença constante na obra de Ocampo e é um dos elos que ligam a literatura *nonsense* com a fantástica. Nos enredos da autora, os acontecimentos se dão em uma aparente lógica, mas surgem no enredo elementos insólitos que não são explicados. E quando as explicações acontecem, não necessariamente encontram-se ligadas ao sobrenatural. De acordo com Sousa (2017), o que mais aproxima a obra ocampiana do fantástico e do *nonsense* não é a presença de elementos sobrenaturais, mas a capacidade de deixar o leitor atônito, confuso e de certa forma desconfortável perante os fatos narrados, que extrapolam o funcionamento da razão:

A obra de Silvina trabalha justamente na inquietação do leitor, gerando ansiedade e curiosidade, mas sem tentar explicar os fatos pois é prazeroso para o leitor não ter certezas. O incerto é prazeroso e encantador em sua escrita. Entretanto, para gerar o efeito esperado, suas obras precisam ir de encontro a leitores que sejam desapegados do concebível e de fatos explicados por meio da razão (SOUSA, 2017, p. 44).

Essa inquietação mencionada por Sousa é provocada, no leitor, por meio de construções narrativas que abordam, com certa frequência, temas “obscuros” da existência humana. A morte, a natureza, o amor, o cotidiano, a infância, todas essas temáticas, nos contos de Ocampo, são perpassadas por um tom de crueldade e excentricidade. O

material do conto encontra-se no cotidiano, um cotidiano em que o binômio real *versus* irreal dialoga constantemente. O apelo à imaginação, o jogo metafísico, a presença do humor negro e da ironia são recursos utilizados pela autora, para alcançar esse efeito de estranhamento literário, de transgressão e fuga do convencional.

De acordo com Fernández (2017), a transgressão ou subversão do discurso é obtida, na ficção ocampiana, por meio da narrativa fantástica, que instaura uma ruptura ou dissolução das ordens preestabelecidas, das relações afetivas, daquilo que é esperado ou tido como certo:

Los relatos nos sitúan ante determinadas realidades imaginativas de las que no poseemos códigos ni reglas para poder traducirlas y que nos resultan aún más chocantes por la pluma de la que proceden. En la narrativa de Ocampo la transgresión surge en el terreno de las relaciones de confianza y dependencia afectivas. De igual forma, podemos olvidar que se trata, en el fondo, de un fantástico femenino pero adaptado a los moldes canónicos masculinos, es decir, que la subversión se realiza desde dentro y sutilmente (FERNÁNDEZ, 2017, p. 78).

Entende-se, dessa forma, a importância das produções de Ocampo na expansão de literatura fantástica, para além dos habituais limites do fantástico tradicional de Todorov. Afinal, como atenta Sousa (2017, p. 46), “o fantástico pode ter distintas resoluções e diferentes formas de fazer-se presente. Ele desafia noções do real com relação ao tempo, espaço e sujeitos. Em Silvina, são constantes as transgressões e inversões [...]”. A obra de Ocampo contribuiu decisivamente para a consolidação de uma nova expressão literária, no cenário feminino, na América Latina.

## **A narrativa fantástica em “Ulises”, de Silvina Ocampo**

Até o presente momento, foram apresentadas algumas considerações relevantes sobre a constituição da narrativa fantástica e sobre a escrita singular de Silvina Ocampo. A essência do fantástico, segundo Furtado (1980), consiste na manutenção da ambiguidade e da indefinição, no desenrolar dos fatos da narrativa. Na maioria dos contos ocampianos, essa atmosfera insólita é criada pela forma particular como a autora aborda temas do cotidiano. Neles, as relações humanas, a infância, o amor, a saudade, a morte e demais assuntos são descritos pela ótica da perversidade, da obscuridade, do desconhecido e inabitual e até mesmo da crueldade. Tal configuração gera, no leitor, o efeito da incerteza, a dúvida e a perplexidade diante dos fatos, condições essenciais para a caracterização do fantástico.

Campra (2016, p. 56) explica que o leitor, por sua vez, tem uma importância essencial no efeito que a narrativa fantástica causa, pois ele “não espera do texto a resposta que apazigua a razão, mas a dúvida desestabilizadora”. Já o texto, de antemão, exige do seu leitor a cumplicidade e a credulidade frente ao que é narrado... é solicitado, àquele que mergulha no universo do enredo, o reconhecimento da “verdade” da ficção.

A dúvida manifestada pelo leitor frente ao enredo, no entanto, só é concretizada, a partir do entrelaçamento de elementos internos da narrativa. E é sobre esses elementos, observados no texto “Ulises”, que a análise em questão se concentrará no momento: construção das personagens, figura do narrador, caracterização do tempo e hibridização do discurso. “Ulises” é um conto integrante da obra *Cuentos completos*, uma antologia das principais produções

contísticas de Silvina Ocampo, publicada em 1999, pela editora argentina Emecé.

O conto chega ao leitor em uma narrativa em primeira pessoa, feita por uma colega de escola de Ulises, personagem central do enredo. Ela tem um ano a mais que o colega e, mesmo assim, encanta-se por aquele menino que tanto parece saber do mundo. A narrativa é feita quando a menina, sem ter o nome revelado, já é adulta. A garota reconhece que, levando em conta a ação do tempo, talvez algum detalhe das falas não tenha sido pronunciado exatamente da forma como a história é narrada, mas alerta que tudo ocorreu nos termos como ela está contando.

A história se passa com a narradora explicando que três irmãs gêmeas idosas, mas com uma vitalidade infantil totalmente desproporcional ao seu tempo e à idade, adotam um garoto. O menino, além da pele enrugada e de usar óculos, possui uma sapiência que era algo impossível para um garoto de seis anos. Ulises passa a frequentar a mesma escola que a narradora, que também é uma das personagens da história. Graças às suas histórias mirabolantes, e por fumar próximo à escola, a professora julga-o como sendo um mentiroso. O menino se irrita com as atitudes infantis das adotantes e para desviar um pouco de suas investidas rouba, de uma das “tias” como ele as chamava, comprimidos para dormir, se esconde no banheiro e fuma escondido. Sua aparência parece piorar a cada retorno das férias escolares, de acordo com o relato da colega:

Ya pasado el invierno Ulises parecía mucho más demacrado que mis otros compañeros. Yo sabía que los niños que viven encerrados en sus casas, en invierno, que madrugan para ir al colegio, que salen de sus casas sin haberse desayunado porque vuelcan la mitad de la leche sobre la mesa o sobre el delantal

(lo que es peor), se adelgazan y parecen enfermos a veces. Ulises no parecía enfermo sino muerto (OCAMPO, 1999, p.19).

Em seu aniversário, mesmo que as tias adotantes lhe proporcionem uma festa, o menino não ganha nada de presente. Era difícil encontrar um presente para o menino que não gostava de chocolates, balas, brinquedos e que já tinha lido todos os livros. A narradora, colega de Ulises, o presenteia com lenços, mesmo sabendo que eles poderiam não ser um bom presságio, já que significam lágrimas. Certo dia, descontente com sua situação, Ulises convida a amiga para irem visitar uma cartomante. Essa mulher misteriosa lhe vende uma poção (um “filtro”, no conto original) que faz com que Ulises se torne criança, em aparência e personalidade. De início, Madame Saporiti hesita em entregar o filtro da juventude a Ulises por ele ser uma criança. Porém, ele rebate, dizendo que não é uma criança, com o que a cartomante concorda e vende o filtro, ainda que por alto preço, ao menino idoso. Entretanto, ao chegar em casa, o menino constata que as trigêmeas envelheceram e ficaram exatamente com a aparência condizente com suas idades. Elas então o pressionam a dizer o que fez, e onde conseguiu o filtro da juventude. E, assim, se inicia um processo em que, diariamente, de forma alternada, Ulises e as trigêmeas passam a visitar a cartomante para ora um envelhecer e ora outro rejuvenescer, num processo em que daria para inferir que a vitalidade das senhoras dependesse de sugar a infância de Ulises, até que, para alívio na narradora, que gostava de Ulises idoso, o dinheiro dele acabou, e ele se obrigou a assim permanecer.

O primeiro aspecto interessante a se observar, no conto de Ocampo, é a construção da personagem central Ulises. Ulises, aos olhos da colega, é um menino quase normal para a

sua idade. Os dois frequentam a escola juntos, conversam sobre vários assuntos e precisam seguir as ordens da família. No entanto, a aparência física e alguns comportamentos atípicos para a faixa etária de Ulises despertam a atenção de todos. A sabedoria e a maturidade do garoto frente aos acontecimentos, bem como sua conduta “adulta” – Ulises fuma, toma remédios para dormir, conta fatos e sabe de coisas que a uma criança com a sua idade seria impossível saber – levam a menina a enxergar o amigo, de início, com certa estranheza, estranheza que é igualmente sentida pelo leitor, mas ao mesmo tempo ela o quer idoso:

Tenía seis años, uno menos que yo, pero parecía mucho mayor; la cara cubierta de arrugas (tal vez porque hacía muecas), dos o tres canas, los ojos hinchados, dos muelas postizas y anteojos para leer, lo convertían en un viejo. Yo lo quería porque era inteligente y conocía muchos juegos, canciones y secretos que sólo saben las personas mayores (OCAMPO, 1999, p. 18).

A inteligência prematura e a desproporcionalidade das ações de Ulises, que parecem não corresponder à sua idade cronológica, não são explicadas no decorrer da narrativa, o que contribui para a caracterização de um espaço ambíguo, que gera dúvidas ao leitor. Afinal de contas, como uma criança pode agir de tal forma? De acordo com Fernández (2017), a figura da criança, nos contos de Ocampo, é particularmente construída:

Los niños y niñas de los textos se desvincularán del mundo adulto con ciertas actitudes precoces y crueles, mientras que otros mostrarán una inusual inteligencia y dominio sobre los mayores. Podríamos llegar a hablar de la infancia como una forma de disfraz, como un momento en el que ocultos bajo la apariencia de

inocencia e ignorancia, los niños son capaces de demostrar un saber que se les creía ausente o posterior (2017, p. 184).

Pode-se inferir, dessa forma, que as atitudes de Ulises, se comparadas ao seu perfil e à sua idade cronológica, o tornam uma “criança inverossímil”. Campra (2016, p. 76) defende que a narrativa fantástica é, por natureza, inverossímil, porque o fantástico terá como verdadeiro o que está dentro do conto e não em relação à realidade que nos cerca. “A verossimilhança não é mais do que um tipo de consenso às vezes percebido como tal, às vezes não, mas de todos os modos, sujeito à mutabilidade histórica” (CAMPRA, 2016, p. 76). Dentro do conto “Ulises”, percebe-se que as regras em relação ao que seria verossímil ao mundo natural são transgredidas. E essa transgressão é percebida pela descrição das atitudes de Ulises:

La maestra no sentía por él ninguna simpatía; decía que era muy consentido y mentiroso; yo sé que un día lo encontré fumando en la calle, y sospecho que ésta era la verdadera causa de su desaprobación. Aunque yo pensara que mi maestra era demasiado severa, debí reconocer a la larga que Ulises contaba cosas muy extrañas, que no parecían ciertas, y llegué en algún momento a creer que en efecto era lo que vulgarmente se llama un mentiroso (OCAMPO, 1999, p. 18).

A transgressão do real também se verifica na oposição de comportamentos entre o garoto e as tias. De forma oposta ao que se conhece como regra natural da vida, as tias de Ulises, as trigêmeas “esquisitas”, parecem dispor de uma jovialidade que não lhes é própria, visto que já possuem idade avançada, enquanto o contrário ocorre com o garoto, que parece muito mais idoso do que a sua idade cronológica

atesta. Por esse motivo, a convivência entre tias e sobrinho torna-se quase insustentável, dadas as impicâncias das senhoras com a aparência e atitudes de Ulises, conforme ilustra o excerto abaixo, em que o garoto relata as atitudes das trigêmeas, quando ele tenta ficar sozinho, trancado no banheiro da casa:

*¿Que hacés, qué hacés, Ulisito? ¿Vas a terminar?. Ya te dije que no te encerraras con llave. ¿Acaso sos un viejo?. Cuando no les abro la puerta en seguida, las oigo que lloran y que lloran, y cuando les abro, no porque me den lástima sino porque me aburren, descubro que lloran en broma. A veces les digo: “Un día las voy a matar”. Se matan de risa las tres. Parece que les hicieran cosquillas. Después de todo, no me preocupo porque son locas, aunque digan que soy yo el loco. De noche me desvelo de tanto oír decir: “Si no te dormís vas a tener cara de viejo” (OCAMPO, 1999, p. 18-19).*

Embora criança, Ulises demonstra ser muito mais equilibrado e sensato do que as “joviais” tias, que possuem 70 anos. As aparências das trigêmeas, comparadas a animais e à sua agilidade, foram o modo que a narradora encontrou para distinguir cada uma delas. Há, dessa forma, uma oposição entre o mundo dos adultos e o mundo infantil, em um binômio que é próprio da escrita de Ocampo, segundo Fernández (2017). Essa dualidade, expressa pelas peculiaridades das personagens e pelo embate entre elas, conduz o destinatário da enunciação (o leitor) à percepção ambígua diante do que é narrado. Tal percepção é reforçada pela figura do narrador que, no caso de “Ulises”, é também personagem (a colega de Ulises), participando diretamente dos acontecimentos do enredo. O narrador, ao testemunhar os fatos, de acordo com Furtado (1980), confere maior credibilidade à incerteza do discurso:

Em termos gerais, o narrador que é simultaneamente personagem está incumbido de funções importantes no que respeita a vários planos da construção fantástica. De facto, tendo supostamente presenciado ou acompanhado de perto os acontecimentos narrados, vê reforçada sua autoridade como testemunha, o que confere maior credibilidade à acção (1980, p. 114).

A menina, amiga de Ulises, faz as vezes de narradora e, usando o discurso em primeira pessoa, faz uma narração pessoal, o que “obviamente, deixa uma margem muito domais ampla à interpretação: é, por sua própria definição, passível de erro” (CAMPRA, 2016, p. 100). A garota reconhece que, levando em conta a ação do tempo, talvez algum detalhe das falas não tenha sido pronunciado exatamente nas palavras como a história é por ela narrada, mas alerta que tudo ocorreu exatamente como ela está contando, com aquele sentido impregnado. Isso é contestado por Campra (2016), pois para a autora, “todo ‘eu’ pode ter algum tipo de interesse em esconder ou modificar as informações que se relacionam ou – sobretudo quando se tratar da protagonista do conto – ser incapaz de abarcar a totalidade da aventura em que está envolto” (CAMPRA, 2016, p. 100). É o que de certa forma se concretiza no texto, principalmente quando, ao visitar a cartomante, a narradora tem sua memória encoberta pelo ambiente e pelo ar de mistério que existe no lugar:

En el cuarto contiguo alguien tocaba el piano. Aquella música me dio un poco de sueño y me dormí. ¿Cómo Madame Saporiti preparó el filtro? ¿Cómo Ulises lo bebió?. No sé. Me despertó el ruido del vaso de vidrio sobre el plato de porcelana, que Madame Saporiti puso cuidadosamente sobre la mesa. Contemplé a Ulises, con asombro. No parecía el mismo (OCAMPO, 1999, p. 20-21).

Quem estava tocando o piano? Teria a narradora de fato dormido? Ou seriam apenas os seus sentidos que estavam confusos e afetados pela aura misteriosa do local? A incerteza diante dos fatos e a percepção ambígua da realidade, percebidos neste trecho do enredo, acabam por contagiar o leitor e revelam um aspecto importante ressaltado por Campra (2016), acerca da narração dos eventos insólitos: a percepção dos fatos é totalmente limitada pelos nossos sentidos. O conceito de realidade criado pela narradora e compartilhado com o leitor é apenas um recorte do real, ou seja, é apenas aquilo que pôde ser apreendido pelos seus sentidos.

Além das personagens e do narrador, a caracterização do espaço tem grande relevância na tessitura do relato fantástico. Em “Ulises”, a narrativa é ambientada em um espaço cotidiano, dentro de uma realidade que condiz com as leis naturais. Não há a figuração de nenhuma criatura mágica ou sobrenatural. Afinal, como atenta Furtado (1980, p. 19), na narrativa fantástica “[...] se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente cotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida”. O que ocorre na narrativa de Ocampo, portanto, é um rompimento gradual e contínuo da realidade conhecida, por meio da introdução de acontecimentos estranhos à lógica racional predominante.

E esses acontecimentos manifestam-se dentro de um espaço que é também limitado – a casa das tias, como núcleo, e a escola e a casa da cartomante, como instâncias secundárias. De acordo com Furtado (1980), os enredos de natureza fantástica demonstram certa predileção por ambientes fechados ou reduzidos, normalmente sendo casas

de grandes dimensões. Em “Ulises”, é nos domínios da casa das tias que o acontecimento mais insólito da narrativa se manifesta, a saber, a verificação da transformação de Ulises em jovem e a conversão das tias em velhas, cada vez que a poção misteriosa é ingerida:

Al día siguiente Ulises fue en busca del filtro y volvió a parecer joven y las viejas a parecer viejas. Y al día siguiente las viejas fueron en busca del filtro y parecieron jóvenes y Ulises viejo. Le aconsejé que se quedara como estaba, porque ya no le alcanzaba la plata para comprar los filtros. Me hizo caso. Además sabía que yo naturalmente lo prefería arrugadito y preocupado (OCAMPO, 1999, p. 21).

Em termos de caracterização do espaço, no enredo fantástico, torna-se válido ressaltar o que Campra (2016) afirma sobre o recurso descritivo e a exploração da Geografia. Segundo a autora, o ato de descrever em minúcias um determinado ambiente, nomeando locais como ruas, bairros ou casas – mesmo que eles não existam na realidade extratextual – é a forma que o discurso fantástico encontra para convalidar sua verdade. Em outras palavras, compreende-se que o procedimento de nominação ou referenciação, como o que ocorre em “Ulises” (descrição dos ambientes, das tias, dos rituais), é o que confere realidade ao texto, mesmo que essa realidade não exista fora do seu domínio.

De acordo com García (2009), na organização dos elementos constituintes da narrativa fantástica – personagens, tempo, espaço –, é comum que a hibridização do discurso se dê também por meio de referências a marcas e traços vinculados a um universo ontológico, metafísico, sobrenatural ou extraordinário. Ou seja, as alusões a determinados elementos míticos e figuras de autoridade ou a ocorrência de

intertextualidades configuram-se como possibilidades dentro da obra fantástica. No conto “Ulises”, a primeira referência a um universo metafísico ocorre quando Ulises decide procurar ajuda em uma cartomante, a Madame Saporiti. De acordo com o relato de sua amiga, o garoto já demonstrava certa afinidade com o assunto, estudando sobre oráculos:

En el camino me habló de la sibila Artemisa, de la sibila Eritrea, de la sibila Cumea, de la Amaltea y de la Helespóntica: conocí los oráculos de cada una. Yo no entendía nada de todo ese palabrerío y me parecía que estaba delirando, pero después comprendí que él había consultado un libro titulado Práctica Curiosa o Los oráculos de las Sibilas. [...] Durante mucho tiempo Ulises empleó ese libro como entretenimiento, luego como libro de consulta, que desechó casi inmediatamente, para ir en busca de lo que era para él una verdadera adivina (OCAMPO, 1999, p.19).

Além disso, outra referência é possível na narrativa. O nome “Ulises” pode ter uma intertextualidade com o “Ulisses” da Odisseia grega porque, em “A Odisseia”, o grego Ulisses era um excelente orador e usava sua astúcia e inteligência para vencer vários desafios, entre eles, a Guerra de Troia. Nos vinte anos posteriores, o Ulisses grego passou por muitas aventuras, em um ambiente totalmente mítico que termina com o ter que se disfarçar de velho para conseguir retornar em segurança ao seu palácio e poder retomá-lo, assim como salvar sua esposa que estava sendo obrigada a casar-se novamente. Na história do Ulises argentino, de Ocampo, ele não passava de um menino, mas ele fascinava sua amiguinha, pois tinha muitas histórias para contar e a velhice dos dois personagens é também um ponto de convergência.

Na Grécia antiga, criaram-se histórias em que deuses, de aparência humana, tinham poderes sobre a natureza.

Esses mitos tinham o objetivo de explicar os fenômenos naturais que não tinham explicação para aqueles povos e até serviam para justificar certas atitudes humanas. Um desses heróis gregos foi Ulisses (em grego Odisseu), comandante do Exército que venceu a guerra de Troia com a brilhante ideia de esconder a tropa dentro de um presente religioso, o “cavalo de Troia”. Com esse plano, já dentro dos muros de Troia, Ulisses e seus comandados saem de dentro do monumento e vencem a guerra. Para voltar para casa, para a sua esposa Penélope, o herói, passa por várias provações. Quando, vinte anos depois, finalmente consegue voltar, descobre o que está ocorrendo, através da deusa Atena, sua amiga, que, disfarçada de pastor, o acolhe. Ela lhe conta que todos o julgavam morto, e que há uma grande pressão social para que a sua fiel esposa se case com outro homem e que seu filho Telêmaco, já adulto, está em busca do pai para impedir as bodas. A deusa Atena transforma Ulisses em um mendigo de aparência velha, para que ele possa se apresentar no palácio e somente um velho cão (Argos) e sua ama de leite o reconhecem (versos 50-55 do Livro XXIII). Depois de ser zombado e escarnecido pelos pretendentes da esposa, dentro de seu próprio palácio, ele consegue vencer a prova imposta pela esposa para ser o “novo” rei, vence os inimigos e recupera seu lugar e sua aparência.

O garoto Ulises, do conto em comento, tem aparência e atitudes de quem já viveu muito; assim como o herói Ulisses da mitologia grega, ele parece um menino disfarçado de um idoso. Conta tantas histórias que parece mentiroso e inclusive fuma na rua. Durante os vinte anos que demorou para regressar para casa, Ulisses, o grego, passou por muitas aventuras e de muitas conseguiu sair-se bem, graças a sua grande eloquência como orador e sua inteligência. Esses

indícios podem ser um indicativo de que o garoto Ulises tenha esse nome como uma referência intertextual com o Ulisses da *Odisseia*.

Outra referência ao mundo grego se encontra no livro que Ulises possuía, intitulado *Práctica Curiosa o Los oráculos de las Sibilas* (OCAMPO, 1999) algo como prática curiosa dos oráculos e das previsões/das adivinhas, um livro que, segundo a menina narradora, muito tempo depois lhe foi explicado que possuía uma lista de perguntas e uma outra de respostas, que, jogadas à sorte, poderiam fazer uma previsão conforme o oráculo consultado, mas como essas perguntas tinham a ver com a vida adulta, em pouco contribuíram, à época dos fatos narrados, às crianças personagens da história. Porém, lembra a narradora, Ulises era exímio conhecedor da história das Sibilas Artemis, Eritreia, Cumea, Amalteia e Helesponica referências gregas.

A narrativa de “Ulises”, assim como as demais narrativas de natureza fantástica, exige do leitor, ao final da sua leitura, um reordenamento das peças de todo o enredo, a fim de que se forme um quadro coerente, que permita a interligação dos fatos e a compreensão de como o insólito se manifesta no texto por meio dessas conexões, que são, muitas vezes, secretas e recheadas de “pistas” aparentemente banais. E, conforme lembra Campra (2016), a reconstrução do final do texto não conduz a uma única certeza... muito pelo contrário, ela abre espaço para novos questionamentos.

“Ulises”, de Ocampo, sem dúvida, é uma narrativa de cunho fantástico, totalmente singular em relação à vida dentro do que seria esperado para o universo infantil. Como ensina Campra (2016, p. 181), “se não formos capazes de determinar de que um gesto, uma pontuação, um adjetivo é indício de algo, pelo menos podemos ter certeza: de que se

trata de um indício de que esse conto que lemos é um conto fantástico”. Ou seja, se no texto houvesse o esperado, ou se os elementos, pelas leis que dizemos serem naturais, tivessem explicação, não seria uma narrativa fantástica.

## **Considerações finais**

A partir dos textos de natureza fantástica, os seres humanos conseguem entrar em um universo literário particular, que é totalmente descompromissado com a realidade cotidiana das pessoas como comumente a conhecemos. Ao aceitar ler um enredo fantástico, o leitor assume um pacto com a obra de que as fronteiras com o mundo real serão rompidas e de que ele está prestes a entrar naquilo que não deixa de ser um universo paralelo ao seu. Um universo regido pelas próprias leis e pelo próprio sistema de verossimilhança. Um mundo onde as fronteiras do real e do irreal se cruzam e se sobrepõem constantemente.

Os textos fantásticos passaram a surgir entre os séculos XVIII e XIX, sendo natural que, pelo contexto histórico da época, a sua autoria fosse essencialmente masculina. O emudecimento da voz feminina na Literatura foi um reflexo de uma organização social androcêntrica, que limitava a atuação da mulher às atividades domésticas e que a barrava das de cunho intelectual, como a escrita. No gênero fantástico, a figura feminina foi, por muito tempo, descrita como objeto, como criatura moldável e dócil, como templo de perdição para o homem. As transformações sociais e na imprensa, a partir de 1817, passaram a validar a voz feminina na escrita, o que inclui o gênero fantástico, que passou a ser uma ferramenta de denúncia e de discussão de temas

considerados tabus para as mulheres – a homossexualidade, o desejo sexual, o desejo da emancipação feminina.

Contemporaneamente, a literatura argentina fantástica do século XX tem, em nomes como Casares (marido de Silvina) e Borges (amigo do casal), suas principais referências já conhecidas, mas, atualmente, se tem descoberto a qualidade das obras de Silvina Ocampo, que em “Ulises” apresenta qualidade estética e temática de sua escrita. “Ulises” gira em torno da rotina de um menino idoso, o que, por si só, já é um paradoxo. Em tamanho e idade, Ulises é um menino, mas em experiência, hábitos e inteligência, mostra-se desproporcional à sua idade. Sua aparência é a de um idoso, que lembra muito o Ulisses da Epopeia Grega, seja na eloquência do discurso, seja no disfarce de velho e até pelo fato de o garoto Ulises conhecer bem histórias das divindades gregas e a arte das adivinhações.

Só por esses elementos, poder-se-ia ter como efeito o estranhamento, por parte do leitor, que é apresentado à história por uma narradora menina, embora contando os fatos quando adulta, o que retira um pouco da veracidade da história, já que a narrativa é em primeira pessoa. Além disso, como atenta Campra (2016), o narrador de um evento insólito está sujeito às limitações de seus sentidos: o que ele capta é apenas um recorte da realidade. Teria a garota, em “Ulises”, ocultado ou não percebido algum detalhe? Essa dúvida passa a ser compartilhada com o leitor, o que reforça o caráter fantástico da narrativa.

A ambientação da história, exceto a casa da cartomante, é um espaço simples como a rua próxima à escola, a escola propriamente dita e a casa do menino, lugares que aparentemente nada teriam de estranho, se não fosse ali que Ulises vive suas desventuras. Acerca da caracterização do

ambiente do enredo fantástico, Furtado (1980) atenta que o evento insólito não necessariamente carece de espaços mágicos ou sobrenaturais, para se materializar... É no cotidiano que o fantástico irrompe, transgredindo as barreiras do real, do comum. E isso é verificável em “Ulises”: as transformações do menino e das tias e as atitudes insólitas de ambos são descritas em um ambiente comum no dia a dia.

Assim, observando os elementos teorizados para que se tenha uma narrativa fantástica, observa-se que há elementos suficientes dentro do tempo, do espaço e, principalmente, das personagens e do enredo capazes de enquadrar “Ulises” de Silvina Ocampo como um texto de narrativa fantástica, escrito de forma bastante genial, repleto de intertextualidade e passível de variadas interpretações.

## Referências

ABREU, Aline Letícia Rech de. O prazer do corpo e o prazer do texto em *La casa de la laguna*. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi. *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico*. Trad. de Biagio D’Angelo. Col. de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Paris: Larousse, 1974. p. 9-29.

BIANCOTTO, Natalia. *Del fantástico al nonsense: sobre la narrativa de Silvina Ocampo*. Universidad Nacional de Rosario – CONICET, Argentina, 2015.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

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

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

GARCÍA, Flavio. A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1., 2009, Bahia: UESC. *Anais* [...]. Bahia: UESC, 2009.

GARCÍA, Flavio; BATISTA, Angélica Maria Santana. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. *Revista SOLETRAS*, São Gonçalo: UERJ, ano V, n. 10, p. 107-115, 2005.

HANCIAU, Núbia. Migração da feiticeira para a América: da História à Literatura. In: PORTO, Maria Bernardete (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/Abecan, 2004. p.111-136.

IZAGUIRRE FERNÁNDEZ, Belén. *La narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Tesis doctoral en Estudios Filológicos. Universidad de Sevilla. Year: 2017 Author: Belén Izaguirre Fernández Supervisor: Trinidad Barrera López Institution: University of Seville Program: Doctorado en Estudios Filológicos, 2017.

MENDES, Manoel Odorico. *Odisséia*. Homero. Biblioteca Clássica. Ebooks Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.

OCAMPO, Silvina. Ulises. In: OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

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

RODRIGUES, Selma Calasans. Fantástico ou fantásticos? In: RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SOUSA, Maui Castro Batista. *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrações sobre a infância*. 2017. Dissertação (Mestrado Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

## Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo

Rafael Eisinger Guimarães

Passados mais de 25 anos desde a sua morte, Silvina Ocampo vem se tornando um nome conhecido pelo público leitor brasileiro, principalmente em função da tradução para o português de *La Furia*, seu terceiro livro de contos, originalmente publicado no final da década de 50 do século XX. Tal atraso, embora seja incompreensível para quem conhece minimamente a força de sua obra, parece integrar um processo mais amplo de silenciamento em torno de sua figura e de sua produção literária. Vista, por vezes, como alguém à sombra de figuras como Victoria Ocampo, sua irmã mais velha; Adolfo Bioy Casares, seu marido, e Jorge Luis Borges, seu grande amigo, Silvina construiu uma profícua carreira, publicando textos dramáticos, poesia e narrativas. No caso específico de sua prosa, adquirem destaque sete coletâneas de contos que publicou em vida – *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La Furia* (1959), *Las Invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) –, nas quais se mostram bastante recorrentes elementos como o onírico, o duplo e o ambíguo, carregando as narrativas de uma ambientação em que, por trás de uma aparente serenidade e singeleza, imperam uma tensão e uma inquietante estranheza.

Detentora de um estilo bastante singular, a produção ficcional de Ocampo transita por distintas temáticas, que vão das questões relacionadas à opressão das mulheres, à problematização da ideia da infância como algo marcado pela

singeleza e pela inocência, passando por uma reflexão sobre as relações entre seres humanos e animais. Diversificado também é o repertório de gêneros e estilos dos quais a autora se apropria, valendo-se tanto de narrativas que atualizam o gênero fábula quanto de tramas apresentadas a partir de uma perspectiva realista, além de textos cujo enredo se desenvolve em uma atmosfera marcada pelo insólito, pelo estranhamento e pela anormalidade. Talvez pelo fato de este último conjunto agrupar a maioria dos contos da autora argentina, a classificação de sua obra como “literatura fantástica” tornou-se um procedimento corriqueiro, mas que, quando visto em profundidade, se revela decorrente de uma leitura superficial, generalizante e redutora. Nesse sentido, muito embora a presença do fantástico seja inegável, as abordagens que tomam como pressuposto inquestionável o pertencimento da narrativa de Silvina Ocampo a tal categoria, de forma totalizante, não apenas apagam o caráter heterogêneo de sua escrita como também ignoram as estratégias de subversão dos limites do gênero, empregadas em boa parte de sua produção contística.

Partindo dessas premissas, buscarei aqui apresentar e discutir algumas materializações do fantástico na obra de Silvina Ocampo, tendo em vista as delimitações e categorizações elaboradas por intelectuais que têm debatido o tema no contexto latino-americano, tais como Ana María Barrenechea (2007), Flora Botton Burlá (2003), Jorge Luis Borges (1967), Jaime Alazraki (2007) e Rosalba Campra (2016), em diálogo com a incontornável reflexão de Tzvetan Todorov (2014) acerca do tema. Para tanto, pretendo, a partir de uma revisão das ideias dessas autoras e desses autores, responder à pergunta que subjaz a tais propostas teóricas: afinal, o que define o fantástico? Em um segundo

momento, proponho um mapeamento e uma análise dos traços do gênero em alguns contos da autora argentina para, à luz das questões teóricas discutidas, formular uma resposta para a pergunta central deste estudo, qual seja, como se dá a configuração do fantástico na obra de Silvina Ocampo. Diante da impossibilidade de abarcar, no espaço deste trabalho, a totalidade dos contos publicados pela autora ao longo de mais de cinco décadas, vou restringir minha leitura a um *corpus* de seis narrativas – “Corredor ancho de sol”, de 1937; “La casa de azúcar”, “Azabache” e “El Verdugo”, de 1959; “El diario de Porfiria Bernal”, de 1961, e “La Soga”, de 1970 –, as quais julgo serem representativas das categorias e dos aspectos que pretendo discutir.

### **O fantástico: reflexões acerca de um conceito hesitante**

Fantástico, insólito, maravilhoso, estranho. Termos distintos que, com alguma frequência, são, inadvertidamente, tomados como sinônimos para categorizar produções ficcionais que, apesar de apresentarem traços bastante singulares, se aproximam em um aspecto crucial, a saber, o fato de não se encaixarem no que se convencionou chamar de literatura realista. A despeito de ser possível localizar muitos desses elementos não realistas em produções que hoje dificilmente tomaríamos como exemplos de literatura fantástica – como *A epopeia de Gilgamesh*, de autoria anônima; a *Ilíada* e a *Odisseia*, atribuídas a Homero; o épico anglo-saxão *Beowulf* ou a *Divina Comédia*, de Dante –, o uso do termo “antástico” para designar um tipo específico de texto data, não por coincidência, do período da ascensão e consolidação do romance moderno, ao longo do século XIX. Diferentemente do seu par opositivo – a narrativa realista –,

que não foi alvo de uma problematização mais profunda, ao menos não no que tange à especificação do que cabe e do que não cabe em tal categoria, o conceito de fantástico, desde seus primórdios, carrega uma indefinição com respeito a seus limites e traços definidores.

Publicado em 1830 por Charles Nodier, o ensaio “Du fantastique en littérature” é tido como uma das primeiras reflexões acerca do tema. Nele, o escritor francês, ao ressaltar a importância da fantasia para a literatura das nações europeias modernas, assinala a presença dos traços desse estilo nas obras dos autores que consolidaram a literatura do Velho Mundo, como Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe, Racine e Perrault, dentre outros. Para ele, a imaginação e a fantasia, aptidões inatas ao ser humano, cumprem um papel determinante no contexto social, a ponto de, a seu ver, “[s]e o fantástico jamais tivesse existido em nossa cultura, com sua natureza especial e inventiva, abstração feita de qualquer outra literatura antiga ou exótica, não teríamos tido sociedade, pois jamais existiu uma sociedade que não tivesse tido o seu fantástico” (NODIER, 2005, p. 31).

O tom laudatório da argumentação de Nodier deixa entrever muito facilmente as marcas do contexto cultural em que foi produzida. Escrito em plena vigência do Romantismo francês, o ensaio, a despeito do seu valor histórico, pouco contribui para estabelecer mais claramente os limites do gênero fantástico, atendo-se, basicamente, à verificação da presença dos elementos da fantasia, da imaginação e do maravilhoso – termos usados pelo autor sem qualquer especificação semântica – e de seu papel na tradição literária europeia. Totalmente distinta é a proposta de Tzvetan Todorov, que, em seu *Introdução à literatura fantástica*, buscou delimitar características bastante claras para o

reconhecimento e o estudo dos textos desse gênero literário. Muito embora as questões discutidas pelo teórico nesse ensaio de 1970 atenham-se especialmente às obras produzidas no século XIX, suas contribuições tornaram-se incontornáveis para toda a reflexão posterior a respeito do assunto, inclusive aquelas que se opõem diametralmente às afirmações do pensador búlgaro. Uma delas diz respeito à ênfase na presença da incerteza ou, mais precisamente, “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31), como um aspecto-chave para a ocorrência do fantástico. Assim, a emergência desse elemento em um texto se dá quando, em um universo diegético que emula a realidade que conhecemos, ocorre um fenômeno que não pode ser explicado pelas leis do mundo natural apresentado na obra literária.

Para além da definição da ideia da hesitação entre o natural e o sobrenatural como sendo determinante para o fantástico, o teórico se propôs a esclarecer também aquilo que não constitui o fantástico, marcando nitidamente as fronteiras entre este e as duas manifestações que lhe são bastante próximas: o estranho e o maravilhoso. Assim, quando, diante da impossibilidade de explicar o fenômeno, a partir dos parâmetros conhecidos, se conclui que aquele não passa de uma ilusão, um sonho, uma alucinação ou algo semelhante, mantendo-se vigentes e válidas as leis da natureza, encaminhamo-nos, segundo Todorov, para o universo do estranho. Por sua vez, quando a incerteza se desfaz não porque o fato não ocorreu realmente, mas porque, tendo ocorrido, ele não é passível de ser explicado pelas leis do “mundo real”, estamos, neste caso, no âmbito do maravilhoso.

Se, por um lado, a proposta conceitual de Todorov é bastante tributária da formação estruturalista do autor, por outro, ela não deixa de olhar com atenção para a questão temática como um dos aspectos definidores da literatura fantástica. Isso porque, como ele próprio ressalta, mesmo que os elementos composicionais e discursivos sejam imprescindíveis para a designação de um texto como “fantástico”, este só poderá ser assim considerado se os acontecimentos que narra forem tomados como tal. No que concerne a isso, o pensador sugere dois grandes grupos semânticos: o primeiro, que corresponde aos “temas do eu”, abarca aspectos como as metamorfoses, os seres sobrenaturais, o pandeterminismo e o apagamento dos limites entre matéria e espírito e entre sujeito e objeto, além de subversões temporais e espaciais; já o segundo grupo, os “temas do tu”, reúne aspectos referentes ao desejo sexual, em especial pelas figuras do diabo e da mãe, bem como as relações tidas como não convencionais socialmente (homoerotismo, incesto, sadismo), além das questões relacionadas à violência, à crueldade e à morte.

Embora o objetivo de Todorov fosse delimitar, o máximo possível, as fronteiras do fantástico, é lícito dizer que suas reflexões não alcançaram plenamente esse intento, uma vez que muitos dos aspectos por ele elencados, como a violência, o sadismo e as relações homoeróticas, além de não causarem *a priori* o sentimento de incerteza e hesitação imprescindíveis para a configuração do gênero, são também temas recorrentes e, muitas vezes, característicos de estilos literários diametralmente opostos, como o Naturalismo, por exemplo. Essas e outras questões problemáticas, apresentadas pela proposta de Todorov, geraram uma série de críticas e revisões a seu trabalho. Tal discussão encontrou um terreno bastante fértil no contexto latino-americano, sobretudo a partir da

produção de escritoras e escritores do chamado “boom latino-americano” da segunda metade do século XX.

Uma das primeiras críticas nesse sentido foi elaborada por Ana María Barrenechea, em seu “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, publicado apenas dois anos após a edição do clássico estudo de Todorov. Com o intuito de redimensionar os termos propostos pelo teórico búlgaro, em especial para que a concepção de literatura fantástica abarcasse as narrativas contemporâneas latino-americanas, a pensadora argentina ressignificou esse conceito e suas categorias vizinhas, tomando como premissa a ocorrência, naturalizada ou problematizada, de fatos “anormais”, e não mais considerando a incerteza como critério definidor do gênero. A partir dessa perspectiva,

la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (BARRENECHEA, 2007, p. 61).

Assim, as narrativas fantásticas seriam aquelas em que o contraste entre o anormal e o normal estaria problematizado, ao passo que, no maravilhoso, a oposição entre ambos não seria vista como um problema. Caso a trama apresente apenas fatos não anormais, Barrenechea afirma que estamos diante de uma narrativa do “possível”, categoria que considera ser mais abrangente que a designação “realismo”. Diferentemente da premissa de delimitar o fantástico a partir da hesitação, a proposta da teórica

argentina coloca em destaque o potencial de reflexão inerente aos textos fantásticos. Dito de outra forma, mais do que uma dúvida entre qual ordem impera na narrativa – a natural conhecida ou a sobrenatural desconhecida –, pensar o fantástico a partir da problematização da coexistência dessas duas ordens configura algo mais condizente com uma concepção crítica e questionadora em relação a esses textos.

Muito embora ainda se observe um alargamento excessivo na concepção de fantástico proposta por Barrenechea, que comporta tanto elementos característicos das narrativas míticas quanto aspectos mais próximos da ficção científica, é inegável que a adoção de um olhar mais crítico sobre o gênero, privilegiando a tensão provocada pelo contato entre o “normal” e o “anormal”, representa um avanço significativo em relação à proposta de Todorov, encaminhando o debate a uma seara para a qual convergem outros posicionamentos. A teórica mexicana Flora Botton Burlá, por exemplo, apresenta uma perspectiva semelhante, ao assinalar que esses textos devem, necessariamente, apresentar algum tipo de transgressão, alguma violação das regras do mundo conhecido. Nas suas palavras, o fantástico

irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos (BOTTON BURLÁ, 2003, p. 43-44).

Assim, observa ela, tais narrativas são marcadas pelo embate entre a “ordem” e a “desordem”, a partir de quatro tipos de jogos: com o tempo, com o espaço, com a personalidade e com a matéria.

No que concerne ao primeiro grupo, Flora Botton Burlá lembra que a presença do fantástico pode ser marcada por distintas formas de manipulação do tempo, como a existência simultânea de duas temporalidades diferentes, o que causa um congelamento temporal; a permanência de um mesmo objeto em um mesmo espaço através do tempo, o que resulta em um efeito de tempo descontínuo; o fato de uma mesma pessoa ou um mesmo objeto estarem em dois tempos distintos, ou seja, tempos simultâneos; a repetição regular de um acontecimento, produzindo uma ideia de tempo cíclico ou, ainda, quando ocorre uma anulação do passado, a partir de uma reversão temporal. Quanto aos jogos espaciais, a autora assinala a possibilidade de o fantástico se manifestar na redução gradativa do local em que se passa a trama ou na sobreposição de espaços, seja quando dois ambientes diferentes estão no mesmo lugar ou quando as personagens estão em dois lugares diferentes ao mesmo tempo. Já com relação aos jogos com a personalidade, a transgressão restringe-se à ideia de duplo e suas variações: o desdobramento, o intercâmbio, a fusão ou a transformação de subjetividades. Por fim, os jogos com a matéria se referem, na maioria das situações, ao apagamento das fronteiras entre o material e o espiritual, seja quando o pensamento de uma personagem faz surgir um objeto ou uma pessoa, seja quando um elemento flui do mundo literário para o real.

Ao longo de sua reflexão, Flora Botton Burlá aponta elementos recorrentes nessa categoria de narrativas, tais como a ambiguidade, a dúvida e o sobrenatural, sendo que os dois primeiros, na opinião da autora, são indispensáveis para o pertencimento de um texto a esse gênero. De forma mais específica, ela aponta para recorrências nessa produção literária, tomando por base a leitura que faz da obra de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez. Dentre

os motivos reincidentes que identifica estão os labirintos, os espelhos, o infinito, os espaços fechados e, de forma especial, as ideias de marginalidade e solidão. Contudo, como bem sublinha, esses assuntos não são exclusivos da literatura fantástica, assim que, não existindo temas fantásticos *per se*, qualquer elemento pode figurar como fantástico, desde que desenvolvido de maneira determinada. Dessa forma, segundo a teórica mexicana, é possível observar dois recursos que, mesmo não sendo exclusivos, são bastante característicos do gênero, quais sejam: o exagero, marcado sobretudo pela repetição, e a literalização da metáfora.

Embora não deixe de ressaltar que aspectos como a recepção e as questões estruturais e de linguagem são importantes para o reconhecimento do gênero e para o estabelecimento do pacto de leitura nesse tipo de narrativa, Flora Botton Burlá claramente sobrepõe o elemento temático aos demais, em seu esforço de delimitação do que pode ser visto como literatura fantástica. Em direção semelhante vai a reflexão de Jorge Luis Borges (1967), para quem os assuntos em torno dos quais orbita o gênero não são invenções arbitrárias, podendo, assim, ser agrupados em um número limitado de possibilidades: a ocorrência de metamorfoses, o apagamento das fronteiras entre o onírico e o real, a invisibilidade, os jogos temporais, a existência de seres sobrenaturais, o fenômeno do duplo e a ocorrência de ações paralelas.

Na concepção de Borges, a possibilidade de delimitar um grupo restrito e não arbitrário de assuntos presentes nas narrativas fantásticas decorre do fato de que esses tratam de questões centrais para a humanidade. Daí a ênfase do escritor argentino quanto ao papel desempenhado por esse gênero literário na reflexão sobre a condição humana, uma vez que sua importância

reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía (BORGES, 1967, p. 19).

A questão nevrálgica que emerge das reflexões de Borges, sob a forma da seguinte “pergunta terrível”, que transcende os limites do literário, “¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?” (BORGES, 1967, p. 19), parece, em larga medida, estar por trás das reflexões de seu conterrâneo Jaime Alazraki (2007), muito embora para este a delimitação do gênero não possa se ater meramente às questões temáticas. Assim, a exemplo do que buscou fazer Ana Maria Barrenechea, Alazraki tratou de elaborar uma definição de gênero que contemplasse suas manifestações contemporâneas. Porém, diferentemente do que sugere aquela, a premissa do pensamento deste não entende o fantástico como o encontro conflituoso entre duas realidades distantes – os chamados mundo normal e anormal – mas sim, dando eco à problematização de Borges, concebe o natural e o sobrenatural como formas que coexistem, uma funcionando como máscara da outra.

A partir da ideia de neofantástico, o teórico argentino busca então categorizar as narrativas produzidas a partir da metade do século XX, em especial no contexto latino-americano, as quais, em vez de destruir o que se conhece como realidade, a partir do advento de um fato estranho, tentam dar a conhecer o real em sua totalidade, para além da fachada construída pelo pensamento racional. Enfatizando os aspectos sintáticos e de estrutura em detrimento de uma classificação temática, Alazraki sustenta que, além da já referida visão que toma a realidade conhecida como algo que

oculta outra realidade não conhecida, o que define as narrativas neofantásticas é sua intencionalidade de causar perplexidade e inquietação, apresentando “atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (ALAZRAKI, 2007, p. 277). Em convergência com as concepções de Ana Maria Barrenechea, para quem a alegoria cumpre papel relevante na constituição do fantástico, o autor argentino destaca a importância da metáfora, compreendida como uma segunda linguagem, deliberadamente ambígua, que é a única forma de fazer alusão à segunda realidade. Nesse sentido, ele propõe o conceito de metáforas epistemológicas, ou seja,

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 (ALAZRAKI, 2007, p. 278).

Somando-se a esses dois traços, Jaime Alazraki sublinha ainda outra característica das narrativas fantásticas contemporâneas, qual seja, seu *modus operandi*. Assim, segundo ele, ao contrário do que ocorre com os textos produzidos no século XIX e na primeira metade do século XX, os relatos que denomina neofantásticos abrem mão da progressão gradual do estranhamento e da utilização de estratégias narrativas para construir uma atmosfera inquietante, introduzindo a estranheza e o insólito de imediato na narrativa.

A exemplo do que se observa nos esforços empreendidos por Tzvetan Todorov e por Ana María Barrenechea, Rosalba Campra (2016) também procurou aliar questões temáticas e estruturais em sua delimitação do fantástico. Para ela, na esteira das reflexões das teóricas e dos teóricos aqui mencionados, o gênero se configura a partir da coincidência, mesmo que momentânea, entre dois mundos descontínuos, coexistência esta que instaura uma ambiguidade e indecisão, que é, na visão de Campra, maior ainda quando o narrador é também personagem. Assim, esses textos instauram zonas de indefinição complexas, tendo em vista que “o evento fantástico não atua como um elemento de fechamento [...], mas como um gatilho que abre outras possibilidades: que exige outras leituras” (CAMPRA, 2016, p. 67).

No que concerne aos aspectos temáticos, a autora argentina subdivide os assuntos recorrentes no gênero em dois grandes grupos: as categorias substantivas e as categorias predicativas. No caso das primeiras, encontram-se os temas que subvertem ou mesclam os traços definidores da subjetividade (o “eu”), do espaço (o “aqui”) e do tempo (o “agora”) a partir do contato com seus elementos especulares: o “outro”, o “lá” e o “antes/depois”. Por sua vez, as categorias predicativas dão conta de um conjunto de qualidades intrínsecas irredutíveis que, quando transgredidas ou subvertidas, fazem eclodir o fantástico na narrativa. Pertencem a esse grupo os pares opositivos do concreto (aquilo que tem peso e volume) e do não concreto (aquilo que não pode ser pesado nem medido), do animado (que é dotado de movimento, vontade e vida) e do inanimado (que é inerte por natureza ou que perdeu a vida), e do humano e do não humano.

Muito embora os elementos temáticos sejam cruciais para se estabelecer as fronteiras do gênero, Rosalba Campra

(2016) sublinha que o nível semântico não é a única instância responsável pela existência do fantástico. Assim, a configuração da voz narrativa e os aspectos enunciativos inerentes a ela mostram-se igualmente relevantes, uma vez que o jogo entre o dito e o silenciado, por exemplo, pode frustrar as expectativas do leitor, construídas a partir de um conhecimento de mundo e de uma noção de realidade subvertidos pelo texto. Nesse sentido, segundo a autora, quem lê essas narrativas “inclui, em seu horizonte de expectativas, a carência de causalidade como um fenômeno recorrente do gênero, com o qual a carga de assombro do procedimento terminou por se volatizar” (CAMPRA, 2016, p. 137). Em tal contexto, para além do nível semântico, a inquietude diante do fantástico decorre do nível sintático e estrutural da narrativa, sobretudo quando “a transgressão se expressa através de rupturas na organização dos conteúdos, não necessariamente fantásticos” (CAMPRA, 2016, p. 141). Ou seja, mesmo que o grau de anormalidade quase não exista no nível diegético, a forma como a estrutura e o discurso narrativo articulam e apresentam esses elementos a quem lê garante, nas narrativas fantásticas contemporâneas, a atmosfera de hesitação e desestabilização que marca o gênero.

Quando temos em mente a complexidade que marca a reflexão conceitual em torno da narrativa fantástica, sobretudo a intrincada relação entre os níveis semântico e estrutural que se verifica nesses textos, a leitura dos contos de Silvina Ocampo a partir de tal paradigma é redimensionada. Por conseguinte, se é inegável que o elemento fantástico manifesta-se de forma recorrente nas narrativas curtas da escritora argentina, tal afirmação não me parece, de forma alguma, ser imune a uma problematização quanto às estratégias que, nos níveis do discurso e da

diegese, transgridem, mesmo que sutilmente, os parâmetros que definem e delimitam o gênero.

### **A narrativa fantástica de Silvina Ocampo: o estranhamento dentro do estranhamento**

A vasta produção narrativa de Silvina Ocampo, que gira em torno de duzentos contos escritos ao longo de mais de cinquenta anos, apresenta traços bastante peculiares, os quais, muitas vezes, cristalizam uma leitura que, de forma reducionista, coloca sua escrita à sombra da designação de “literatura fantástica”, apagando assim uma série de aspectos que não se encaixam em tal estilo e que, justamente por transcenderem esses limites, se mostram muito mais complexos e instigantes. Nem sempre se articulando com o que se convencionou chamar de fantástico, a obra da autora argentina sustenta-se em alguns temas recorrentes, tais como a violência e a crueldade, em geral praticadas por personagens infantis ou adultos que agem de forma ingênua; a problematização da condição feminina e a reflexão sobre o ato de narrar, os quais, seja por aspectos atinentes à trama, seja pelos recursos narrativos e de linguagem empregados, não deixam de constituir uma experiência de leitura inquietante, o que talvez justifique a imediata associação da escrita de Silvina Ocampo ao gênero. Diante disso, proponho-me a discutir aqui o quanto a narrativa curta da escritora manifesta os elementos definidores do fantástico, tomando por base as questões apresentadas nas páginas anteriores. Para tanto, concentrarei minha leitura em seis contos – “Corredor ancho de sol”, publicado em *Viaje olvidado*, de 1937; “La casa de azúcar”, “Azabache” e “El Verdugo”, narrativas reunidas em *La Furia*, de 1959; “El diario de

Porfiria Bernal”, um dos contos da coletânea *Las Invitadas*, publicada em 1961; e “La Soga”, que integra a obra *Los días de la noche*, de 1970.

Publicado no primeiro livro de contos de Silvina Ocampo, “Corredor ancho de sol” é um dos muitos textos que questionam o lugar-comum propalado por parte da fortuna crítica da autora em relação ao estatuto de literatura fantástica atribuído à sua escrita. Se, por um lado, o caráter de devaneio que dá a tônica da narrativa permite que esta se distancie da estética realista, por outro, se pensarmos nos termos de Ana Maria Barrenechea, a trama não apresenta qualquer tensionamento entre a ordem tida como normal e aquilo que é visto como anormal. No conto, de pouco mais de uma página, nos é apresentada uma mulher, cujo nome não é revelado, que se encontra reclusa em uma casa, recuperando-se de uma enfermidade, que também não somos informados qual é. Sozinha junto a uma janela, a personagem inicia um fluxo de consciência, apresentado por uma voz narrativa heterodiegética onisciente, a partir do qual o espaço em que está a remete, não sabemos ao certo se por lembrança ou imaginação, a outros dois espaços:

La casa donde vivía quedaba sobre la pendiente de una calle empedrada que aceleraba los autos con cambios de velocidad, y esos cambios de velocidad le recordaban un hotel de Francia situado al pie de una montaña en donde había pasado protestando los días que ahora le parecían más felices de su vida. [...] La aliviaba pensar en un corredor muy ancho de sol, donde una vez se había estirado en un sillón de mimbre blanco. Era una casa rosada en forma de herradura. [...] Ella sentía que había nacido en esa casa repleta de silencio donde andaba por el campo en una

americana con un caballo empacado y enfurecido de galopes en las vueltas de los caminos. Había nacido en esa casa, aunque solamente la hubieran invitado por un día. Conocía la casa de memoria antes de haber entrado en ella, la hubiera podido dibujar con la misma facilidad con la cual había dibujado, un día, en un cuaderno la cara de su novio antes de conocerlo. Recordaba como un recuerdo anterior a su vida, que en medio de una inmensa inconsciencia había tenido que atravesar días de angustias antes de llegar hasta ese rostro donde había encerrado su cariño, hasta ese corredor tan ancho de sol. Volvió a pensar en el hotel de Francia, porque el *linoleum* del cuarto de baño del hotel era igual al de aquella casa de campo (OCAMPO, 2007a, p. 48-49).

A forma discreta com que o elemento não natural eclode permite dizer que o conto aproxima-se daquilo que Barrenechea classifica como “maravilhoso”, uma vez que, mesmo observando-se uma ruptura na ordem temporal “normal” entre o fato lembrado e o fato ocorrido, isso não é visto como algo perturbador do universo diegético apresentado. Todavia, a complexidade da escrita de Ocampo leva a uma leitura que, a partir de outras perspectivas teóricas, permite sublinhar características que conduzem à classificação desse texto como sendo de natureza fantástica. Assim, é possível notar de imediato a presença de muitos dos temas que, para Jorge Luis Borges, delimitam o fantástico, tais como os jogos temporais, a presença do duplo – neste caso relacionada à similaridade entre os ambientes – e o apagamento das fronteiras entre o onírico e o real, que proporciona o já referido clima de devaneio da narrativa.

Tendo em mente as categorias delineadas por Rosalba Campra, é possível também constatar a presença de traços característicos do gênero nesse conto de Silvina Ocampo,

sobretudo no que tange ao que a teórica nomeia como “paradoxos espaciais” e “flutuações do tempo”, os quais, segundo ela, correspondem aos aspectos que mais claramente definem a literatura fantástica produzida na América Latina no século XX, sendo, muitas vezes, indissociáveis um do outro. Não muito distinta é a leitura que se pode fazer tomando por base a concepção de Flora Botton Burlá, que indica tanto a sobreposição de espaços como a transgressão da ordem temporal como elementos definidores do gênero, sendo, no caso da última, algo que, em algumas narrativas, está diretamente relacionado às manipulações da memória, tal como observado em “Corredor ancho de sol”.

Se, nesse conto de 1937, as fronteiras que delimitam o gênero fantástico podem ser problematizadas e, em larga medida, mostram-se porosas conforme a perspectiva teórica adotada, em especial se tomarmos o critério da problematização instaurada pela coexistência do normal e do não normal como marca definidora do fantástico, deparamo-nos com a mesma falta de clareza em outros momentos da produção de Silvina Ocampo. Tal é o caso da narrativa “Azabache”, publicada em *La Furia*, de 1959, terceiro livro de contos da autora. Aqui, contudo, não estamos diante daquilo que Ana Maria Barrenechea chama de maravilhoso, mas sim do que ela denomina de “o possível”, categoria que abarca as narrativas que apresentam acontecimentos extraordinários, mas não irreais. Na trama, o narrador-personagem masculino, que coloca em suspensão sua sanidade mental já no início do relato, relembra a história de amor que teve com Aurelia, uma criada que nutre uma admiração tamanha por cavalos, a ponto de, aos olhos de seu companheiro, assemelhar-se a eles em termos físicos e comportamentais.

[...] Sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como las crines de los caballos. En cuanto terminaba de limpiar las cacerolas o los pisos tomaba un lápiz y un papel y se iba a un rincón para dibujar caballos. Era lo único que sabía dibujar: caballos al galope, saltando, sentados, acostados; a veces eran rosillos, otras veces zainos, colorados, bayos, negros, azulejos, blancos; a veces los pintaba con tiza (cuando encontraba tiza), otras veces con lápices de colores, cuando alguien le regalaba lápices; otras veces con tinta y otras veces con tintura. Todos tenían un nombre: el preferido era Azabache, porque era negro y arisco. Cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entrara en mi dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta. No pude educarla, no quise educarla. Me enamoré de ella. [...] Le gustaba comer azúcar. En la palma de mi mano, yo colocaba terrones de azúcar, que ella tomaba con su boca. Le gustaba que le acariciaran la cabeza: durante horas yo se la acariciaba (OCAMPO, 2007a, p. 249-250).

Embora as atitudes da mulher estejam longe de enquadrar-se no que convencionamos chamar de normal, é importante sublinhar que, na trama, o estranhamento em relação a Aurelia se manifesta menos no narrador do que nas pessoas que convivem com ele. Talvez pelo fato de nutrir uma paixão avassaladora e tóxica por ela, a ele não causa qualquer perturbação a maneira como Aurelia age. Nesse sentido, mesmo que seja inegável a presença de elementos que, segundo Jorge Luis Borges, Flora Botton Burlá e Rosalba Campra, marcam o caráter fantástico do conto, tais como a ideia do duplo, materializada aqui no intercâmbio de identidade entre a mulher e os cavalos, e a própria transgressão dos limites entre o humano e o animal, não me parece possível dizer que a trama apresente indícios da

existência de outra realidade – a “anormal” –, salvo por um detalhe que, a exemplo da narrativa de 1937 já analisada, pode passar despercebido em uma leitura mais apressada. Refiro-me ao fato de que a conexão entre a mulher e o animal transcende o âmbito do físico e do material, estabelecendo uma ligação “espiritual” e imaterial entre eles:

Para que no volviera a aventurarse lejos de la casa le conté cómo morían la gente y los animales, que se hundían devorados por los cangrejos. No me oyó. La tomé del brazo y le grité al oído. Se puso de pie y salió de la casa con la cabeza erguida, encaminándose hacia la costa.

-¿Adónde vas? – le pregunté.

Siguió caminando sin mirarme. [...] Cuando llegamos a la proximidad del río, le supliqué que no siguiera adelante porque allí se extendían los cangrejales, con un inmundó olor a barro. Siguió caminando. [...] Llegamos a un lugar donde el camino se desviaba y vimos a Azabache, el caballo negro, hundido hasta la panza en el cangrejal. Aurelia se detuvo un instante sin asombro. Rápida, de un salto, entró en el cangrejal y comenzó a hundirse. Mientras ella trataba de acercarse al caballo, yo trataba de acercarme a ella para salvarla. [...] Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos. Le solté el brazo. Esperé hasta el alba, deslizándome como un gusano sobre la superficie asquerosa del cangrejal, el final, sin fin para mí, de Aurelia y de Azabache, que se hundieron (OCAMPO, 2007a, p. 250-251).

Como se pode afirmar a partir do trecho citado, a única possibilidade que se apresenta para Aurelia não apenas saber que Azabache estava se afogando, como também ter a ideia exata de onde estava o animal é o fato de ela ter intuído isso, a partir de uma espécie de sexto sentido ou conexão espiritual com o cavalo.

Diferentemente do que se observa nesses dois contos, a trama de “La casa de azúcar”, também publicado em 1959, não deixa dúvidas quanto ao seu caráter fantástico. Na história, o narrador-personagem casa-se com Cristina, uma mulher supersticiosa, que deseja morar em um lugar que ainda não tivesse sido habitado. A casa em que passam a viver – o marido só descobre depois – pertencera anteriormente a uma família, descoberta que ele não revela à esposa. Porém, à medida que várias pessoas começam a confundi-la com outra mulher, Cristina assume gradativamente a identidade da antiga moradora da casa.

– Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada – fingí no oír esa frase atormentadora. Sin embargo, no sé por qué empecé a averiguar en el barrio quién era Violeta, dónde estaba, todos los detalles de su vida.

[...]

– Canto con una voz que no es mía – me dijo Cristina, renovando su aire misterioso. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo (OCAMPO, 2007a, p. 197).

Operando o que Rosalba Campra nomeia de “usurpação do eu”, uma das categorias substantivas que delimitam o fantástico, o narrador do conto testemunha a metamorfose de Cristina em Violeta, um processo que ele tenta obstinadamente compreender e que, por fim, o leva a perder para sempre a mulher que amava:

Alta, delgada, aterradora apareció en el fondo de un corredor Arsenia López, con un lápiz en la mano. Le dije tímidamente que venía a buscar noticias de Violeta. [...] Los últimos días que la vi, se lamentó amargamente de su suerte. Murió de envidia. Repetía

sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse”. [...] Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta. Traté de seguirla a todas horas, para descubrirla en los brazos de sus amantes. Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña. Una noche de invierno huyó. La busqué hasta el alba. Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada (OCAMPO, 2007a, p. 198).

Mais complexa que as concepções de Borges e Burlá, que parecem conceber a metamorfose e os jogos com a personalidade como processos estanques, Campra, como já referido, ressalta que o apagamento dos limites entre o eu e o outro se encontra sempre articulado à transgressão das fronteiras entre as temporalidades e as espacialidades. Nesse quesito, “La casa de azúcar” mostra-se exemplar, uma vez que, a partir da transmutação de Cristina em Violeta, a mulher não apenas assume a personalidade da falecida ocupante da casa, como também subverte a ordem temporal, já que esta havia antecipado que aquela iria se apropriar da sua identidade. Paralelamente a esse jogo temporal, observa-se também algo que se pode chamar de uma sobreposição espacial, tendo em vista que, muito embora a casa em que Cristina vive mantenha-se igual, a história de Violeta, agora revivida por Cristina, faz com que a antiga casa ainda exista, como uma lembrança que assombra a “casa de açúcar”:

– Vengo a buscar a mi perro – decía la voz de una muchacha. Pasó tantas veces frente a esta casa que se ha encariñado con ella. Esta casa parece de azúcar. Desde que la pintaron, llama la atención de todos los transeúntes. Pero a mí me gustaba más antes, con ese color rosado y romántico de las casas viejas. Esta casa era muy misteriosa para mí. Todo me gustaba en ella: la fuente donde venían a beber los pajaritos; las enredaderas con flores, como cornetas amarillas; el naranjo [...] (OCAMPO, 2007a, p. 194).

Distintamente dos três contos examinados até aqui, “El Verdugo” aparenta transcorrer em um espaço e um tempo muito distantes do contexto majoritariamente apresentado nas narrativas curtas de Silvina Ocampo. Porém, a despeito dessa característica, que poderia remeter à esfera da fantasia, dos contos de fada ou mesmo do que Todorov classifica como maravilhoso, a trama apresenta muitos dos traços característicos da literatura fantástica, a começar, na esteira do que propõe Ana Maria Barrenechea, pela transgressão problematizadora que a emergência de fato anormal instaura no mundo considerado normal. Narrado de uma perspectiva homodiegética, a partir de um narrador-testemunha que se revela discretamente no final do conto, a história relata o momento em que, durante as comemorações do festival da primavera, o Imperador ordenou que fossem soltos os gritos dos traidores mortos. O evento, tido como natural no contexto da diegese, se torna algo problemático quando, de forma inesperada, a voz do próprio Imperador passa a ser ouvida em meio aos gritos dos mortos:

Pero a través de ese mar de voces inarticuladas, apareció una voz distinta y sin embargo conocida. [...] Toda la gente, simultáneamente, reconoció el grito del Emperador. ¡Cómo pudieron reconocerlo! Subía y

bajaba, rechinaba, se hundía, para volver a subir. El Emperador, asombrado, escuchó su propio grito: no era el grito furioso o emocionado, enternecido o travieso, que solía dar en sus arrebatos; era un grito agudo y áspero, que parecía provenir de una usina, de una locomotora, o de un cerdo que estrangulan. De pronto algo, un instrumento invisible, lo castigó. Después de cada golpe, su cuerpo se contraía, anunciando con otro grito el próximo golpe que iba a recibir. [...] El Emperador cayó muerto, con los brazos y las piernas colgando del pedestal, sin el decoro que hubiera querido tener frente a sus hombres. Nadie le perdonó que se dejase torturar por verdugos invisibles. La gente religiosa dijo que esos verdugos invisibles eran uno solo, el remordimiento.

– ¿Remordimiento de qué? – preguntaron los adversarios.

– De no haberles cortado la lengua a esos reos – contestaron las personas religiosas, tristemente (OCAMPO, 2007a, p. 248).

Como se pode notar nesse trecho, a presença do fantástico pode ser atestada no conto não apenas pela existência de seres sobrenaturais – as vozes dos “traidores” mortos –, temática apontada como recorrente no gênero, tanto por Todorov quanto por Borges, mas, sobretudo, porque se verifica, justamente como elemento de transgressão e tensionamento da realidade dada, o apagamento da até então estabelecida fronteira que separa o concreto e o material do não concreto e do imaterial. Nesse sentido, o elemento central da trama não é o fato de que as vozes dos “traidores” podem ser ouvidas tanto tempo após eles terem sido mortos, mas a possibilidade de esses seres sobrenaturais e invisíveis invadirem o espaço da realidade natural e praticarem atos violentos em indivíduos deste mundo.

Além disso, como também se pode depreender do excerto apresentado, esse trânsito livre entre as duas realidades se dá em sentido duplo, uma vez que não apenas a voz do Imperador, que pertence ao mundo material, destaca-se em meio aos gritos dos mortos, como também os castigos infligidos ao personagem, que podem ser ouvidos desde essa realidade não concreta, se depois de materializam em violentos golpes, que resultam em sua morte. Somada a essas, outra chave de leitura se apresenta como uma possibilidade de classificar a temática dessa narrativa em uma das categorias predicativas delineadas por Rosalba Campra. Atendo-se ao diálogo entre os “adversários” e as “pessoas religiosas”, que encerra o conto, poder-se-ia imaginar que a transposição dos limites entre o concreto e o não concreto se dá pelo fato de que o ataque teria sido causado, ao fim e ao cabo, pelo próprio Imperador, melhor dito, pelo seu arrependimento de não haver cortado a língua dos “traidores”. Tal perspectiva me parece que não apenas sustenta a compreensão de que o elemento fantástico emerge aqui da subversão das barreiras que contrapõem o material e o imaterial, como também, em alguma medida, promove as “flutuações do tempo” de que fala Rosalba Campra, já que os acontecimentos do passado, mais especificamente o arrependimento de não haver cortado a língua das pessoas que mandou matar, parecem retornar no presente, causando danos “reais” no mundo concreto.

A exemplo do que ocorre em “El Verdugo”, a coexistência de categorias substantivas e predicativas é também observada no conto “El diario de Porfiria Bernal”, publicado em *Las Invitadas*, de 1961. No texto, somos apresentados inicialmente ao relato de Antonia Fielding, uma mulher inglesa contratada para ser tutora de Porfiria Bernal,

para depois tomarmos conhecimento, a partir da leitura de Antonia, do conteúdo do diário escrito por essa menina. Essa estratégia de bipartição da narrativa, da qual Silvina Ocampo se vale em outros momentos da sua produção literária, não apenas contrapõe a visão que as duas personagens têm dos episódios apresentados, como constitui o elemento que instaura a transgressão do mundo conhecido, a partir da ocorrência do que não pode ser explicado pelas leis dessa realidade. Dito em outras palavras, é a leitura do diário que Antonia compartilha conosco que estabelece o caráter fantástico, confirmando o que se anunciava nas impressões da tutora inglesa e funcionando como uma espécie de prova da materialização de fenômenos que rasuram a linha que separa o normal e o conhecido do anormal e do não conhecido.

Uma das formas a partir das quais o fantástico se manifesta na trama são os jogos temporais, aspecto que se anuncia de maneira um tanto quanto discreta na narrativa de Miss Fielding, quando ela recorda um diálogo que teve com Porfíria Bernal a respeito da escrita de diários.

– Las niñas inglesas tienen siempre un diario – le dije una mañana en un tren que huyendo de los calores sofocantes de la ciudad nos llevaba a las playas del sur.

– ¿Y hay que decir la verdad? – me preguntó Porfíria.

– De otro modo ¿para qué sirve un diario? – le contesté sin pensar en el significado que tendrían para ella mis palabras.

Por la ventanilla del tren veía todo el campo incendiado por el poniente: ni un árbol lo interrumpía; los animales parecían juguetes recién pintados. De vez en cuando pasaba un campo de flores moradas o de lino. He venerado siempre la naturaleza: sus diversas manifestaciones me traen a la memoria versos, frases enteras de algunas novelas, hermosas miniaturas que había en la sala de nuestra casa, en Inglaterra,

reproducciones de cuadros pintados al óleo por Turner, cuyas bellezas me estremecen, ciertas canciones de Purcell (canciones de pastores), que le oía cantar a mi madre, de noche, cuando estaba vestida con un maravilloso vestido rosado, con cintas verdes, que anudaba para hacer juego con su peinado. Un recuerdo de perfumes de heliotropo me traen ciertos cielos parecidos a los de aquella tarde: en esos perfumes están mi patria y mi romanticismo.

– Pero ya tengo un diario – dijo Porfiria con una voz agria, que no le conocía-. Usted misma, Miss Fielding, me dio la idea de hacerlo el día que me contó que había escrito un diario a los doce años. ¿No recuerda? Yo no recordaba haberle dicho nada sobre aquel diario de mi infancia pero sentí al mirar sus ojos que me decía la verdad. [...] (OCAMPO, 2007a, p. 465-466).

O devaneio da moça ao olhar pela janela do trem, que faz com que as lembranças do passado interrompam a conversa que ela e a menina estavam tendo naquele momento, é algo que, por si só, pode ser interpretado como uma sobreposição de temporalidades. Longe de serem ocasionais, os instantes de recordação e nostalgia irrompem o pensamento da personagem ao longo de toda a primeira parte do conto, o que reforça o sentimento de que passado e presente parecem coexistir, ao menos a partir da perspectiva de Antonia. Paralelamente a isso, esse traço da personalidade da tutora cria para nós a ideia de que ela apresenta uma excelente memória, capaz de registrar com precisão momentos vividos há tempos, o que ressalta a estranheza que lhe causou o fato de não haver recordado algo que ela, segundo a menina, havia dito. Aqui, uma vez mais, se observa como o elemento fantástico manifesta-se com discrição, causando fissuras leves, porém perturbadoras, na realidade tida como normal. Contudo, se a subversão da ordem

temporal, em um primeiro momento, pode ser compreendida como decorrente de um provável lapso de memória de Antonia, a personagem não encontra explicação no mundo natural para aquilo com que se depara ao iniciar a leitura do diário da sua discípula:

Estábamos en el mes de septiembre de mil novecientos treinta. Tardé unos días en abrir el diario que Porfiria me había entregado y en recorrer superficialmente las páginas. [...]

El diario de Porfiria

*3 de enero de 1931.*

*Tengo ocho años cumplidos. Me llamo Porfiria y Miguel es mi único hermano. [...]*

*10 de enero.*

*Miss Fielding me dio la idea de escribir este diario. Antes de conocerla no se me hubiera ocurrido: antes de conocerla no se me hubiera ocurrido contemplar los ángeles de Botticelli ni mi cara en tantos espejos, porque siempre encontré que yo era horrible y que mirarme en un espejo era un pecado. [...]* (OCAMPO, 2007a, p. 467-466, grifos no original).

Ao abrir as páginas do diário de Porfiria Bernal, Antonia Fielding, e conseqüentemente quem lê o conto de Silvina, observa que as anotações apresentam datas futuras. É bem verdade que o questionamento feito pela menina à sua tutora, sobre a necessidade de se escrever apenas a verdade nas páginas do diário, pode levantar a suspeita de que a criança não estivesse indicando os dias corretamente de forma proposital. Contudo, além de não haver nenhum indício de uma motivação para que Porfiria Bernal agisse dessa forma, o caráter não natural dessa escrita vai se revelando claramente para Antonia, à medida que sua leitura avança:

Interrumpo este diario, como lo interrumpí entonces, con estupor, el 5 de octubre, a las doce de la noche, al comprobar que todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose. Roberto Cárdenas había venido a comer esa noche por primera vez. Y ahí tenía, ante mis ojos, la fecha increíble, 5 de octubre, escrita sobre la página del diario, como un testimonio mágico, infernal. El cuaderno había estado en mi poder todo ese tiempo. Me constaba que Porfiria no había podido tocarlo ni durante todos esos días, ni hoy, después de la comida. Qué horrible misterio alimentaba diariamente las páginas de este diario. Recuerdo que no dormí en toda la noche, presa de inexplicables temores. A la mañana siguiente, le pregunté a Porfiria si no había agregado anotaciones nuevas al diario. ¡Demasiado bien sabía que no lo había tocado! Le señalé con un vago temor la distracción que había tenido en anticipar las fechas. Me miró con asombro. Abriendo desmesuradamente los ojos, me dijo con exaltación inusitada:  
– Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar (OCAMPO, 2007a, p. 475-476).

Como acredito estar claro no excerto, a resposta de Porfiria Bernal, ao ser indagada sobre as datas que apareciam no diário, resume perfeitamente a problematização que o fantástico instaura nas premissas cronológicas que regem nossa compreensão da realidade. Mas essa não parece ser a única transgressão do mundo natural que se observa no texto, uma vez que, para além das flutuações temporais apontadas por Campra, essa narrativa de Ocampo se vale também de uma das categorias predicativas propostas pela pensadora argentina, qual seja, o apagamento dos limites entre o inanimado e o animado:

29 de septiembre.

Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré, con un temor que no siento por nada ni por nadie.

[...]

15 de diciembre.

Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto.

Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo. Temo el desenlace, como lo temerá Miss Fielding.

De nuevo cerré el diario. Lo tuve guardado dos días. Pensé que si no lo leía, tal vez el diario dejaría de existir; yo rompería su encantamiento, ignorándolo. Creo innecesario describir mi angustia, mi tortura, mi humillación.

Todas las cosas que me han sucedido las leo en este diario.

Leí las últimas páginas: no pude evitarlo.

Hablará por mí el diario de Porfiria Bernal. Me falta vivir sus últimas páginas (OCAMPO, 2007a, p. 475-477, grifos no original).

Seja pelo fato de o diário continuar a ser escrito mesmo quando guardado, seja porque as palavras contidas nele antecipam o destino que será vivido por Antonia, o sobrenatural e o desconhecido invadem o mundo conhecido, colocando em xeque o que se toma por real, não apenas dando vida a um objeto inerte – as páginas do diário –, como também fazendo com que esse objeto, agora dotado de autonomia, exerça influência na vida de Antonia Fielding, determinando o que irá acontecer com a personagem. Nesse sentido, as frases de Antonia que encerram o excerto citado manifestam claramente a mescla entre as esferas do animado

e do inanimado e, até poder-se-ia dizer, o que Rosalba Campra denomina “usurpação do eu”, na medida em que, nas palavras da tutora, o diário passará a “falar por ela” e ela irá “viver” as últimas páginas, em vez de lê-las.

Semelhante rasura dos limites entre o animado e o inanimado ocorre no conto “La Soga”, que integra a obra *Los días de la noche*, de 1970. Nele, um narrador-testemunha conta a história de Antoñito López, um menino de 7 anos que encontra um velho pedaço de corda e passa a utilizá-lo em diferentes brincadeiras:

[...] Todo un año, de su vida de siete años, Antoñito había esperado que le dieran la soga; ahora podía hacer con ella lo que quisiera. Primeramente hizo una hamaca, colgada de un árbol, después un arnés para caballo, después una liana para bajar de los árboles, después un salvavidas, después una horca para los reos, después un pasamanos, finalmente una serpiente. Tirándola con fuerza hacia adelante, la soga se retorció y se volvía con la cabeza hacia atrás, con ímpetu, como dispuesta a morder. A veces subía detrás de Toñito las escaleras, trepaba a los árboles, se acurrucaba en los bancos. Toñito siempre tenía cuidado de evitar que la soga lo tocara; era parte del juego. Yo lo vi llamar a la soga, como quien llama a un perro, y la soga se le acercaba, a regañadientes, al principio, luego, poco a poco, obedientemente. Con tanta maestría Antoñito lanzaba la soga y le daba aquel movimiento de serpiente maligna y retorcida, que los dos hubieran podido trabajar en un circo. Nadie le decía: “Toñito, no juegues con la soga” (OCAMPO, 2007b, p. 65).

Assim como verificado em “El diario de Porfiria Bernal”, o fantástico configura-se aqui a partir da supressão do par opositivo animado *versus* inanimado. Contudo, diferentemente do que se observa no conto de 1961, em “La

Soga” a transgressão da ordem natural não problematiza nem tensiona a realidade conhecida, aproximando-se daquilo que Ana María Barrenechea classifica como maravilhoso. Assim, se a perspectiva de um narrador que participa da história como espectador faz com que a hesitação do fantástico não seja “explicada” como sendo fruto da imaginação do menino – o que, na perspectiva de Todorov, deslocaria o conto para o âmbito do estranho –, tal recurso torna-se fundamental também para que o fenômeno não traga nenhum elemento desestabilizador àquela realidade, salvo o perigo iminente que ronda as brincadeiras que a criança faz com a corda. Nesse sentido, à medida que a narrativa avança, a coexistência entre o natural e o não natural torna-se algo ainda mais corriqueiro, e o objeto, agora possuidor de vida própria, passa por um processo de metamorfose:

Con el tiempo se volvió más flexible y oscura, casi verde y, por último, un poco viscosa y desagradable, en mi opinión. [...] A la sogá ya le había salido una lengüita, en el sitio de la cabeza, que era algo aplastada, con barba; su cola, deshilachada, parecía de dragón (OCAMPO, 2007b, p. 65-66).

Assim como o fato de o objeto ganhar vida não causa estranheza ao narrador, também sua gradativa transformação em uma espécie de animal é percebida como normal. Tal naturalização do processo pode ser vista, por parte de quem lê o conto, como algo ainda mais inquietante, se levarmos em consideração que Antoñito vai estabelecendo uma relação muito próxima com a corda, a ponto de tratá-la como um animal de estimação, dando-lhe um nome, alimentando-a e dormindo com ela na cama. Tamanha intimidade faz com que ele comece a manusear a corda sem a atenção e os cuidados de antes, o que, a despeito de o objeto/animal não apresentar

uma índole violenta, acaba por anunciar, nas entrelinhas, o destino trágico que aguarda o garoto.

Una tarde de diciembre, el sol, como una bola de fuego, brillaba en el horizonte, de modo que todo el mundo lo miraba comparándolo con la luna, hasta el mismo Toñito, cuando lanzaba la soga. Aquella vez la soga volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa. Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. La soga, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba (OCAMPO, 2007b, p. 65-66).

Tendo em mente as reflexões de Rosalba Campra acerca da sobreposição das categorias delimitadas por ela, parece-me possível aproximar os contos “La Soga” e “El diario de Porfiria Bernal”, uma vez que, a partir de temáticas distintas, ambos se valem da mesma estratégia para instaurar o fantástico, qual seja: o apagamento da fronteira entre a esfera dos seres vivos e a dos objetos inertes. Mesmo que, no caso da segunda narrativa, não se observe a intencionalidade maligna claramente manifestada, tal com se vê no primeiro conto, as duas narrativas convergem para uma situação na qual a perturbação da ordem conhecida se dá pela interferência do sobrenatural, que subverte as relações entre objetos e seres do mundo natural. Nesse sentido, filiando-me às concepções de Ana María Barrenechea, acredito estar claro que, nesses dois textos e, em certa medida, também em “El Verdugo”, o fantástico é instaurado não a partir do questionamento do caráter de realidade do nosso universo ou da vida que vivemos – aspectos mais proeminentes em “Corredor ancho de sol” e “La casa de azúcar”, por exemplo –, mas da descoberta de que existem forças não conhecidas, que

coexistem com a nossa realidade e podem configurar ameaças à nossa existência.

## Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: SARDINAS, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas: Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 201-214.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). In: SARDINAS, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas: Editorial Arte y Literatura, 2007. p. 59-69.

BORGES, Jorge Luis. *La literatura fantástica*: conferencia. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

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

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. *Organon*, v. 19, n. 38-39, p. 19-35, 2005.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007a.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos II*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007b.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

# Literatura e psicanálise: o encontro do Eu e do Outro no conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles

Tânia Maria Cemin  
Letícia Lima

*Que  
dirá ela? Que  
dirá a  
horrenda  
consciência,  
aquele  
fantasma no  
meu caminho?*  
**Edgar  
Allan Poe**

*A  
beleza não  
está na luz da  
manhã nem na  
sombra da  
noite, está no  
crepúsculo,  
nesse meio  
tom, nessa  
incerteza.*  
**Lygia  
Fagundes  
Telles**

## Considerações iniciais

Lygia Fagundes Telles é uma escritora paulista, nascida em 19 de abril de 1923. Sua obra, hoje reconhecida nacional e internacionalmente, teve início em 1938, quando, aos 15 anos de idade, publicou seu primeiro livro de contos, *Porão e*

*sobrado*. Antes de se dedicar exclusivamente à literatura, Telles estudou Direito e Educação Física, enquanto também publicava textos nos jornais *Arcádia* e *A Balança*. Em 1985, foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 16.

A autora que reúne um extenso conjunto de obras que inclui romances, contos e crônicas, muitos deles publicados em Portugal, na Espanha, na França, na Alemanha, na Itália, na Holanda, na Suécia, nos Estados Unidos, dentre outros. Além disso, Telles participou de muitas coletâneas e antologias, tendo também trabalhado com traduções e adaptações de diversas obras estrangeiras.

Ao longo de sua carreira, Telles recebeu importantes prêmios nacionais e internacionais, o que confirma suas qualidades como artista literária. Dentre esses prêmios, destaca-se, em 2005, o Prêmio Camões; o Prêmio Jabuti em 1966, 1974, 1996 e 2001; o Prêmio Coelho Neto, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros na França em 1971 e o Troféu APCA em 1973, 1980, 2000 e 2007, entre muitos outros. Em 2016, Telles tornou-se a primeira mulher brasileira a ser indicada ao Prêmio Nobel de Literatura, após 30 anos da última indicação de um brasileiro.

Apesar de não ter se dedicado exclusiva ou regularmente ao insólito, desde os contos que antecederam o romance *As horas nuas* (1989), “o fantástico já dava sinal de si na ficção de Lygia Fagundes Telles” (PAES, 1998, p. 82), de que é exemplo o conto que será analisado nestas páginas, a saber, “A Caçada”. Com isso, é possível afirmar que Telles entra no rol de autores em cujas ficções o tema do duplo ressurgiu na segunda metade do século XX.

## **Literatura e psicanálise: um ensaio sobre o insólito, o duplo e o estranho na literatura**

“Os textos fantásticos propõem ao seu impenitente leitor zonas de indefinição de entendimento mais difícil que o dos demais textos ficcionais”, afirma Rosalba Campra (2016, p. 24) logo no início da obra intitulada *Territórios da ficção fantástica*. Para a autora, o que acontece com o texto fantástico, em oposição aos demais textos ficcionais, é que, ao mesmo tempo em que solicita a aceitação por parte do leitor – o que toda ficção requer –, exige a dúvida sobre a realidade que ele mesmo apresenta como verdade.

Campra (2016) problematiza as definições de literatura fantástica encontradas ao longo da história da literatura. Nesse sentido, a autora destaca que, nos dicionários, “o conceito de fantástico se define apenas por sua oposição: é aquilo que não é” (CAMPRA, 2016, p. 27). E, mais adiante, afirma que o problema se torna mais complexo, quando essas definições passam para o mundo da narrativa. E aqui adentra o terreno da verossimilhança, uma vez que o conceito real *versus* fantástico não é utilizado para definir o texto em si, mas, sim, julgá-lo quanto ao grau de aproximação ao mundo heterodiegético, isto é, à experiência de mundo que o leitor toma como aceitável.

Desse modo, quando o real representado em um texto não coincide, seja em um aspecto específico, seja em todos eles, com a realidade extratextual, o “problema da realidade” (CAMPRA, 2016, p. 31) passa a ser considerado nos termos da mitologia, da lenda, da fábula, entre outros, isto é, gêneros em que a superposição de diferentes realidades é aceita ou, ainda, gêneros que relegam os fatos narrados à esfera do impossível. E é dessa presença do impossível, segundo Campra (2016), que derivam os maiores problemas de sistematização e análise do texto fantástico, especialmente a

partir da década de 70, do século XX, com a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov.

Ainda consoante Campra (2016), um problema que preocupou todos os autores que se debruçaram sobre a sistematização do fantástico foi a questão dos temas que podem ser considerados como pertencentes à categoria da ficção fantástica. Dentre todas as abordagens, destacam-se duas: a de Todorov, que sugeriu o agrupamento dos temas segundo dois eixos – os temas do eu (que expressam a relação do homem com o mundo) e os temas do você (que, por sua vez, indicam a relação do homem com o inconsciente) –; e a de Barrenechea, que utiliza como critério de determinação do fantástico o nível semântico, tanto dos componentes do texto – em que o fantástico pode se manifestar segundo a existência de outros mundos ou as relações anômalas entre os elementos do mundo “real” – quanto do texto como um todo –, em que distingue uma ordem formada pelos textos, nos quais a existência de outros mundos não põe em xeque a do mundo que conhecemos como real e os que invertem o mundo “imaginário” e o “real”, colocando em dúvida a existência da própria realidade.

Campra (2016) destaca, com base nesses levantamentos, que o gênero fantástico reside na transgressão de um limite entre duas ordens inconciliáveis, a saber, a do mundo real e a de outro mundo, até então considerado inexistente. E,

é por isso que a sobreposição, ou entrecruzamento, de duas ordens representa uma transgressão absoluta, cujo resultado só pode ser a subversão absoluta do conceito de realidade. A natureza do fantástico, desde essa perspectiva, consistiria em propor ao leitor este escândalo racional: não há substituição de uma ordem por outra, mas coincidência (CAMPRA, 2016, p. 36).

Assim, o fantástico se configura, de acordo com a autora, como uma ação, como um processo que coloca em contato duas realidades contraditórias. A narrativa fantástica, então, assume que, no mundo representado no texto, há elementos que não podem ser considerados como pertencentes à ordem do “natural” (CAMPRA, 2016, p. 38), mas que, ainda assim, se fazem perceber na realidade das personagens.

Campra (2016), também se arriscando no terreno da classificação, estabelece dois diferentes grupos de temas que se configuram como fantásticos. O primeiro deles encontra-se na ordem da enunciação, uma vez que “o sujeito, enquanto produtor de palavra, define as categorias do eu, o aqui e o agora” (CAMPRA, 2016, p. 42) e essas categorias pressupõem a existência de elementos reflexos, a saber, o que não é eu, nem aqui nem agora, constituindo os eixos de oposição “eu/outro; aqui/lá agora/antes (depois)” (CAMPRA, 2016, p. 42). A prioridade que a autora dá a esse grupo deve-se ao fato de que

a transgressão, ao mesclar ou inverter os termos em oposição, perturba as coordenadas primordiais do indivíduo em condições de enunciar-se como tal, em seu tempo e espaço [...]. O eu desdobra-se, ou desliza por outros suportes materiais, anulando a identidade pessoal, o tempo perde sua direção irreversível, pelo que passado, presente e futuro se movimentam, os espaços se deslocam, apagando ou intensificando as distâncias... Os limites de tempos, espaços e identidades diferentes se sobrepõem e se confundem em um emaranhado jogo sem solução ou cuja solução pode ser catastrófica (CAMPRA, 2016, p. 42-43).

O segundo grupo, por sua vez, é o das categorias predicativas, que qualificam um ou todos os elementos presentes no primeiro grupo. Nesse sentido, a autora

distingue três eixos opositivos, a saber: concreto/não concreto; animado/inanimado, e humano/não humano. No primeiro, entende-se por concreto tudo aquilo que é sujeito às leis da temporalidade e da espacialidade e por não concreto o que carece de materialidade e, portanto, não está sujeito a essas mesmas leis. No segundo – em que animado é entendido como tudo o que é dotado de movimento, vontade e, em última instância, vida e inanimado é representado por toda matéria inerte –, as transgressões são geralmente exploradas a partir do rompimento da barreira entre a vida e a morte ou por objetos inertes, tais como: quadros, estátuas, fotografias, etc., que, ao animarem-se, interferem no mundo de quem as criou. Finalmente, no terceiro eixo, a determinação de humano e não humano passa pela instância do narrador, que emprega traços de humanidades a ícones originalmente não humanos, ou seja, ocorre quando se interpreta uma vontade, ou um sentimento, como sendo genuinamente humanos.

Essas categorias são importantes para pensar, além da classificação dos textos no terreno do insólito, também as questões do duplo na literatura, porque, em contos que nelas se encaixam, observa-se, mais do que a expansão da realidade, uma invasão ou mesmo substituição pelo outro, isto é, por um desdobramento, de onde se extrai, no mais das vezes, consoante Campra (2016, p. 43), “o terror da perda do próprio eu e da situação desejável que esse eu implica”. Essa ideia é corroborada pelas pesquisas de Rank (1914), que, consoante Mello (2000), foi o responsável pela elaboração de um dos estudos mais completos sobre o duplo. Isso porque, em seu ensaio, o autor utilizou tanto dados da literatura quanto das crenças populares, evidenciando os laços que unem as concepções mais arcaicas da alma e do eu aos mitos criados na

literatura e mostrou que as superstições em torno da alma deram origem a inúmeras histórias que pressagiam perigos e são responsáveis por ritos que visam apaziguar os mortos.

Também nessa esteira, Morin (1970 *apud* MELLO, 2000, p. 112) salienta que representações de “mortos vivendo suas próprias vidas, como vivos” são encontradas desde a era paleolítica. A imaginação de um outro que sobrevive ao aniquilamento do corpo é uma das formas de expressão da tendência que o ser humano tem de “salvar sua integridade para além da decomposição” (MORIN, 1970 *apud* MELLO, 2000, p. 112). Assim, a libertação do duplo, no imaginário dos povos, pode ser vista como um evento fatal que pressagia a morte. Trazendo essas questões para o âmbito da literatura fantástica, afirma Campra (2016, p. 44) que “a ideia de usurpação pode estar marcada no texto por indicações de violência física”, que podem ser mais ou menos explícitas e nas quais a transferência de identidades pode ser indicada pela dor.

As representações do desdobramento do eu, contudo, também podem ser indicação de fuga da morte. Nesse sentido, Guiomar (1967 *apud* MELLO, 2000) expõe que a ideia da morte é tão difícil de ser admitida pelo homem, que este especula a existência de um outro eu que se superpõe ao eu atual, a fim de fugir da perspectiva da morte. Em outras palavras, “cria em si um outro eu, idêntico e autônomo em relação ao primeiro” (MELLO, 2000, p. 113).

Assim, no imaginário de muitos povos, a alma é concebida como o duplo do corpo, em uma realidade quase tangível. E, na criação literária, o eu pode se desmembrar de várias formas, a saber, a partir de sócias, irmãos, sombra, retrato, imagem refletida no espelho, entre outros. E o outro, sob essa perspectiva, pode ser a representação do lado mais

autêntico, espontâneo ou vergonhoso do eu, podendo tanto instituir uma diferença necessária à integridade do eu, uma condição *sine qua non*, sem a qual o eu perde sua identidade e se destrói, quanto representar duas tendências conflitivas (o bem *versus* o mal, por exemplo). Outrossim, o desdobramento também pode ser uma “face não realizada” do eu, que pode se sentir ameaçado pelo outro, que ocupa seu tempo e espaço e até identidade, assim como pode representar aquilo que o eu não quer ser ou aquilo que rejeita em si mesmo.

Quanto à concepção de uma tipologia do duplo, Pélicier (1995 *apud* MELLO, 2000), em ensaio intitulado *La problématique du double*, identifica seis tipos de duplo, sendo eles: o duplo natural, gêmeo homozigoto; o duplo como fenômeno físico; a fabricação de um simulacro; a fabricação de uma criatura; o fenômeno da “transgressão”; e o duplo como resultado de metamorfose. A essa tipologia, Mello (2000) insere outro elemento que, segundo ela, se aproxima da metamorfose: o da perda de uma parte de si mesmo, que passa a ter vida autônoma.

Ainda para Pélicier (1995 *apud* MELLO, 2000), há três tipos de relações predominantes entre o indivíduo e seu desdobramento, a saber, a de codependência entre a vida do eu e a do outro; a ressonância dos sentimentos de um sobre o outro; e os conhecimentos de um que podem se apresentar na consciência do duplo, que podem fazer uso diferente dele. Nesse sentido, lembrando as pesquisas de Rank, Mello (2000) expõe que o duplo não precisa ser idêntico ao eu; pode ser semelhante, como uma imagem ou modelo, o importante é que seja dotado de vida própria.

No campo da psicanálise, historicamente, considera-se importante ressaltar que Sigmund Freud, com a descoberta do inconsciente, mudou significativamente algumas considerações

acerca de percepções e pensamentos do ser humano. Esse conceito pode ser caracterizado como um fenômeno que está relacionado tanto ao estado de uma representação incapaz de chegar à consciência quanto à instância psíquica que abriga as representações recalçadas. A partir desse novo conceito, os sonhos, que eram entendidos como mensagens enviadas pelos deuses ou premonições sobre acontecimentos futuros, passaram a ser interpretados como mensagens codificadas, por meio das quais o sujeito, inconscientemente, busca dar acesso à consciência.

O psicanalista afirma que é mais saudável aceitar que “isso” que o sonho revela também faz parte de um eu do que investir no recalque, até porque esse material recalçado pode se manifestar em lapsos e atos falhos, ou mesmo através do sintoma. Trata-se de uma assimilação de dois aspectos, sentimentos, percepções, etc., como se fossem independentes, mas que não estão dissociados, e isso é o que revela o caráter assustador, como se ficasse com medo de si mesmo – ou de uma parte de si mesmo – que não é bem aceita pelo próprio indivíduo (FREUD, [1900] 1996).

Relacionado a esse aspecto, em *Além do princípio de prazer*, Freud ([1920] 2010) discute sobre a pulsão de morte, esclarecendo sua presença constante no funcionamento psíquico do sujeito e em situações em que sua prevalência demarca prejuízos importantes. Muitas vezes, o duplo diz respeito aos medos e aos desejos inconscientes, como se fossem reflexo e/ou sombra de uma imagem que se opõe ao Eu consciente.

No conceito proferido pela teoria freudiana, considera-se que há a presença do duplo em todas as suas graduações de desenvolvimento. Vale dizer: a aparição de pessoas que se consideram idênticas; a identificação com outra pessoa até o

ponto de equivocar-se sobre o próprio eu ou situar seu eu alheio no lugar do próprio – ou seja, duplicação, divisão, permutação do eu –; e, por último, o permanente retorno do igual, repetindo os mesmos aspectos em geral (FREUD, [1919] 1976).

É possível relacionar o conceito de estranho de Freud ([1919] 1976) com o fenômeno do duplo, principalmente na caracterização de Otto Rank, abordando o duplo como uma “enérgica negação do poder da morte” e no sentido de que “a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo” (RANK, 1925, p. 293). Essa relação se perfila pelo fato de Freud ([1919] 1976) considerar que, quando a garantia da imortalidade é superada, o duplo inverte seu aspecto, transformando-se em “estranho anunciador da morte”. Assim, em vários caminhos, o que pode ser encontrado sobre o estranho relaciona-se com o que é assustador e, ao mesmo tempo, conhecido, familiar:

O resultado, algo paradoxal, é que, em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real. (FREUD, [1919] 1976, p. 310).

Rank, conforme exposto alhures, é reconhecidamente de grande contribuição nos estudos do duplo e responsável pela elaboração de um dos trabalhos mais completos sobre o tema, principalmente com a obra *O duplo: um estudo psicanalítico* (1925). Para o autor, o duplo se apresenta muito próximo do conceito de Estranho, de Freud (1919). Esse importante estudo de Rank faz relações entre o desdobramento da personalidade e o medo ancestral da morte. O duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, deixando o sujeito a salvo em sua própria morte, sendo que o que mais angustia

não é sua morte próxima, mas, antes de tudo, a sua não realidade, a sua não existência. Assim, morrer seria um mal menor se o sujeito pudesse ter como certo que viveu.

Houve outros autores seguidores de Rank, entre eles Clément Rosset, com a obra *O real e seu duplo* (1976), que se alinha às percepções acerca da duplicidade do Eu na literatura, com um ensaio sobre a ilusão. Na obra referida, Rosset (1976) apresenta um capítulo intitulado “Eu é um outro”, no qual versa acerca da ilusão, considerando que o espelho é um enganador e constitui uma falsa evidência, ou seja, a ilusão de uma visão: ele mostra o inverso do eu, um outro, não o corpo do eu, mas uma superfície, um reflexo.

Rosset (1976) afirma que o espetáculo da cegueira no outro, desta segurança que ele tem de estar em outro lugar, desta certeza de ter evitado um eu indesejável, enquanto está imerso, é causa concomitante de um regozijo cômico e de uma angústia. Como se assinalasse que está enganado, o duplo fabricado é apenas uma representação infeliz da unicidade, com um caráter desagradável agravado. Esse autor retoma constantemente as ideias de Rank, quando, por exemplo, expõe que a morte é um encontro consigo mesmo: é preciso ser exato pelo menos uma vez.

Nesse sentido, um dos aspectos fundamentais da proposição de Campra (2016) neste ensaio é o de auxiliar na análise e interpretação do conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Uma contribuição importante refere-se à relação que os estudos de Campra (2016) estabelecem entre ocultamento e contradição, ou seja, abordam-se vazios, escuridão, reticências, silêncio e frustração. O conto fantástico, para a autora, mais do que uma solução, tende a uma frustração – a frustração das expectativas do leitor.

O não saber constitui, no fantástico, o peculiar horizonte de expectativas, em que se inscreve a atividade do leitor. Nesse universo do fantástico, há transgressões, como aparições, inversões temporais, superposições espaciais, assim como há desequilíbrios entre o dito e o não dito, ou seja, entre o que o eu deseja ou não contar e, ainda, entre o que é capaz de perceber e o que não é. O silêncio, na narrativa fantástica, é de natureza e função que não pode ser preenchido, uma vez que é imprescindível ao gênero – o silêncio na trama do discurso sugere a presença de vazios na trama da realidade. Na narrativa fantástica, o silêncio delimita espaços de ansiedade: o não dito é precisamente o indispensável para a reconstrução dos acontecimentos, aparecendo como sono, escuridão e possibilitando espaço para um desdobramento, uma aventura.

O mistério confirma sua existência e, ao mesmo tempo, se reduz a uma dimensão definida. Pontos finais que abruptamente fecham uma frase que não se fechou conceitualmente, gramaticalmente. O conto fantástico constitui sua trama como um enigma – mas com caráter frequentemente incompleto ou incerto, ou, ainda, faz coexistir finais contraditórios. Tematizações e interrupções do discurso são formas do silêncio com que o texto constrói seu sentido fantástico.

Campra (2016) retoma o conceito de verossimilhança e considera que o estranhamento na literatura fantástica é irreduzível, já que não tende a um efeito de surpresa sobre a própria realidade nem deriva de uma incapacidade contingente do narrador. O estranhamento fantástico é o resultado de uma fresta na realidade, um vazio inesperado que se manifesta na falta de coesão do conto no plano da causalidade (absurdo).

A partir do que a autora considera sobre o estranhamento na literatura fantástica, entende-se que há certo distanciamento do que é proposto por Freud, acerca da sua obra sobre o *Estranho* (1919). O estranhamento da autora está diretamente relacionado ao absurdo, e não ao também estranho familiar de Freud. Com base nessas premissas, apresenta-se, na sequência, uma possibilidade de compreensão de algumas narrativas do conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles, à luz de considerações psicanalíticas e literárias.

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

Nas narrativas de Telles, alguns autores consideram que o duplo aparece com a função de busca de identidade, de busca de libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do indivíduo. O conto “A Caçada” foi publicado pela primeira vez em 1970, na obra *Antes do baile verde*, uma das principais criações literárias de Telles.

Temporalmente, o conto, ora em análise, se insere na narrativa fantástica da segunda metade do século XX e, portanto, pode representar uma busca por autoconhecimento, um desejo de constituir uma unidade interna, característico das narrativas contemporâneas, conforme bem aponta Mello (2000). O duplo, nesse contexto, surge da problematização de um possível desmembramento no interior do protagonista da narrativa, isto é, a partir da dificuldade de um eu perceber-se como um outro, sendo que se identifica como um outro, que se enxerga como esse outro, semelhante, como uma imagem-modelo – para fazer uso das palavras de Otto Rank (1914) –, mas, ao mesmo tempo, diferente e autônomo.

O conto narra a história de um homem não nomeado, que encontra em uma tapeçaria antiga o seu duplo, há muito

perdido no tempo. A partir da fixação da personagem protagonista em relação à imagem tecida na tapeçaria, cujas características parecem remetê-lo a um passado distante e não muito nítido, embora bastante real, a trama adquire aspectos do insólito, em que duas realidades contraditórias se mesclam em um movimento de vaivém até alcançar o clímax do conto, que revela a existência duplicada da personagem e, por conseguinte, da realidade. A problematização refere-se ao protagonista que não consegue simplesmente ter uma percepção da tapeçaria aprovando ou rejeitando o que visualiza. Confunde-se, assim, sobre quem é ele, uma vez que já teria visto essa cena da tapeçaria e, ao mesmo tempo, se percebe parte dela, sem saber se diz respeito ao eu ou a um outro. Esse aspecto pode ser relacionado ao estranho conhecido de Freud (1919), na medida em que a personagem se percebe parte integrante da tapeçaria (conhecido); por outro lado, não diz respeito a possíveis relações com sua vida (estranho), uma vez que não é nem foi um caçador.

A personagem, ao deparar-se com a tapeçaria cuja imagem representa uma caçada, entra em contato com a consciência desse outro ser, inserido nos eventos capturados naquele plano. Nesse sentido, inicialmente, é possível interpretar o conto, a partir de duas das relações entre o eu e seu duplo expostas por Pélicier (1995, *apud* MELLO, 2000), a saber, aquela em que os conhecimentos de um podem se apresentar na consciência do outro, que deles pode fazer diferentes usos, bem como a que diz respeito aos sentimentos de um que ressoam no outro. Assim, no conto, o protagonista adquire a consciência do episódio descrito na tapeçaria, mas sua compreensão do que ali aconteceu vai além da mera observação e interpretação da obra; diz respeito a sensações muito mais

íntimas e particulares, como se ele tivesse feito parte da própria caçada, ou “tivesse sido o pintor que fez o quadro” (TELLES, 1997, p. 133). Aliás, cumpre aqui destacar: a personagem tenta, como no exemplo do trecho exposto, de todo modo, justificar seus conhecimentos acerca da imagem representada na tapeçaria, como se, por meio dessas especulações, pudesse fugir do seu duplo e daquilo que ele pressagia.

A narrativa apresenta, à medida que ganha complexidade, pistas da duplicação do eu – protagonista – em um outro, que mais adiante se descobrirá parte pertencente da caçada. Um dos recursos utilizados para essa apresentação é o da comparação, tal como se pode observar no seguinte trecho: “A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. *O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem*” (TELLES, 1997, p. 131, grifo nosso). Nesse exemplo, o protagonista é emparelhado com a imagem como um todo, e não apenas com uma personagem específica, o que indica seu pertencimento ao mundo representado na tapeçaria. É semelhante porque ali está seu duplo, mas, mais do que isso, é semelhante porque o eu presente é capaz de sentir o que o outro sente com tamanha intensidade que, tal como a caça e toda a cena contida na tapeçaria, empalidece e adquire uma postura de perplexidade frente à imagem, indicando uma das primeiras manifestações do movimento de transgressão entre as duas realidades.

O conflito que se inicia com a consciência que o protagonista tem sobre os eventos assume maior complexidade à medida que a narrativa se desenvolve. Ao passo em que o eu se aproxima do encontro com o outro, que, na verdade, se apresenta mais como uma espécie de fusão, ou de tomada de lugar, o conflito cresce em seu interior. E aqui, novamente, é possível estabelecer uma associação com a

teoria apresentada por Campra (2016), no sentido de que, na narrativa fantástica, o que se observa, para além de uma simples expansão da realidade da personagem, é uma invasão ou substituição do eu pelo outro, de modo que, quando o eu olha para a imagem, reconhece o que há nela, como se, de fato, pudesse se transportar para o lugar ali reproduzido:

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

É importante ressaltar que, quanto mais o eu se aproxima do encontro com o outro, mais angustiante é o conflito em seu interior. Não há uma indagação quanto a quem estaria nesse lugar, uma vez que sabe especificamente quem é, pergunta-se, então: “Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 1997, p. 132). Em termos de insólito, essa inconstância da personagem pode ser associada ao fato de que a transgressão se dá não só no campo da identidade, mas também no temporal e no espacial.

Assim, essas interrogações passam a surtir efeitos sobre a personagem e seu comportamento, uma vez que correspondem à tomada de consciência sobre outra realidade que ameaça se colidir com a sua. O protagonista do conto, então, depois de admitir que teria sido uma personagem da tapeçaria, embora ainda não soubesse qual, pouco a pouco, começa a adquirir as características de seu duplo, a saber, a caça. E essas características, tal como apontado por Campra

(2016), passam a se manifestar no campo físico, dando indícios de que o processo de transgressão não aconteceria sem dor. Assim: “respirava com esforço” (TELLES, 1997, p. 132) e compadecia-se “daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. *Tão próxima à morte!*” (TELLES, 1997, p. 133, grifo nosso). Esse último trecho é em especial representativo da consciência ainda não de um todo aparente, mas já manifestada, da ideia de que o duplo pressagia uma fatalidade. Ao passo em que se aproxima do encontro com o outro, o eu se aproxima mais e mais da morte, daí também o pânico e o desejo de fugir.

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

O protagonista admite que teria sido uma personagem da tapeçaria, embora se confunda e se questione qual poderia ser, como se ainda não soubesse qual: o caçador ou a caça? Esse aspecto revela, também, questões abordadas por Campra (2016), retomando Borges e Todorov, sobre os temas recorrentes acerca do fantástico, principalmente as que envolvem o eu e o outro.

Por isso, em seus anseios, a personagem alimentava a ilusão de que talvez fosse capaz de reproduzir toda a cena, em suas minúcias, com o contorno das árvores, o céu sombrio, os caçadores, porque, em alguma outra vida, teria sido o pintor do quadro em que se inspirou a tapeçaria. Essa possibilidade tranquilizaria o sujeito frente à angústia do

desconhecido, do que representa esse objeto, do porque emana sensações relacionadas a si mesmo e, ao mesmo tempo, algo da ordem do não aceitável ou possível, que se projeta num outro.

O eu detesta caçadas e se pergunta por que, então, teria de estar dentro de uma? Uma possível explicação pode estar justamente na projeção do outro, que transmitia esse sentimento de angústia e aflição para o protagonista. Daí também a náusea e o constante e inexplicável sentimento de frio: “ou a *lembrança do frio* da tapeçaria? ‘Que loucura!... E não estou louco?’ concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. Mas não estou louco” (TELLES, 1997, p. 134, grifo nosso). O sujeito, então, se mantém em dúvida, angustiado quanto ao que está acontecendo consigo mesmo.

No campo da psicanálise, o aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem, assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. Contudo, a aversão ao “outro”, produzida pelo duplo antagônico, possui uma força ainda mais terrível: o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com o que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade (FRANÇA, 2009).

Na teoria freudiana, um sujeito somente estará vivenciando algo, envolvido pelo conceito de estranho, se a situação lhe trouxer essa sensação de já ter visto/vivido algo muito próximo, como acontece com a percepção da tapeçaria. Ao manter-se contemplando a imagem, o protagonista sente o cheiro das folhagens, percebe-se dentro do bosque, com tal

intensidade que não se questiona se isso é real ou não, tem certeza de que é real, caracterizando o duplo. Há, aqui, uma confusão entre o eu e o outro, entre realidade e fantasia, entendendo-se que o sujeito se perde de suas referências, em função do que está vivenciando.

A angústia em volta dessa situação refere-se a algo que ele está percebendo/sentindo, mas que não é da ordem do real. Seria mais fácil e simples pensar que está enlouquecendo em relação a essa tapeçaria, que sua percepção está distorcida, mas não consegue se desvencilhar do interesse em relação a ela, uma vez que há algo que fala de si. Pode-se relacionar, nesse momento, o que Campra (2016) aponta sobre o absurdo, uma vez que a personagem percebe como absurdo o que sente em relação à tapeçaria, como se não tivesse nenhuma possibilidade de explicação sobre o que percebe.

Também, Campra (2016) considera que o mistério faz parte de sua existência e, concomitantemente, a reduz a uma dimensão definida. Afirma que o conto fantástico delinea sua trama como um enigma, com características de incompletude ou incertezas ou, ainda, apresentando finais contraditórios. Esses aspectos podem estar perfilando algo referente ao conceito freudiano de pulsão de morte, uma vez que, muitas vezes, o duplo pode estar relacionado a medos e desejos inconscientes, como se fossem reflexo e/ou sombra de uma imagem que se opõe ao eu consciente.

Essas características relacionam-se principalmente a dois aspectos ressaltados na teoria de Campra (2016), a saber, o dos mistérios que compõem a narrativa fantástica e o dos silêncios que também são inerentes a ela. Ambos podem ser observados no constante tom de questionamento que a personagem mantém em relação ao que vivencia no processo de transgressão entre as realidades e, também, podem ser

encontrados em um traço muito sutil da narrativa, que diz respeito à ausência de informações sobre o protagonista, do qual não se sabe sequer o nome. É o que a autora afirma ao revelar que “a realidade não está apenas nomeada por palavras, mas nessas encontra sua consistência; um desdobramento de identidades pode esconder-se em um nome ou em sua ausência” (CAMPRA, 2016, p. 186). A ausência é marca que se faz presente ao longo de todo o conto, não só em relação ao protagonista, mas também sobre outras personagens, como a dona da loja, lugares, como a loja de antiquários em que se encontra a tapeçaria, e objetos, como a própria tapeçaria.

Além da tapeçaria, das ausências e dos questionamentos, o sonho é outro recurso utilizado no conto como representação do desmembramento do eu. É no sonho que a personagem tem, pela primeira vez, consciência absoluta de seu papel na caçada, pois é na realidade do sonho que o eu adquire a forma do seu duplo:

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

Após acordar do sonho, o eu, transtornado pela transgressão da realidade, toma a decisão de destruir a tapeçaria, pois “não era verdade que além daquele trapo havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1997, p. 135). Contudo, a ligação que o eu tem com o duplo também se configura com outra relação exposta por

Pélicier (1995 *apud* MELLO, 2000), aquela em que a vida do eu e a do outro expressam relação de codependência. Assim, na decisão de destruir a tapeçaria e, com ela, a ideia do outro, o eu acaba por destruir a si mesmo.

Na cena que configura o desfecho do conto, ao seguir em direção à tapeçaria, a representação ali contida se torna real e toma todo o espaço da loja, ao menos na visão do protagonista: “penetrara na tapeçaria, entrara no bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho” (TELLES, 1997, p. 135). É o momento em que a transgressão, marca absoluta do texto fantástico para Campra (2016), se consolida. O choque entre os estatutos de duas realidades contraditórias, na cena que fecha o conto, é a mescla do eu com o outro; é a lembrança do que acontecera à sua imagem duplicada e o desfecho fatal do eu que, na tentativa de anular o outro, anula a si mesmo.

É muito comum que os contos fantásticos tenham seus desfechos com a morte do outro, muitas vezes sem se dar conta de que morre também o eu. Em função desse duplo, não há como haver uma separação, e o caráter demoníaco da compulsão à repetição subverte as leis do princípio de prazer. Essas relações são possíveis, uma vez que Freud, um ano após ter escrito sobre o *Estranho*, identificou algumas tendências no ser humano que vão além do princípio de prazer. Considera que essas tendências ao desprazer se repetem, a partir da pressão da compulsão, ou seja, a sensação de estranheza está na repetição involuntária do desprazer. Neste momento, é importante ressaltar uma constatação fundamental da psicanálise freudiana, de que o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa.

## Considerações finais

Este ensaio teve como objetivo apresentar algumas compreensões sobre o fantástico, o duplo e o estranho à luz de aporte literário e psicanalítico, em relação ao conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles.

A ideia de duplicidade do eu, conforme abordado, pode ser compreendida como uma noção antiga que se desdobra em várias acepções, de acordo com o contexto de que e de onde se fala. O tema foi abrangido por diversas áreas do conhecimento, sendo que, na literatura, se faz recorrente porque diz respeito a questões inquietantes para o ser humano, de modo que indagações como “Quem sou eu?” e “O que serei depois da morte?” têm sido objeto de inspiração em representações artísticas de todos os tempos, sugerindo a concepção do desdobramento do eu, que, ao mesmo tempo, pensa e é objeto de reflexão (MELLO, 2000, p. 111).

Nas narrativas contemporâneas, o duplo aparece como representação de uma cisão interna e, com frequência, revela-se como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou se depara com um ser com quem muito se parece. O tema deixa o âmbito da literatura fantástica própria do Romantismo e passa a representar a divisão psíquica e a consequente busca da autocompreensão e da unidade interna. E é nesse terreno que se encontra “A Caçada”, de Telles, uma vez que, em termos literários, o próprio conto pode ser interpretado como a representação de uma caçada.

E é neste ponto que reside a metáfora da narrativa, isto é, a segunda história, que, de acordo com Piglia (1994, p. 38), “aparece na superfície”, no final da história principal. De fato, o

conto conta duas histórias, sendo a primeira a do homem que frequenta uma loja de antiguidades, a fim de observar uma tapeçaria antiga e gasta pelo tempo, cuja imagem representada o remete a algo já vivido, de modo a descobrir nela seu duplo, para o corpo do qual se transporta, ao passo que a segunda, a seu turno, refere-se à caçada, à busca e, ao mesmo tempo, à fuga do eu de seu desdobramento, isto é, do outro.

Em relação a questões psicanalíticas, foi possível identificar conceitos como o Estranho, de Freud (1919), abordando que o estranhamento da personagem se refere a algo que diz respeito a si mesmo, caracterizando-se como o estranho conhecido ou estranho familiar que o autor considera. O protagonista não consegue se desvencilhar da percepção da tapeçaria, como se ela dissesse algo de si, da sua história, das suas vivências, mesmo que não esteja conscientemente claro acerca desse aspecto. Identifica-se, perceptivelmente, uma confusão entre o eu e o outro, sem saber exatamente quem é ou de que lugar está falando, sendo duvidoso se se percebe como o caçador ou a caça. Também há uma confusão importante quando o protagonista experimenta sensações físicas da tapeçaria e adentra no bosque, como se houvesse uma perda da realidade, uma confusão entre realidade e fantasia, caracterizando a perplexidade do duplo.

Por fim, pode-se identificar uma relação com o conceito de pulsão de morte de Freud, principalmente a partir do desfecho dado ao conto, uma vez que a personagem se atrapalha e fica à mercê da compulsão à repetição envolto da morte, ou seja, busca a destruição e não a vida.

## Referências

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

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GRACIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Trad. de Paulo Cesar Souza. *Obras completas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

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

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 1925.

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

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. 7. ed. São Paulo: Global, 1997. (Seleção Eduardo Portella).

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

## **Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro**

Cristina Löff Knapp  
Elisa Capelari Pedrozo

*Se o  
insólito não  
decorre  
normalmente  
da ordem  
regular das  
coisas, senão  
que é aquilo  
que não é  
característico  
ou próprio de  
acontecer,  
bem como não  
é peculiar nem  
presumível  
nem provável,  
pode ser  
equiparado ao  
sobrenatural e  
ao  
extraordinário  
, ou seja,  
àquilo que  
foge do usual  
ou do previsto,  
que é fora do  
comum, não é  
regular, é  
raro,  
excepcional,  
estranho,  
esquisito,*

*inacreditável,  
inabitual,  
inusual,  
imprevisto,  
maravilhoso.*  
**Flávio Garcia**

## **Introdução**

O gênero conto passou por evoluções ao longo dos séculos. No Brasil, consolidou-se a partir das suas publicações em jornais. Temos muitos representantes que se tornaram ícones na contística, com temáticas de denúncia social, narrativa policial, entre outros. Todavia, o de origem fantástica é pouco explorado em nossa literatura nacional. Com a preocupação em buscar a verdadeira identidade da literatura brasileira, não foi seguida a linha do insólito, sendo poucos os representantes dessa vertente. Se pensarmos na literatura de autoria feminina, a lista fica mais restrita. Por isso, o nosso objetivo, neste estudo, é apresentar e analisar um conto da escritora goiana Augusta Faro, da obra *A Friagem* (1999), com a intenção de evidenciarmos como se dá a construção do efeito fantástico nessa narrativa. Nossa pesquisa é de caráter bibliográfico, apoiada nos teóricos da linha do insólito: Alazraki (1990), Campra (2016) e Roas (2014).

É importante trazermos à tona os escritos de autoria feminina que, por muito tempo, ficaram no esquecimento. Nossa literatura priorizou, na maioria das vezes, as publicações andocêntricas. O século XIX iniciou o processo de publicações de autoria feminina, e estas foram se tornando mais frequentes com o passar dos anos. Assim, a mulher passou a ter voz e saiu do silenciamento. Sobre isso Tedeschi (2016), no artigo “Os desafios da escrita feminina na história das mulheres”, assinala:

A história das mulheres narra e revela uma história do silêncio, uma história do confinamento, mais do que do esquecimento. Para fazer justiça ao passado, não basta elencar as mulheres que fizeram parte dessa história, como se um mero arquivo pudesse dar sentido à memória, resgatando ou enterrando simbolicamente nossas mulheres mortas, injustiçadas e esquecidas. O futuro acadêmico da produção própria feminina depende de ações de retomada, resgate e salvação do presente. A ação reflexiva – declarada no feminismo – precisa atingir a todos, promovendo outra maneira de fazer e interpretar a história (TEDESCHI, 2016, p. 155).

Promover o resgate de escritoras e divulgar textos de autoras contemporâneas pouco conhecidas pela academia é vital para não promover o esquecimento de vozes femininas tão importantes para a literatura brasileira, assim como estudar e analisar a contística de autoria feminina pelo viés do fantástico. Dessa forma, nossa pesquisa será dividida em quatro partes: o conto contemporâneo e a escrita de autoria feminina, visto que nosso objeto de estudo é uma narrativa contemporânea; um percurso teórico, a fim entendermos as novas teorias do fantástico; uma breve biografia da escritora Augusta Faro, tão pouco conhecida atualmente e, por último e não menos importante, a análise do conto “A Friagem”, da obra com título homônimo.

### **O conto contemporâneo e a escrita de autoria feminina**

Falar de uma história da literatura brasileira de autoria feminina não é algo muito fácil. Isso porque, historicamente, nossa literatura é marcada pela escrita masculina. A mulher passou a ter contato com a escrita e com a leitura a partir do século XIX, principalmente com a ascensão da burguesia.

Muitas se dedicavam a ler romances, visto que o século XIX figura como o período de ascensão do gênero.

A partir desse período, foram ganhando força os escritos de autoria feminina, juntamente com a luta pelo direito à educação. Algumas mulheres que viviam reclusas, principalmente as que se dedicavam à vida religiosa, de certa forma, conseguiam escrever. Perrot (2008, p. 84) esclarece que os conventos “eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação”. Lobo (1997) reforça essa afirmação de Perrot ao elucidar que os conventos foram lugares para se desenvolver a educação e a leitura.

Duarte (2017, p. 14) argumenta que, a partir do momento em que a leitura e a escrita entraram no cotidiano das mulheres, ocuparam lugar em sua vida. Dessa forma, surgiu a crítica e o questionamento da sua condição. Observa-se que isso só foi possível pela leitura, pois despertou a consciência “da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e proporcionou o surgimento de escritos reflexivos e engajados”.

Com isso, iniciou-se o processo de escrita das mulheres, muitas publicaram em jornais e revistas; no século XIX, também foram as responsáveis por coordenar e dirigir esses periódicos; citamos como exemplo a revista *A Mensageira* que circulou em São Paulo, entre os anos de 1897 e 1900. A escritora Presciliana Duarte de Almeida idealizou e dirigiu o periódico, em que publicaram 33 mulheres, colaborando com poemas, crônicas, artigos e contos. Com o passar dos anos, no Brasil, a participação do sujeito feminino, tanto na imprensa como na publicação de obras literárias, foi se consolidando, embora, muitas ficaram no esquecimento. A respeito disso Teixeira (2008) sublinha que,

Atualmente, a literatura feita por mulheres envolve a conquista da identidade e da escrita, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que as manteve nas margens da cultura. Superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura escrita por mulheres engaja-se, hoje, num processo de reconstrução da categoria “mulher”, enquanto questão de sentido e lugar privilegiado para a reconstrução do feminino e para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante (TEIXEIRA, 2008, p. 45).

As “experiências emudecidas” foram e ainda são resgatadas na academia. Os Estudos Culturais de Gênero trouxeram à tona vozes silenciadas do século XIX, que tiveram expressão extremamente relevante na consolidação dos direitos das mulheres. Com as conquistas do gênero, mais escritoras foram publicando e adentrando nesse universo andocêntrico da cultura patriarcal.

Os escritos literários foram e ainda são uma forma de manifestação do pensamento emancipatório da mulher. Assim, elas conquistaram seu espaço, e vale lembrarmos que a escrita de autoria feminina tem um significado diferente. As autoras produzem sentidos diversos dos autores masculinos em suas narrativas. Por isso, a representação do sujeito feminino tem outro olhar. Lê-se como mulher para se produzir um significado como mulher. Já o homem lê como homem e procura representar o significado como mulher. Azevedo (2016, p. 54) salienta sobre as mulheres escritoras: “[...] desenvolveram uma nova relação com a linguagem que as retira do âmbito do sujeito passivo, das repetidoras e mantenedoras dos valores patriarcais presentes nas narrativas e as coloca diante de uma nova postura ativa, com relação à mudança discursiva”.

Embora a mulher tenha tomado consciência de seu papel na sociedade e da possibilidade de publicar, deveríamos ter mais representantes na literatura brasileira e na Academia Brasileira de Letras. Frisamos que até 1976 a academia não permitia a presença de mulheres e, ainda hoje, são poucas as ocupantes das cadeiras na academia. Nas palavras de Casarin:

É recente, então, o momento em que as mulheres percebem sua força unitária e passam a configurar-se como uma resistência à hegemonia masculina em todos os âmbitos, sobretudo no intelectual. Na literatura, firma-se por meio da Crítica feminista, que se preocupa, inicialmente, em denunciar a misoginia existente na literatura canônica, mas que passa a analisar e dar visibilidade a obras de autoria feminina (CASARIN, 2019, p. 43).

A literatura brasileira contemporânea tem dado voz cada vez mais às mulheres. A escrita de autoria feminina tem ganhado espaço em nossa sociedade e reflete sobre problemas que estão muito além do questionamento do seu lugar na sociedade. Coelho salienta:

Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu próprio “eu” (tradicionalmente voltado para si mesmo, em uma vivência quase autofágica), para mergulhar na esfera do “outro”, – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como “nós”. Em suma, nestes últimos anos, os problemas limitadamente “femininos” têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente “humanos” (COELHO, 1991, p. 95-96).

Assim, surgem as temáticas novas, como diz Coelho (1991, p. 96), na literatura que antes enfocavam a mulher na dialética bem/mal ou anjo/demônio para uma nova tendência que tem, como ponto de partida, “a busca de uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança”. Com isso, a ambiguidade e o próprio trabalho com a linguagem entram em cena, como veremos na escrita da goiana Augusta Faro. Todavia, antes de entrarmos em contato com a produção de Faro, é relevante retomarmos algumas considerações sobre o fantástico e o neofantástico

### **Percurso teórico: do fantástico ao neofantástico**

O acontecimento insólito denominado de fantástico surge entre os séculos XVIII e XIX, originando-se do romance gótico. Um dos mais citados teóricos sobre o assunto é Tzvetan Todorov (1992) com a sua obra *Introdução à literatura fantástica*. O cerne da discussão todoroviana está na questão da hesitação ao texto fantástico. Conforme o autor, para termos um texto fantástico, é preciso que existam três condições: o impacto do texto no leitor, a hesitação da personagem e a atitude do leitor, em relação ao texto que está lendo (hesitando ou não). O teórico entende o fantástico como um gênero.

Já Roas, na obra *A ameaça do fantástico* (2014), assinala que o texto fantástico depende do sobrenatural, é uma transgressão do real, colocando em dúvida a nossa percepção desse mundo real. “O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos” (ROAS, 2014, p. 46). Observemos mais uma afirmação do autor:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico (ROAS, 2014, p. 51).

Roas (2014, p. 51) elucida que todo o texto fantástico deve ser “crível”, ou seja, “estabelecer um pacto ficcional com o narrador”. O leitor precisa acreditar na história que está sendo narrada, por isso, ela precisa ser “o mais verossímil possível”. Na verdade, “o narrador não tem outro meio a não ser a linguagem para evocar o sobrenatural, para impô-lo à nossa realidade” (p. 55). Dessa forma, a linguagem conotativa poderá prevalecer.

As considerações de Roas a respeito do uso da linguagem, com a intenção de criar o efeito fantástico nas narrativas, remetem a outro teórico: Remo Ceserani. O estudioso, na obra *O Fantástico* (2006), elenca procedimentos relacionados ao conto de natureza fantástica. Tais aspectos fazem referência também à linguagem, como menciona Roas. Com isso, inferimos que o ambiente insólito perpassa uma construção narrativa e um trabalho com a linguagem, com ambiguidades, adjetivos e uma linguagem criativa, para citar Ceserani (2006).

O fato é que o evento de natureza fantástica foi evoluindo ao longo dos séculos e passando por transformações, chegando a um gênero novo: o neofantástico. Roas cita Todorov, a fim de elucidar que o autor búlgaro decreta o fim do fantástico no século XX e utiliza como exemplo a obra *A Metamorfose*, de

Kafka. Segundo Todorov, citado por Roas (2014, p. 64) “no caso de Kafka, o acontecimento sobrenatural já não produz nenhuma vacilação porque o mundo descrito é, segundo Todorov, totalmente estranho, tão anormal quanto o acontecimento que lhe serve de fundo”. Para falar dessa nova manifestação do fantástico, Roas usa a expressão *fantástico contemporâneo* que, em suas palavras:

[...] é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos (ROAS, 2014, p. 67).

Esse fantástico contemporâneo, do qual fala Roas (2014, p. 71), é o neofantástico, uma nova forma de entender as manifestações insólitas no mundo moderno. O teórico entende que o neofantástico “representa uma nova etapa na evolução natural de gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo”.

O termo *neofantástico*, na verdade, surge com o argentino Jaime Alazraki em seu estudo *Qué es lo fantástico* (1990) que investiga os contos de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar. Segundo ele, três aspetos diferenciam o neofantástico do fantástico tradicional (séc. XIX): a explicação do fenômeno; o sentido claro e o componente aterrorizante. O neofantástico, conforme Alazraki, não tem intenção de provocar o medo, apenas perplexidade e inquietude. Nas palavras de Alazraki (1990, p. 28, tradução nossa), classificam-se como neofantásticos “porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos

se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e pelo seu *modus operandi*”.

Se, na narrativa fantástica tradicional, é necessário que haja uma situação irreal, ou algo sobrenatural, uma sensação de hesitação, no neofantástico isso não existe mais. A história narrada já parte de um evento sobrenatural, e isso permanece até seu final. Sobre isso, Alazraki evidencia:

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos*, necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos* (1990, p. 31, tradução nossa).

Cabe destacarmos que o teórico argentino ressalta que o neofantástico pode trazer uma história dentro da outra, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p. 29, tradução nossa). Não podemos esquecer que as narrativas que trazem uma história dentro da outra foram mencionadas por Piglia (2004), no estudo *Teses sobre o conto*. E, essa afirmação do autor é retomada por Alazraki no momento em que pretende explicar que o neofantástico pode apresentar uma realidade aparente, escondendo outra história, como veremos mais adiante, na análise do conto “A Friagem”, de Augusta Faro.

Essa outra história é revelada por meio de metáforas, que são utilizadas com a intenção de criar o efeito neofantástico. Alazraki (1990) aponta que as metáforas no tecido narrativo não são construídas pela razão. Isso porque o neofantástico já nos coloca na anormalidade desde seu início.

Garcia e Michelli (2017), no artigo “A ficcionalidade insólita de Fita verde no cabelo: nova velha história”, de João Guimarães Rosa, explicam sobre as metáforas na teoria de Alazraki:

Ainda acrescenta o crítico que essa linguagem metafórica é a única forma de se aludir a uma realidade segunda, que resiste a ser nomeada pela linguagem da comunicação cotidiana. A perplexidade e a inquietação, no lugar do medo, originar-se-iam da inexplicabilidade não apenas do fato insólito, mas, especialmente, da linguagem (GARCIA; MICHELLI, 2017, p. 136).

É importante frisarmos que Todorov defende a ideia de que o fantástico é um gênero, e, para que aconteça na narrativa, é necessário haver a hesitação e o medo. O medo nem sempre estará presente, mas a dúvida sim. E, isso tudo não existe no neofantástico. O que vemos é a perplexidade, como Garcia e Michelli argumentam, “a inexplicabilidade da linguagem”. Aliás, o trabalho com a linguagem é fundamental para entendermos o neofantástico. Garcia e Michelli (2017) citam Rico (2012), a fim de elucidar as ideias sobre a linguagem do neofantástico:

No neofantástico aparecem signos abertos à indefinição (Eco) que adquirem a forma de transbordamento da imaginação, donde o natural e o sobrenatural se mesclam e se confundem para conviver em um mesmo território. O ser humano e seu lugar no mundo se expressam através de imagens fantásticas que, muitas vezes, são uma transgressão da ordem natural como na breve prosa “Peripecias del agua”, [...] Um jogo, uma ilusão na aparência, mas que na realidade vive na superfície das coisas, eis aqui a verdadeira arte da transgressão, que é bulbo e rizoma do neofantástico. A reinvenção do mundo, a partir de uma nova linguagem, a partir de uma transgressão dos nomes das coisas,

fazendo-as falar, transformando-as em outras, em um constante vir a ser: outra forma de conhecer o mundo, de se inserir nele, de ser nele. (RICO, 2012, p. 69, *apud* GARCIA; MICHELLI, 2017, p. 136).

Retomando a ideia de linguagem no discurso fantástico, assim como a evolução do gênero, Rosalba Campra, na obra *Territórios da ficção fantástica* (2016), defende que o fantástico impõe uma nova realidade ou uma sobreposição de realidades, entendendo o fenômeno como algo transgressor. É como se o neofantástico estivesse aliado à ideia de fronteira. Para a autora, o novo fantástico está ligado ao discurso, e discurso relaciona-se com linguagem, como pontua Alazraki. Vejamos as ponderações de Campra:

[...] a passagem de um fantástico predominantemente semântico, como o do século XIX, a um fantástico do discurso, como o que parece ter sido afirmado a partir da metade do século XX, está paralela com a experimentação nascida de uma consciência linguística que se manifesta, sobretudo, como autoquestionamento: o texto que pensa por si próprio, que se contempla em sua condição de objeto criado pela escritura, que se propõe ao leitor como projeção da própria atividade (CAMPRA, 2016, p. 191).

A autora dá continuidade à sua exposição, agrupando os temas do fantástico em dois grupos: categorias substantivas e predicativas. No primeiro grupo, estão os temas a partir da situação enunciativa: o sujeito define os dados da enunciação. Os eixos de oposição são: eu/outro; aqui/lá; agora/antes (depois). Aqui, Campra (2016) situa as narrativas que sugerem a perda do próprio eu e exemplifica com o romance *Aura*, de Carlos Fuentes.

No segundo grupo, estão as categorias predicativas que podem se manifestar por meio de três eixos: concreto/não concreto; animado/inanimado; humano/não humano. No binômio concreto/não concreto, Campira (2016) alude a Todorov com a terminologia matéria/espírito ou real/irreal. Já no eixo animado/inanimado situa o que tem vida versus a matéria inerte e sem vida. Nas palavras da estudiosa:

[...] a oposição vida/morte, se dá através dos motivos da representação: imagens criadas pelo homem, objetos inertes como estátuas ou quadros (e, mais recentemente, fotografias, filmes) que, ao animar-se, interferem perigosamente no mundo que as formou (CAMPRA, 2016, p. 52-53).

O terceiro eixo traz a oposição humano/não humano, no qual animais se transformam em homem, e o contrário também aparece, sugerindo a ideia de metamorfose do homem. Além disso, é necessário enfatizarmos as considerações da teórica a respeito da verossimilhança no texto fantástico. Segundo a autora, “o fantástico é assim, paradoxalmente, o território ficcional mais sujeito às leis da verossimilhança” (CAMPRA, 2016, p. 76), por isso, ela é mutável. O gênero fantástico irá “encontrar formas de convalidação do que propõe como sua verdade”.

Essa verossimilhança da narrativa fantástica pode ser percebida, inclusive, nas descrições feitas de lugares ou até mesmo às referências extratextuais de livros, músicas, filmes que existem no mundo real. “A geografia dos textos fantásticos costuma estar tão cuidadosamente desenhada, que o leitor, em seus mapas, pode verificá-la com exatidão” (CAMPRA, 2016, p. 78).

Com isso, elucidamos que a verossimilhança é um fato cultural, ou seja, uma convenção. Por ser uma convenção, ela está sujeita ao contexto sociocultural de uma época. No texto fantástico, o que está sujeito às leis da verossimilhança é a forma como a transgressão ocorre. Essa transgressão seria uma contraposição entre duas realidades, que pode vir a acontecer, no texto fantástico, pela manifestação do discurso. Campra (2016) procura distinguir o que seria o fantástico contemporâneo, comparando-o ao clássico: vejamos:

No fantástico tradicional, desse ponto de vista, a solicitação que se expõe é fundamentalmente a de uma verdade. Basta aceitar ou não, decidir se acreditar ou não. Nesse tipo de contos, o fantástico aponta a uma tautologia: se satisfaz 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. 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. 141).

Para a autora, o fantástico contemporâneo relaciona-se com o discurso e é transgressor; estabelece uma espécie de fronteira, que seria a sobreposição de realidades. Isso retoma a ideia de neofantástico de Alazraki: o texto fantástico apresenta duas realidades, uma dentro da outra. Temos uma história que esconde uma verdade a respeito dos personagens ou do narrador-personagem.

Campra (2016) defende que o fantástico é transgressor e que a sobreposição de realidades é uma espécie de fronteira

no tecido narrativo. Essa transgressão do real vai ao encontro do que Roas (2014) informa como sendo uma manifestação do fantástico contemporâneo. Além disso, ambos os autores enaltecem a verossimilhança nas histórias de cunho fantástico. Campra argumenta que a verossimilhança é mutável e proporciona ao leitor identificar-se com os lugares descritos, a geografia do texto fantástico. E, isso está de acordo com o que Roas pontua sobre o assunto: o conto fantástico deve ser o mais crível possível.

À guisa de concluir este percurso pelas teorias, vamos amarrar as arestas. O termo neofantástico foi cunhado por Alazraki, como já dito, e destina-se às narrativas contemporâneas, as quais não têm intenção de provocar medo, ou hesitação, porém, perplexidade e inquietude. O fenômeno fantástico aparece na narrativa desde seu princípio. Já Roas (2014) fala em fantástico contemporâneo, cita Alazraki em seu estudo e procura defender a transgressão do real. Por sua vez, Campra (2016) também menciona o termo fantástico contemporâneo ou moderno e elucida a passagem do clássico (fantástico do século XIX, semântico) para o moderno (século XXI, discursivo), ou seja, a linguagem será fundamental para criar o efeito insólito na narrativa. Isso é desenvolvido pela escritora goiana Augusta Faro, na obra *A Friagem*, especificamente no conto homônimo ao título do livro e nosso foco de estudo.

### **A escritora Augusta Faro: breve biografia**

Augusta Faro Fleury de Melo (1948<sup>1</sup>-) é uma administradora, escritora, memorialista, pesquisadora,

---

<sup>1</sup> Nasceu no dia 4 de novembro de 1948 em Goiânia - GO. (ACADEMIA GOIANIENSE DE LETRAS, 2021).

professora e produtora cultural, que chamou a atenção da crítica literária brasileira ao ter seu livro *A Friagem* (1998) resenhado por Toledo, na revista *Veja*, em 1999. Segue um trecho do texto escrito pelo jornalista:

Trata-se, porém, de uma desconhecida já com outros livros publicados e com um domínio do ofício que se reconhece numa frase simples como esta, em que descreve uma personagem escovando os dentes: “Usava o fio dental, um por um, dois por um, entre cada, em cima, em baixo”. Escrever “entre cada” com a consciência de que não há necessidade de escrever “dente” não é para qualquer um (TOLEDO, 1999, p. 170).

Os elogios que Toledo atribui à literata na revista contribuíram para que sua produção ficasse conhecida em âmbito nacional e, mais tarde, inspirasse até a indústria cinematográfica. Dessa antologia de 13 contos, dois se tornaram curta-metragens, “As formigas” e “Gertrudes e seu homem”. Em linhas gerais, versam sobre problemáticas enfrentadas por mulheres no cotidiano. O diferencial da autora vai além do tema, ela é referência por utilizar elementos fantásticos, para romper os estereótipos ligados ao sujeito feminino, que sustentam a violência de gênero na sociedade contemporânea.

Segundo Vieira (2020), a goiana registra um diário desde os 16 anos, paixão que pode ter herdado das mulheres da família Fleury. Sua avó, Augusta de Faro Fleury Curado,<sup>2</sup> foi uma escritora oitocentista que questionou “as relações de

---

<sup>2</sup> Consoante Capel (2005, p. 162), Curado foi “pianista e escritora nascida em Curitiba, uma mulher educada em Paris, que mudou-se para Goiás acompanhando o marido, doutor Sebastião Fleury Curado, advogado de origem goiana, formado em São Paulo, deputado na Assembleia Constituinte de 1891 e procurador da República”.

poder no âmbito familiar, os costumes e valores no final do período monárquico” (RIBEIRO, 2008, p. 30). A matriarca também tinha um diário, em que relatava os sentimentos e as memórias dos locais por onde passou. Essas páginas estão reunidas na publicação *Do Rio de Janeiro a Goiás 1896: a viagem era assim* (1960), organizada pela filha Maria Paula Fleury de Godoy.<sup>3</sup>

Na Chácara Baumann, em Goiás,<sup>4</sup> na residência dos Fleurys, situava-se a maior biblioteca do Centro-Oeste, com um acervo de 7.000 mil livros sobre diversos assuntos, tais como direito, geografia, literatura, história, psicologia, sociologia e teologia (MELO, 2002). Isso mostra que as meninas da família tiveram acesso à leitura desde cedo, o que “instigou e colaborou na construção de suas opiniões e, conseqüentemente, na escrita de suas obras” (RIBEIRO, 2008, p. 55). As tias de Augusta, Maria Paula e Mariana, cresceram nesse cenário cultural e demonstraram suas aptidões, ao fundarem um jornal manuscrito, na adolescência. Esse periódico circulou na cidade de Goiás por volta de 1910 e chamava-se *O Baumann*.

Faro dedicou sua formação para desenvolver a educação construtivista no estado, fundando a primeira instituição de ensino básico pautada na teoria de Jean Piaget, em 1980 (VIEIRA, 2020). Após essa experiência, recebeu o incentivo de um professor para continuar com as letras e ingressar no Mestrado em Literatura, na Universidade

---

<sup>3</sup> Livro que teve três edições (1960, 1985, 2006).

<sup>4</sup> Propriedade tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (RIBEIRO, 2008). “A primeira residência de tijolos do município, de onde se podia ver a cidade em perspectiva. Uma espécie de morada ideal, erguida no topo de um lugar ermo e atrasado [...] foi edificada com o auxílio de materiais e de mão-de-obra vindos do Rio de Janeiro” (CAPEL, 2005, p. 163).

Federal de Goiás.<sup>5</sup> Então, ao longo de vinte e um anos, escreveu para o caderno de literatura do jornal goiano *O Popular*, dirigido por Miguel Jorge. Além da produção na imprensa local, 13 títulos<sup>6</sup> (quatro de contos, um de lenda, dois de novelas e seis de poemas), publicados de 1982 a 2008, compõem sua obra. Dentre eles está o primeiro livro de poesia infantil da história da literatura goiana, chamado *O azul é do céu?* (1990).

Durante sua trajetória, recebeu as condecorações: TROFÉU TIOKÔ, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás (1996); PRÊMIO ALEJANDRO JOSÉ CABASSA, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro; 2019: Ano Cultural Acadêmica Augusta Faro Fleury de Mello, pela Academia Goiana de Letras (2019). Sua literatura está mencionada nos livros: *Pequena história da literatura goiana* (1984), de Alaor Barbosa; *Enciclopédia da literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho; *Estudos literários de autores goianos* (1995) e *Escritores de Goiás* (1996), de Mário Ribeiro Martins; *A poesia goiana do século XX* (1997), de Assis Brasil; *Goiás: meio século de poesia* (1997), de Gabriel Nascente; *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), de Luiz Rufatto; *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares. Ainda, aparece em verbetes nas antologias: *Colheita: a voz dos inéditos* (1980), de Gabriel Nascente; *Dicionário biobibliográfico de Goiás*

---

<sup>5</sup> Graduada em Pedagogia (1967) e Mestre em Literatura (1992) pela UFG.

<sup>6</sup> São: *Mora em mim uma canção de menina* (1982), *Lua pelo corpo* (1984), *O estado de graça* (1998), *O azul é do céu?* (1990), *O dia tem cara de folia* (1991), *O usar a cuca é melhor do que a pança* (1992), *A dor dividida* (1994), *Avesso do espelho* (1995), *Por que chora, Potira?* (1996), *A menina que viajou para o sol* (1997), *A friagem* (1998), *Boca benta de paixão* (2007) e *Alice no país de Cora Coralina* (2008).

(1999) e *Dicionário biobibliográfico regional do Brasil* (2002), de Mário Ribeiro Martins; *Dicionário do escritor goiano* (2006), de José Mendonça Teles. Atualmente, Faro é membro da União Brasileira de Escritores de Goiás, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (cadeira 15) e da Academia Goiana de Letras (cadeira 26).

Todavia, Faro não possui uma fortuna crítica alentada. Em pesquisa nos bancos de periódicos, dissertações e teses encontraram-se: nove artigos;<sup>7</sup> um capítulo de livro;<sup>8</sup> uma dissertação;<sup>9</sup> uma tese.<sup>10</sup> Diante do exposto, pode-se afirmar

- 
- <sup>7</sup> São: SILVA, Denise Lima Gomes da. As amarguras de Gertrudes: a representação do feminino no conto de Augusta Faro. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 12, n. 13, p. 1-11, jun. 2010; FREITAS, James Deam Amaral. “A gaiola”: identidades femininas no conto de Augusta Faro. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 61-70, jul. 2011; BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; BORGES, Luciana. Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro. *Revista Crátulo*, Patos de Minas, v. 6, n. 1, p. 5-18, jun. 2013; LEITE, Suely. A idealização do amor em “Gertrudes e seu homem”, de Augusta Faro. *Revista Mulheres e Literatura*, [s. l], v. 16, p. 1-10, fev. 2016; MARTINS, Ana Paula dos Santos. No coração do fantástico moderno: “check up”, de Augusta Faro. *Literartes*, [s. l], v. 7, p. 246-265, fev. 2017; ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro. *Brasil Brazil: Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, v. 33, n. 61, p. 139-155, 2020; KNAPP, Cristina Löff. A face do medo: uma análise do conto “O dragão chinês”, de Augusta Faro. *Entrelaces*, [s. l], v. 8, n. 20, p. 174-186, jul. 2020; CURADO, Bento Alves Araújo Jayme Fleury. Nota: diário de Augusta de Faro Fleury Curado nos caminhos do cerrado goiano de outrora. *Revista de Geografia*, Goiás, p. 1-8, set. 2020; KNAPP, Cristina Löff. As formigas: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 18, n. 2, p. 224-242, set. 2020.
- <sup>8</sup> MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana. Porque é preciso romper as gaiolas: autoria feminina e contextos familiares na ficção de Augusta Faro. In: SILVA, Natali Fabiana Costa e; CRUZ, Lua Gill da; TATIM, Janaína; PEREIRA, Marcos Paulo Torres (org.). *Mulheres e a literatura brasileira*. Macapá: Unifap, 2017. p. 464-491.
- <sup>9</sup> MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira. *(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade*. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Estudos da Linguagem, Programa de Pós-

que este ensaio vem à luz para inserir sua ficção nas alíneas da história da literatura brasileira, resgatando uma produção de autoria feminina, por meio do diálogo com a teoria literária neofantástica.

De acordo com Ignácio a literatura de Faro utiliza

[...] “realismo mágico” como elemento estruturador – mas não uniformizador – dos seus contos, uma vez que, em seus textos, o fantástico pode tanto dialogar com a configuração de um contexto – individual/social – que oprime o indivíduo quanto pode interligar o real ao onírico ou, ainda, metaforizar o silencioso confronto entre a aridez do cotidiano e a liberdade da fantasia (2003, p. 75).

Vale lembrar que essas características insólitas podem se manifestar tanto de forma concreta quanto nas entrelinhas de seus contos. Tais artefatos são possíveis graças à qualidade narrativa empregada pela goiana nas tramas. Martins (2017, p. 250) aponta que Faro tem “o gosto por uma prosa do cotidiano, que se aproxima com uma linguagem aparentemente simples, mas com total ‘domínio do ofício’, fazendo-se sentir talvez como traço aprendido por meio da leitura de seus escritores favoritos, como Erico Verissimo, Jorge Amado, Bernardo Élis, Cecília Meireles, e Gabriel García Márquez”.

A escrita leve da autora dá vida a personagens femininas que denunciam o absurdo do *status quo*, a partir dos elementos fantásticos. Isso está relacionado com o que Menegassi e Borges (2017, p. 432) pontuam, “algumas

---

Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

<sup>10</sup> PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, 2011. 1v.

narrativas de Faro assemelham-se à de novelas, pois apresentam vários personagens secundários e subtramas”, fato que acontece no plano de fundo do conto “A Friagem”, objeto que analisaremos na sequência. Trata-se da referida história dentro da história.

### **Manifestações insólitas no conto “A Friagem”, de Augusta Faro**

O conto que dá nome ao livro de Faro tem início com uma manifestação insólita, já levando o leitor ao terreno da incerteza e da inquietude. Isso porque procura explicar como começou a friagem sem fim naquele pequeno povoado. Na verdade, houve um período de muitas chuvas e após estiagem:

A noite encompridou a ponto de os galos cantarem muitas vezes, pensando que a madrugada estava continuando fora das medidas costumeiras. As roupas nunca secavam e a umidade era tanta, que o cheiro de mofo impregnou até as flores e os animais (FARO, 1999, p. 35).

O fato de a noite ter encompridado e as roupas nunca secarem denota um ambiente intranquilizador e irreal, como argumenta Roas (2014). Porém, não questionado pelo homem, apenas aceito. Também já temos indícios metafóricos relevantes a respeito da escrita de Faro no texto em questão. Isso porque o “cheiro de mofo impregnou flores e animais”. Interessante, que essa mesma impressão de mofo designa a sociedade em geral do lugar: “O ar diáfano e sutil foi aderindo às plantas e pessoas e, em pouco tempo, um lodo esverdeado cobria a pele das gentes e o semblante delas

empalidecera como se uma pátina cobrisse todas as coisas expostas” (FARO, 1999, p. 35).

Essa breve descrição da sociedade do lugar sugere uma simbologia bem-interessante, como se a sociedade ficasse encoberta, vestisse uma espécie de máscara para se esconder ou se ocultar. O lodo esverdeado encobriu todos e tudo. Se recorrermos à simbologia no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009), o lodo está associado à ideia de degradação que,

se considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém, o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passa a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 534).

Essa informação simbólica de o lodo representar a “água contaminada, corrompida”, associa-se à sociedade que mais adiante aparecerá na narrativa, como uma forma de omissão e descaso de todos com a personagem principal. Faro ainda caracteriza o Sol como “desbotado, sem convicção, nada lembrando ser o Sol, mas apenas um clarão não definido e frágil” (FARO, 1999, p. 35). Esse início do conto, como já afirmamos, está no terreno do neofantástico, não temos hesitação, apenas a estranheza, defendida por Roas (2014), para que ocorra o efeito fantástico. Nas palavras de Jozef:

O fantástico está sempre impondo a sua magia, em meio à realidade de todos os dias. Na própria realidade, dizia Cortázar, que tem certa porosidade para todo o homem sensível, há elementos inexplicáveis. Mas é

desses fragmentos do mundo, dessa multiplicidade de possibilidades que o artista extrai a matéria a ser transformada (JOZEF, 1989, p. 151).

Essa “multiplicidade de possibilidades” pode ser vista no conto de Faro, assim como uma narrativa ambígua, com múltiplas leituras. O enredo de “A Friagem” tem prosseguimento, após esse início já no terreno da inquietude, descrevendo o frio que a personagem principal sente sem explicação. Na verdade, a primeira vez que a personagem de nome Nina é caracterizada no conto aparece ao leitor associada à ideia de frio. Observemos:

Por esse tempo, Nina começou a sentir uma friagem que lhe trincava os ossos das pernas e braços, e as pessoas, que estavam por perto, escutavam os estalidos das juntas e tendões [...] foi perdendo o apetite, porque era difícil comer, o frio que sentia lhe vinha das entranhas, de tal forma malignamente e com tanta força que, além de aborrecê-la, os alimentos todos esfriavam bastando chegar próximo do seu hálito (FARO, 1999, p. 36).

Constatamos que a friagem surge no corpo de Nina de modo inexplicável, talvez relacionada com o período de chuvas que assolou a cidade, contudo, também sem explicação alguma. A descrição da moça apresenta o elemento insólito de modo natural: a friagem no corpo a ponto de esfriar os alimentos no momento de ingeri-los. Ressaltamos que, mesmo sentindo esse frio “ela não sentia dor alguma e, após os ataques de friagem, continuava lépida e ativa como sempre fora” (FARO, 1999, p. 36). Ou seja, tudo é descrito de modo natural, todavia, com o passar dos dias a sensação de frio vai aumentando, e a moça vai piorando

visivelmente. Dessa forma, a família passa a fazer uma espécie de ritual, a fim de aquecer Nina.

Toda manhã a moça era colocada sentada numa cadeira de couro, na parte cimentada do quintal, onde havia muito sol e, ainda assim, ela batia queixo e as forças fugiam das pernas e não conseguia caminhar. Resolveram acender duas fogueirinhas, uma de cada lado da moça, de modo que ela recebesse mais calor, além do que chegava direto do sol ardente (FARO, 1999, p. 36).

Lendo com atenção a descrição desse ritual de aquecimento, não podemos deixar passar despercebidas algumas metáforas interessantes: a moça é sentada em uma cadeira de couro na parte cinza do quintal. O couro é um material resistente e, quando exposto ao sol, esquenta. Esse seria o objetivo de sentar Nina em uma cadeira de couro. Outra observação importante relaciona-se ao local do pátio onde a cadeira é colocada: na parte cimentada do quintal. Ou seja, em um local sem vida, onde predomina a frieza do concreto.

Além disso, são acessas “duas fogueirinhas”, o vocábulo está no diminutivo, são pequenas e pouco ajudariam a esquentar a moça. O uso do diminutivo pode sugerir a pouca relevância que a família está dando ao acontecimento, visto que o sol está a pino. Percebe-se que, nesse primeiro momento, Nina é descrita perdendo suas forças, “batendo queixo”. O início do declínio de sua saúde. O frio marca o acontecimento insólito na narrativa e vai ganhando vida dentro da personagem:

De modo constante, ela se queixava que o frio tinha vida e se movimentava dentro dela, iniciando a caminhada na nuca, para descer por todos os ossos, juntas e articulações, depois, saindo do coração,

caminhava por todos os órgãos, através das artérias e veias, então, ela sentia tudo dentro de si latejar de frio (FARO, 1999, p. 37).

Com a leitura da citação, temos a impressão de que o frio é uma personagem também da história, como se fosse um hospedeiro no corpo de Nina, provocando o efeito insólito, como já argumentamos. Campra (2016) enfatiza que o fantástico moderno ou neofantástico é discursivo. E, pode ser comprovado na passagem descrita sobre o frio que percorria o corpo de Nina, fazendo “tudo dentro de si latejar de frio”. É o trabalho com a linguagem que cria o efeito no conto de Faro, também visto no momento em que o médico é chamado para tentar resolver o problema da moça.

O médico, com cara de ganso velho, chegou a queixar-se da friagem que sentira perto da doente, e nada entendendo, pediu ajuda de outros colegas, que também reclamaram nada poderem fazer com o frio a atrapalhar seus exames [...] o sangue congelava dentro dos vidros das seringas e tomava uma cor esverdeada, como deveria ser o sangue dos répteis e outros animais de sangue frio (FARO, 1999, p. 37-38).

O médico é descrito como “cara de ganso velho”, feito alguém que tem experiência, no entanto, não consegue resolver o problema da jovem. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 460) relacionam a ideia do *vocábulo ganso* à coletânea de contos de fadas intitulada *Os contos de mãe gansa*, os quais foram interpretados de forma hermética. Inclusive, são chamados cientistas para ajudarem na solução do problema, porém se deparam com um grande empecilho: o congelamento do sangue de Nina.

Recorrendo mais uma vez à simbologia, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 939) argumentam que a cor verde pode

ser entendida como vida e também como algo maléfico, verde de medo, verdes de frio. Pintores da Idade Média pintavam a cruz de verde, simbolizando a regeneração do ser humano através do sacrifício de Cristo. A narradora do nosso conto ainda descreve que o sangue da jovem Nina era aquecido, contudo, “nunca liquefazia, continuando gelado como pedra e verde como o musgo que medra entre as pedras dos muros da casa” (FARO, 1999, p. 38).

Campra (2016) defende que o fantástico pode apresentar uma sobreposição de realidades, escondendo, talvez outra realidade. Essa outra realidade também pode ser entendida como uma máscara, uma história dentro da outra, defendida pelo teórico Alazraki, para que aconteça o neofantástico, como vemos no trecho abaixo:

Alguma coisa vinha mudando dentro da moça, alguma coisa de muito triste passava-se dentro de seu coração, pois em seu olhar nublado mostrava uma solidão enorme e desconhecida, que escorria e penetrava nas pessoas que a fitassem nos olhos [...]; o frio que exalava da jovem pregava, grudava nas roupas e passava para os corpos das pessoas, que, muitas vezes, mesmo permanecendo a tarde toda no sol escaldante, levavam uns três dias para voltar-lhes a temperatura normal (FARO, 1999, p. 38-39).

A solidão de Nina vem à tona, e várias pessoas da cidade passam a visitá-la, contudo, nada ameniza, e como todos sentiam um frio tremendo, não retornavam. Isso nos faz questionar: Será que as visitas eram apenas curiosidade em ver a moça daquele jeito, ou realmente levavam uma palavra de carinho e afeto? Essa solidão da menina, o abandono e a omissão, visto que ninguém conseguia encontrar uma solução para o problema, podem nos levar a

pensar na ideia das máscaras que a sociedade veste? O neofantástico desestabiliza o real, como diz Alazraki (1990), e desestabiliza a realidade, nas palavras de Roas (2014), como vemos na descrição do frio excessivo: “Às vezes o trincar dos ossos era tão alto, que na rua de cima as pessoas perdiam o sono, porque elas ouviam os ossos partindo e se dividindo por muitos” (FARO, 1999, p. 38-39). O fato de os ossos se partirem e irem se dividindo ao meio não causa estranheza no conto, apenas desestabiliza o leitor.

Isso acontece visto que o conto fantástico, nas palavras de Campra (2016, p. 76), “é por definição, inverossímil”. O conto deve encontrar uma forma de convalidação. E isso está perfeitamente descrito no conto de Faro. Não nos causa estranheza que os ossos que se partiram mantenham viva a personagem Nina. A discussão é a origem da sua friagem, que está relacionada com o isolamento que a menina passava e com a solidão que a assolava. Inclusive tirando-lhe sua única companhia: “O pior mesmo foi quando a cadelinha de Nina, que a acompanhava desde menina, resolveu ficar aos pés da dona. De tal forma o corpo da dona era gelado e espargia friagem, que em três dias a cachorrinha amanheceu morta” (FARO, 1999, p. 39).

Mais uma vez é possível recorrermos à simbologia no trecho que destacamos. O único ser que acompanhava Nina desde a sua infância era sua cadelinha, que a deixou devido à friagem que a moça exalava. Vejamos que isso só acontece depois de três dias. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 899) “o número três é perfeito, de acordo com os chineses, nada pode ser mudado, é a perfeição. Triângulo, a unidade divina para os cristãos”. A morte da cadelinha ocasionou grande comoção em Nina, e suas “lágrimas caíram duras no ladrilho, que pensavam que fossem bolinhas de gude” (FARO,

1999, p. 39). Após esse fato, as visitas rarearam, e o interessante é que muitas pessoas ainda a visitavam apenas por curiosidade e não com a intenção de ajudar. Mais uma vez, a história dentro da outra é comprovada, a solidão é algo marcante na vida de Nina. Como a jovem passa a definhar, por não conseguir mais se alimentar, surge uma ideia bem peculiar e vem de alguém alheio à sociedade adulta e mascarada que a cercava: “Um dia um menino, por nome de Pedro, apareceu ali com uma borboleta presa pelas asas, para mostrar à Nina. Para surpresa geral, ela quis e apeteceu o inseto e, sem asco nem receio, conseguiu engolir a borboleta [...] era lindíssima e muito colorida” (FARO, 1999, p. 39).

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 899) elucidam que a presença de uma borboleta anuncia a morte ou uma visita próxima. Assim como a “metamorfose, a borboleta que sai do ovo é um símbolo de ressurreição”. É a partir desse momento que podemos inferir que a vida de Nina parece tomar um novo rumo, alguém passa a dar atenção à moça. Isso porque grande parte das pessoas da sociedade a visitam apenas por curiosidade. Outro indício de que algo está mudando em relação à personagem principal é a chegada da Tia Nocença. A visita anunciada pela presença da borboleta.

Tia Nocença veio de longe visitar a sobrinha e conseguiu que ela tomasse colheradas de uma poção feita com gengibre, cravo, canela, carrapicho e alho. Essa mistura era a ração líquida, pois como as borboletas, não congelava ao aproximar dos lábios gelados (FARO, 1999, p. 40).

Novamente, é alguém de fora do ambiente social que circundava Nina que procura trazer uma solução para a sua friagem. Como já afirmamos, o fantástico está no discurso

narrativo do conto e também nos símbolos e nas metáforas que podemos inferir, a partir das escolhas vocabulares. A presença da Tia Nocença lembra a vinda das antigas curandeiras, bruxas que faziam poções. Observemos que a poção trazida tem os seguintes ingredientes: gengibre, cravo, canela, carrapicho e alho.

Os ingredientes da poção são especiarias utilizadas, muitas vezes, para temperar a comida. A canela foi trazida do Oriente e é usada para purificação. Já o alho tem a função de proteger de influências nefastas, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009). Vale lembrarmos que, embora tenha tomado a poção da Tia Nocença, a situação da jovem continuava a mesma, definhando a cada dia. De repente, algo sem explicação ocorre na cidade, o insólito que até então estava sem resolução, é marcado por mais um acontecimento: a chegada de um jovem estranho na cidade.

Foi assim que chegou na cidade, numa tarde quentíssima, um jovem de cabelos longos e vestes brancas como as de um monge. Ninguém conhecia o rapaz e nunca o tinham visto por ali [...] assim que ele entrou no quintal cheio de sol e cumprimentou a moça, a mão que foi tocada perdeu a rigidez gélida [...] buscaram o rapaz de novo e ele permaneceu por mais tempo conseguiu alisar o cabelo de Nina e abraçou-a demoradamente (FARO, 1999, p. 41-42).

A vinda do rapaz misterioso é a salvação para a problemática vivida por Nina. Assim, como o frio surge sem explicação alguma, e todos, de certa forma, a isolam ou têm apenas curiosidade em verificar como se dá esse fato bizarro, a sua solução também acontece inexplicavelmente. Mais uma vez temos alusão à transgressão do real, defendida por Roas (2014). Ou à ideia de transgressão, de Campra (2016),

observemos: “Quando Raimundo entrou no bar da esquina e pediu um copo de leite, ao segurar a vasilha, o leite ferveu no mesmo instante” (FARO, 1999, p. 41).

A solução do problema de Nina chega com um evento neofantástico, ou seja, o calor que emana de Raimundo faz o leite ferver no copo, no mesmo instante que ele o toca. Para todos é a solução para a friagem da jovem.

Durou quase um mês, o rapaz ajudando a família a aquecer a jovem, que devagar, como se nascesse de novo, foi aprendendo a lidar, segurando os objetos, a andar devagarinho e, conseqüentemente, aumentava a temperatura do corpo. A friagem estava sendo vencida (FARO, 1999, p. 42).

É visível que a friagem da moça é vencida por meio do toque do rapaz, que exalava um grande calor, inclusive “do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecia, sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava” (FARO, 1999, p. 42). Elucidamos que a construção de todo o universo neofantástico no tecido narrativo acontece por meio da linguagem, com o uso de metáforas e símbolos, como vimos em nossa análise e comprovando a ideia de Campra (2016) de que o fantástico moderno ou contemporâneo é discursivo.

O fantástico deve ser crível como assinala Roas. E, isso pode ser constatado na descrição de Raimundo com longos cabelos e vestes brancas lembrando a feminilidade. Por isso, ele resolve o problema de Nina. Além disso, o rapaz tem uma atitude completamente diversa de todas as outras pessoas da sociedade: ele entrega a sua atenção a Nina. E, isso é feito por meio do toque. Primeiramente, dando-lhe as mãos, a seguir acariciando seu cabelo e abraçando-a.

Podemos aqui retomar as afirmações de Alazraki de que o neofantástico procura esconder uma história dentro da

outra. Não podemos esquecer de mencionar que a ideia de que o conto esconde uma outra história menor dentro de uma maior é de Piglia (2004). A primeira história apresentada na narrativa é a de uma moça, de nome Nina, que é acometida por uma friagem insuportável. Sua vida vai se esvaindo à medida que o frio vai aumentando.

Todavia, a história escondida é de uma sociedade sem afeto e compaixão. Nina é solitária em meio à multidão de pessoas que a visitam somente por curiosidade. Todos, descritos pela narradora com pele esverdeada como lodo, já no início do conto, apontam o que vamos descobrindo ao longo do texto: uma sociedade que exclui aqueles com problemas, como fazem com Nina; todos demonstram apenas pena e curiosidade.

Vale pontuarmos as escolhas vocabulares da narrativa, com a intenção de frisar os sentimentos das personagens de forma mais intensa. Azevedo (2016, p. 54) reforça a respeito da escrita de autoria feminina: “A linguagem passa a ser desestabilizadora e abre espaço para outras representações sociais em que o sistema tradicional de imagens literárias cede espaço para uma nova alternativa de escrita através do discurso gendrado”.

É interessante que as únicas pessoas que conferem atenção especial à jovem é um menino, de nome Pedro: oferece uma borboleta para ela ingerir. A partir daí, outras crianças passam a caçar o inseto para a jovem. A pureza da criança que ainda não foi corrompida pela sociedade consegue atingir o coração gélido de Nina, assim como a Tia Nocença, as antigas curandeiras ou bruxas, que também estavam acima da sociedade. Fazendo outra analogia, a criança não participa da vida em sociedade, já as bruxas ou

curandeiras são banidas e deixadas de lado. Talvez, por isso, somente Pedro e Tia Nocença conseguem dar atenção a Nina.

Após resolver o problema da friagem de Nina, salientando que Raimundo levou um mês para atingir êxito, ele deixou a cidade, da mesma forma que chegou: misteriosamente. Isso ocorre justamente no dia em que os pais de Nina estavam fazendo uma grande festa, a fim de comemorar a cura da moça.

Tudo preparado, uma comissão familiar foi até a pensão buscar Raimundo, o responsável pela volta à tranquilidade daquele povo, mas lá não estava, não conseguiram encontrá-lo. Ninguém soube de onde viera, nem para onde foi aquele moço de cabelos longos. Algumas velhinhas, que viviam nas janelas olhando o ermo do tempo, disseram que um bando de colibris seguiu o vulto de um rapaz até que sumisse na estrada, mas não garantiram se fora Raimundo quem partira (FARO, 1999, p. 42-43).

Raimundo deixou a cidade da mesma forma como chegou, de modo misterioso. São os colibris que o acompanham. O colibri, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 264), pode ser entendido como “autor do calor solar. Mito dos índios hopis, do Arizona, é uma figura de herói intercessor que salva a humanidade da fome”. Na narrativa em questão, o colibri acompanha Raimundo responsável por salvar Nina da friagem e até todo o povo. Isso porque algumas pessoas curiosas, que visitavam a jovem, ficavam com o frio em seus corpos, por dias, e algumas não se aqueciam mais, desfaleciam.

A narrativa de Faro se encerra da mesma forma que inicia: com o acontecimento insólito e sem explicação, como é o neofantástico. O conto contemporâneo desaloja e transforma a realidade aparentemente normal em algo

questionador e irreal. É a “irrupção do anormal em um mundo normal”, como pontua Roas (2014, p. 159).

### **Considerações finais**

A leitura do conto “A Friagem” oportuniza refletirmos acerca da individualidade que está presente no mundo contemporâneo, uma crítica às ambições e às aspirações desmedidas da sociedade. No decorrer dessa história, Faro (1999) apresenta o fenômeno insólito de maneira clara, o frio excessivo que acomete Nina, provocando inquietação no leitor. Segundo Alazraki (1990) esse é o diferencial do neofantástico, explicar o mistério com tamanha naturalidade, capaz de transformá-lo em um elemento aterrorizante.

Contudo, a narrativa da goiana também rompe com a barreira da moralidade, cheia de valores que foram estabelecidos pelo patriarcado, desconstruindo a visão depreciativa da mulher. Os seres encantados que surgem para ajudar Nina não seguem o arquétipo maléfico das bruxas na mitologia. Tia Nocença é um exemplo de personagem secundária que simboliza a magia e a metamorfose da sobrinha, diferentemente dos monstros teológicos do sexo feminino, como a Esfinge, de Sófocles, e as Harpias, de Virgílio e Hesíodo.

O frio que Nina sente parece se alimentar da falta de afeto entre os homens, é a manifestação do grotesco presente além da ordem visível. Então, a jovem é oprimida e passa a viver o clima do absurdo. Essa situação, em que a moça está inserida, é a manifestação do neofantástico, defendida por Alazraki (1990), uma história dentro da outra, trazendo à tona a antítese entre o real e o irreal. Essa oposição, assim como o trabalho com a linguagem guia a obra de Augusta Faro.

## Referências

ACADEMIA GOIANIENSE DE LETRAS. *Biografia de Augusta Faro Fleury de Melo*. Disponível em: [http://www.academiagoianiense.org.br/?page\\_id=362](http://www.academiagoianiense.org.br/?page_id=362). Acesso em: 4 fev. 2021.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? *Mester*, Los Angeles, v.19, n. 2, p.21-33, 1990.

AZEVEDO, Maria da Glória de Castro. Representações femininas na literatura: uma leitura do conto *A Solução*, de Clarice Lispector. *Revista Humanidades & Inovação*, Palmas, v. 3, n. 3, p. 53-58, 2016. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/217>. Acesso em: 7 jan. 2021.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Coord. e trad. de Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CAPEL, Heloísa. Literatura memorialista e vida privada no interior do Brasil. *Textos de História*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 161-174, 2005.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FARO, Augusta. A Friagem. In: FARO, Augusta. *A Friagem*. Rio de Janeiro: Global, 1999. p. 35-43.

GARCIA, Flávio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina Silva. A ficcionalidade insólita de Fita verde no cabelo: nova velha estória, de João Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 130-151, 2017.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Frio e calor em “A Friagem”. In: IGNÁCIO, Ewerton de Freitas; LUIZ, Ademir; SILVA, Carlos Augusto (org.). *Uma antologia do conto goiano contemporâneo*. Goiânia: Kelps/UEG, 2013.

JOZEF, Bella. *História da Literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana. Porque é preciso romper as gaiolas: autoria feminina e contextos familiares na ficção de Augusta Faro. In: SILVA, Natali Fabiana Costa e; CRUZ, Lua Gill da; TATIM, Janaína; PEREIRA, Marcos Paulo Torres (org.). *Mulheres e a literatura brasileira*. Macapá: Unifap, 2017. p. 464-491.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004. p. 89-90.

RIBEIRO, Rafaella Sudário. *Fora da vida: as mulheres da família Fleury (1896-1960)*. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

ROAS, Davi. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Universidade UNESP, 2014.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Raído*, Dourados, MS, v. 10 , n. 21, p. 153-164 jan./jun. 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217>. Acesso em: 11 jan. 2021.

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

VIEIRA, Ana Paula. *Nacionalmente reconhecida, escritora Augusta Faro é duplamente egressa pela UFG*. Disponível em: <https://sempreufg.ufg.br/n/136094-nacionalmente-reconhecida-escritora-augusta-faro-e-duplamente-egressa-pela-ufg>. Acesso em: 5 fev. 2021.



## Minibiografias

### **Cecil Jeanine Albert Zinani**

Graduação em Letras: Português e Inglês (UCS); Especialização: Literatura Infantojuvenil (UCS); Mestrado: Letras – Teoria da Literatura (PUCRS); Doutorado: Letras-Literatura Comparada (UFRGS); Estágio Pós-doutoral: Letras – Memória e História (PUCRS). Foi professora titular no curso de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura: Mestrado e Doutorado (UCS). Coordenou o grupo de pesquisa “Mulher e Literatura”, vinculado ao Diretório do CNPq “Literatura: novas perspectivas e transformações”. Dentre as publicações, destacam-se: *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*, *História da literatura: questões contemporâneas*.

### **Cristina Löff Knapp**

Graduação em Letras-Português (Unisinós); Mestrado em Letras-Literatura Brasileira (UFRGS); Doutorado em Letras-Literatura Comparada (UFRGS). Professora na Universidade de Caxias do Sul (UCS), no curso de Letras-Português e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura. Atualmente, coordena o grupo de pesquisa “Mulher e Literatura”, vinculado ao Diretório do CNPq “Literatura: novas perspectivas e transformações”. Dentre suas publicações está o artigo “As formigas: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro” (Scripta Uniandrade, 2020).

### **Elisa Capelari Pedrozo**

Graduação em Letras: Português (UCS); Mestrado: Letras e Cultura (UCS); Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa “Literatura e Gênero” (UCS), coordenado pela

Profa. Dra. Cristina Löff Knapp. Sua atuação profissional é vinculada às temáticas: literatura de autoria feminina; imprensa brasileira feminista do século XIX; crítica feminista; estudos culturais de gênero; história da literatura. Além de pesquisadora, é professora de Língua Portuguesa, na rede privada de ensino básico.

### **Guilherme Barp**

Graduação em Letras – Inglês (UCS). Atualmente, cursa Mestrado em Letras – Estudos de Literatura (UFRGS), na condição de bolsista Capes. Foi bolsista de iniciação científica durante todo o período da Graduação, orientado pela Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani. Possui a certificação CELTA – *Certificate in English Language Teaching to Adults*, oferecida pela Universidade de Cambridge (Inglaterra).

### **Ivone Massola**

Graduação em Direito (UCS); Especialização: Teoria Geral do Direito (UCS); Mestrado: Direitos Sociais e Políticas Públicas (Unisc); Doutorado em Letras e Cultura (UCS). Professora titular, no curso de Graduação em Direito, das disciplinas afetas ao Direito do Trabalho, Processo e Prática Jurídica Trabalhista. Coordenou o curso de Direito da UCS/CARVI e, atualmente, coordena o curso de Direito de Farroupilha (UCS). Áreas de interesse: temas que envolvem Teoria do Efeito, Dano Existencial e Interdisciplinares entre Letras e Direito, Literatura e Gênero.

### **Letícia Lima**

Graduação em Letras Português (UCS); Mestrado: Letras e Cultura (UCS) (Bolsista Prosuc/Capes). Pesquisadora voluntária no Projeto de Pesquisa “Mulher e Literatura”, vinculado ao Diretório do CNPq “Literatura: novas perspectivas e

transformações” e coordenado pela Profa. Doutora Cristina Löff Knapp. Foi bolsista de iniciação científica no Projeto de Pesquisa intitulado “Uma história da Leitura e da Literatura na Serra Gaúcha (1897-1967)”, coordenado pelo Prof. Doutor João Claudio Arendt, e bolsista de iniciação à docência Pibid-UCS no subprojeto Letras – Português, coordenado pela Profa. Doutora Suzana Maria Lain Pagot.

### **Morgana Carniel**

Graduada em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul (2020). Graduanda em Letras – Inglês pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa Mulher e Literatura (UCS). Atualmente, atua como pesquisadora no projeto “Representações do Insólito na Literatura de autoria feminina”. Contribuiu com o capítulo “A ironia como meio de subversão do discurso em ‘Carta do Rio’, de Maria Clara da Cunha Santos”, na obra *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A Mensageira*; e com o capítulo “Da margem ao protagonismo: a participação feminina na literatura fantástica”, na obra *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*.

### **Rafael Eisinger Guimarães**

Graduação em Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda (UFRGS); Especialização em Literatura Brasileira (Unisinos); Mestrado em Literatura Comparada (UFRGS); Doutorado em Literatura Comparada (UFRGS). É professor no Departamento de Ciências, Humanidades e Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, na Universidade de Santa Cruz do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, literatura platina e literatura comparada, trabalhando principalmente com questões relacionadas aos estudos decoloniais, à crítica feminista e aos estudos de gênero.

**Tânia Maria Cemin**

Psicóloga Clínica – Formação em Psicanálise. Doutorado e Mestrado em Psicologia do Desenvolvimento (UFRGS). Professora e pesquisadora no curso de Psicologia. Corpo Permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado Profissional em Psicologia. Integrante do Colegiado do Curso de Psicologia. Integrante do Colegiado do PPGPSI – Mestrado Profissional em Psicologia.



A Universidade de Caxias do Sul é uma Instituição Comunitária de Educação Superior (ICES), com atuação direta na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul. Tem como mantenedora a Fundação Universidade de Caxias do Sul, entidade jurídica de Direito Privado. É afiliada ao Consórcio das Universidades Comunitárias Gaúchas - COMUNG; à Associação Brasileira das Universidades Comunitárias - ABRUC; ao Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras - CRUB; e ao Fórum das Instituições de Ensino Superior Gaúchas.

Criada em 1967, a UCS é a mais antiga Instituição de Ensino Superior da região e foi construída pelo esforço coletivo da comunidade.

### *Uma história de tradição*

Em meio século de atividades, a UCS marcou a vida de mais de 100 mil pessoas, que contribuem com o seu conhecimento para o progresso da região e do país.

### *A universidade de hoje*

A atuação da Universidade na atualidade também pode ser traduzida em números que ratificam uma trajetória comprometida com o desenvolvimento social.

Localizada na região nordeste do Rio Grande do Sul, a Universidade de Caxias do Sul faz parte da vida de uma região com mais de 1,2 milhão de pessoas.

Com ênfase no ensino de graduação e pós-graduação, a UCS responde pela formação de milhares de profissionais, que têm a possibilidade de aperfeiçoar sua formação nos programas de Pós-Graduação, Especializações, MBAs, Mestrados e Doutorados. Comprometida com excelência acadêmica, a UCS é uma instituição sintonizada com o seu tempo e projetada para além dele.

Como agente de promoção do desenvolvimento a UCS procura fomentar a cultura da inovação científica e tecnológica e do empreendedorismo, articulando as ações entre a academia e a sociedade.

### *A Editora da Universidade de Caxias do Sul*

O papel da EDUCS, por tratar-se de uma editora acadêmica, é o compromisso com a produção e a difusão do conhecimento oriundo da pesquisa, do ensino e da extensão. Nos mais de 1000 títulos publicados é possível verificar a qualidade do conhecimento produzido e sua relevância para o desenvolvimento regional.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code:





Os cinco artigos que compõem este livro, assinados por Cecil Jeanine Albert Zinani, Guilherme Barp, Ivone Massola, Morgana Carniel, Rafael Eisinger Guimarães, Tânia Maria Cemin, Letícia Lima, Cristina Löff Knapp e Elisa Capelari Pedrozo, guiarão o leitor através de um breve mas cuidadoso panorama da ficção curto-fantástica de autoria feminina produzida em dois países da América do Sul ao longo do século XX, mostrando toda a potencialidade dessa literatura como forma reflexiva, artística e especulativa. Nesse sentido, cada capítulo apontará uma via distinta, suscitando questões igualmente interessantes, diferentes e complementares, como a representação da infância, a psicanálise, o envelhecimento, o afeto dirigido ao inanimado, a vida após a morte, a solidão, sempre a partir da, e em direção à, perspectiva que considera o olhar feminino sobre si e sobre o mundo.

*Bruno Matangrano*

