



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LIVIA FERNANDA DINIZ GOMES

O FANTÁSTICO EM ALUÍSIO AZEVEDO E COELHO NETO: Análise dos contos
Demônios e A Bola

São Luís

2018

LIVIA FERNANDA DINIZ GOMES

O FANTÁSTICO EM ALUÍSIO AZEVEDO E COELHO NETO: Análise dos contos
Demônios e A Bola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Naiara Sales de Araújo Santos

São Luís

2018

Gomes, Livia Fernanda Diniz.

O FANTÁSTICO EM ALUÍSIO AZEVEDO E COELHO NETO:
Análise dos contos *Demônios* e *A Bola* / Livia Fernanda Diniz Gomes.
- 2018.
112 f.

Orientador(a): Naiara Sales de Araujo Santos.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. A Bola. 2. Demônios 3. Literatura Fantástica. 4.
Literatura Maranhense. I. Santos, Naiara Sales de Araujo.
II. Título.

LIVIA FERNANDA DINIZ GOMES

O FANTÁSTICO EM ALUÍSIO AZEVEDO E COELHO NETO: Análise dos contos
Demônios e A Bola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Naiara Sales de Araújo Santos

Aprovado em ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Naiara Sales de Araújo Santos (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof^a. Dr^a. Silvana Maria Pantoja dos Santos
Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Não pode ser, mas é.
J.L. Borges, O livro de areia

*À Maria Eliane Diniz Gomes,
rainha dos meus insólitos.*

Agradecimentos

A Deus, por ter guiado meus passos e por ter sido soberano sobre as circunstâncias ao meu redor, por ter proporcionado paz nas escolhas e mudanças que precisaram ser feitas nos últimos dois anos.

À Maria Eliane, minha mãe, rainha, mecenas e carrasco: Obrigada por me proporcionar tudo, desde a decisão pelo meu nascimento, passando por todas as oportunidades de estudo que tive até hoje na vida, até a compreensão pela minha ausência, também devida ao processo de desenvolvimento deste trabalho, dentre outros desígnios. À minha irmã, Izabel Almeida, por ter estado lá quando eu não pude, por sua resiliência e exemplo. Maiores guerreiras da vida, espelho-me em vocês.

À minha orientadora, Naiara Santos, pela paciência demonstrada e pelos conselhos dados nos últimos dois anos, que ultrapassaram tudo o que já havia experienciado dela desde a convergência de nossos caminhos, em 2011. Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão e seus professores, e aos professores componentes da banca pelas contribuições dadas anteriormente, na qualificação, e muito em breve, na defesa.

Aos amigos que foram verdadeiros anjos em minha vida: Maristela Almeida e Tiago Millioli, por estarem comigo nos momentos mais difíceis e também nos mais pacíficos – nossa amizade é maior que o caminho de São Luís à Pinheiro e voltando. À Dayane Brito e Thalita Sousa, musinhas do gótico e da ficção científica (respectivamente), pelo suporte emocional e teórico ao longo do meu caminho fantástico. À Vanessa Soeiro, Ana Lurdes, Rita de Cássia e Fábio Mesquita, parceiros de pós-graduação, pelos conselhos, suporte, incentivo e companhia ao longo da caminhada: sucesso para todos nós.

Aos companheiros de FICÇA, pelo exemplo de dedicação, esforço e brilhantismo, merecem todas as realizações conquistadas até aqui e mais. À Anna Carol Coelho, Maressa Braga, Leonardo Castro, César Peixoto, Viviane Simões, Danielle e Michelle Bahury por serem preciosos sempre, mas principalmente em fevereiro de 2017, jamais esquecerei. À Raiane de Cássia, o pedacinho de Cohatrac que ficou em mim depois que parti em direção aos Centros (de Alcântara, de São Luís e de Pinheiro). À Noemi Blavatsky, a grata e sorridente surpresa que tive já no final do processo.

Aos colegas e alunos do CNA e Seu José Antônio, pelo suporte em alçar novos voos, ainda no início desta jornada que agora finda. Aos colegas de CEAB, e aqui destaco Hozana e Edinilze, assim como seus alunos que, em toda humildade e afeto que lhes são característicos,

me deram forças para completar cada jornada marítima rumo à Alcântara, durante nossos dez meses de vivência. Aos colegas e alunos do Liceu Maranhense, por nossos ótimos oito meses juntos – aprendi muito sobre tolerância, paciência, bom humor e redação com vocês. Aos colegas e alunos do IFMA - Campus Pinheiro, em especial às colegas da Casa Rosa (nossa república), pela companhia, conselho e refeições quentinhas.

Finalmente, meu agradecimento ao Anderson, meu parceiro, amigo e carcereiro (quando necessário), e que nestes anos de mestrado não deixou a desejar no suporte emocional e em alguns palpites sobre os demônios e bolas que rondaram minha análise. Eu poderia enumerar muitos motivos para agradecê-lo, mas um só resumirá minha gratidão: sua lealdade sem limites.

A todos os outros que, por ventura, não constem aqui: obrigada da mesma forma, e perdoem o lapso de memória.

O FANTÁSTICO EM ALUÍSIO AZEVEDO E COELHO NETO: Análise dos contos
Demônios e A Bola

Os contos *Demônios* (1893), de Aluísio Azevedo, e *A Bola* (1927), de Coelho Neto, são os objetos de estudo da análise nesta dissertação que objetiva legitimar essas obras enquanto fantásticas através das características fundamentais, procedimentos formais e temáticas próprias do fantástico. Para tal, servirão de aporte teórico os teóricos franceses Lois Vax (1965), Roger Caillois (1966), Irène Bessière (1974), o crítico búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2012), o teórico português Filipe Furtado (1980), o crítico italiano Remo Ceseani (2006) e o professor catalão David Roas (2014). Embora sejam contos de autores que viveram no contexto da *Belle époque* tropical carioca (inclusive convivendo entre si), o insólito se apresenta de forma diferenciada em cada uma deles, devido às diferentes vertentes do fantástico a que as obras pertencem, conforme as define o escritor italiano Ítalo Calvino (2004): *Demônios* (1893), do fantástico visionário e *A Bola* (1927), do fantástico cotidiano. Ambos apresentam a ambiguidade que provém da hesitação (ou espanto, dúvida, incerteza), resultado do conflito entre real e sobrenatural, realidade cotidiana e atmosfera insólita, explicação natural e extranatural. A relação com o extratextual a partir da relação com a experiência de realidade do leitor, para fins de efeito de verossimilhança, e a escolha pelo uso do narrador autodiegético constam como pontos de aproximação dos dois contos. Por outro lado, as representações de tempo e espaço, assim como os temas principais abordados em cada conto, exemplificam as diferenças marcantes entre as duas obras. A escolha por tratar desses contos deve-se ao fato de serem obras que permaneceram esquecidas pela crítica e pelo público, recebendo pouco destaque nas bibliografias e estudos acerca de Aluísio Azevedo e Coelho Neto, autores amplamente conhecidos na tradição literária brasileira, mas que, em geral, não são associados à estética do fantástico por estarem vinculados a outras correntes literárias. Mais ainda: a literatura fantástica brasileira ainda é pouco divulgada, conhecida e estudada nos meios acadêmicos.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Literatura Maranhense. *Demônios. A Bola.*

THE FANTASTIC IN ALUÍSIO AZEVEDO AND COELHO NETO: Analysis of the short stories *Demônios* and *A Bola*

The short stories *Demônios* (1893) by Aluísio Azevedo and *A Bola* (1927) by Coelho Neto are the objects of study of the analysis in this dissertation that aims to legitimize these works as fantastics through its fundamental characteristics, formal procedures and innate themes of the fantastic literature. To this end, the theoretical contributions by French theorists Lois Vax (1965), Roger Caillois (1966), Irène Bessière (1974), the French-Bulgarian critic Tzvetan Todorov (2012), the Portuguese theorist Filipe Furtado (1980), the Italian critic Remo Ceserani (2004) and the Catalan professor David Roas (2014) will be used. Although these are short stories by authors who lived in the context of Rio's tropical *Belle époque* (acquaintanceship included), the uncanny is presented differently in each one of them, due to the different strands of fantastic to which the works belong to, as defined by the Italian writer Italo Calvino (2004): *Demônios* (1893), the visionary fantastic and *A Bola* (1927), the everyday fantastic. Both present the ambiguity which comes from the hesitation (or astonishment, doubt or uncertainty), the result of the conflict between reality and supernatural, everyday reality and unusual atmosphere, natural and extraneous explanation. The relation with the reader's experience of reality, for purposes of verisimilitude effect, and the choice for the use of self-digetic narrator appear as points of approximation of the two stories. On the other hand, the representations of time and space, as well as the main themes addressed in each story, exemplify the marked differences between the two works. The choice to work on these stories is due to the fact that they have remained forgotten by critics and the public, receiving little attention in the bibliographies and studies about Aluísio Azevedo and Coelho Neto, authors widely known in the Brazilian literary tradition, but in general, are not associated with the aesthetics of the fantastic because are linked to other literary movements. Moreover, the fantastic Brazilian literature is still little publicized, known and studied in academic circles.

Keywords: Fantastic Literature. Maranhense Literature. *Demônios*. *A Bola*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL E LITERÁRIO DAS OBRAS EM ANÁLISE	12
2.1. A Belle Époque francesa e brasileira	12
2.1.1. O Brasil durante o <i>fin-de-siècle</i> , a modernização e o ideal parisiense: O Rio Civiliza-se! ..	15
2.1.1.1. Combatendo a “letargia tropical”, as “tradições alienígenas” e as “classes perigosas”	18
2.1.2. A Belle époque literária tropical	26
2.2. As raízes da literatura fantástica e seu desdobramento no Brasil	31
2.2.1. O fantástico e suas raízes góticas e românticas	32
2.2.2. O tímido desenvolvimento da literatura fantástica brasileira no século XIX	39
3. ADENTRANDO O FANTÁSTICO: PRINCIPAIS DEFINIÇÕES E CONCEITOS-CHAVE	42
3.1. Críticas precursoras: Nodier, Maupassant e Castex	42
3.2. Textos fundadores: Vax, Caillois, Todorov e Bessière	45
3.3. A crítica recente: Furtado, Ceserani e Roas	56
4. OS MUNDOS FANTÁSTICOS DE <i>DEMÔNIOS</i> (1893) E <i>A BOLA</i> (1927)	71
4.1. Apresentação das obras	71
4.2. Características fundamentais do fantástico nas obras	73
4.3. Procedimentos formais do fantástico	84
4.3.1. Leitor e narratário	84
4.3.2. Narrador e Personagem	89
4.3.3. Tempo e Espaço	94
4.4. Temas principais do fantástico	99
4.4.1. Temas segundo Todorov	99
4.4.2. Temas segundo Furtado	102
4.4.3. Temas segundo Ceserani	104
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	109

1. INTRODUÇÃO

Em seu livro *Freud e O Estranho* (2007), o escritor e crítico literário brasileiro Braulio Tavares observa que, enquanto os leitores de obras realistas se perguntam “o que vai acontecer em seguida?”, os leitores de narrativas fantásticas se questionam “o que está acontecendo?”. Isso porque, no primeiro caso, a história se passa num mundo familiar e apenas o desenrolar da trama é desconhecido; no segundo caso, é preciso se acostumar com um contexto onde vigoram outras regras e tudo pode acontecer. Assim, nesta última, há a possibilidade de ultrapassar o “que?” e chegar ao “como?” e assim experimentar o mistério pelo lado de dentro (TAVARES, 2007, p.317). Essa comparação de Braulio Tavares representa bem o fascínio pela literatura especulativa e, neste momento em especial, pela literatura fantástica, que motivou a escolha dos objetos em estudo neste trabalho. Para compreender o que justifica em específico a eleição dos contos em análise, é preciso explicar um pouco sobre seus autores.

Aluísio Tancredo de Azevedo, nascido em São Luís do Maranhão, em 1857, é considerado até hoje um dos maiores representantes da literatura maranhense e brasileira em geral, sobretudo com seus romances de cunho naturalista tais como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). No entanto, a obra de Aluísio Azevedo, que é vasta e híbrida, tem como ponto de partida um romance romântico chamado *Uma Lágrima de Mulher* (1879) e possui ainda a publicação de crônicas, peças teatrais (algumas, em parceria com seu irmão Artur Azevedo, outras, em colaboração com o autor Emílio Rouede, outras ainda de sua autoria, somente), e romances-folhetim. Estes últimos, escritos entre 1882 e 1886, e entre 1890 e 1892, após certa pausa, e publicados no rodapé de jornais, se tornaram alvos de diversas críticas quanto a sua aparente oposição às obras naturalistas e quanto a sua qualidade (CÂNDIDO, 1960). Por isso, acabaram por desempenhar um papel secundário no que diz respeito aos estudos em torno da obra do literário maranhense.

Diversas passagens desses romances-folhetim chegaram a ser reutilizadas pelo autor na produção de alguns romances posteriores e outras, ainda, foram publicadas sob a forma de contos (MÉRIAN, 1988). Dentre eles, está *Demônios*, originalmente publicado na Gazeta de Notícias, entre os dias 1 e 11 de fevereiro de 1891 e posteriormente figurando como conto numa coletânea de contos de mesmo nome em 1893, em sua primeira edição, e em 1894, na segunda. Alguns anos depois, em decorrência da venda definitiva dos direitos autorais sobre o conjunto da obra de Aluísio Azevedo à editora Garnier, em 1897, *Demônios* foi publicado novamente na coletânea *Pegadas* (1898), sendo esta edição ligeiramente menor em

comparação às anteriores por não apresentar trechos considerados mais ofensivos.¹ *Demônios* representa duas facetas ainda pouco exploradas da obra de Aluísio Azevedo: sua habilidade enquanto contista e sua produção em literatura não-realista, que possui ainda outras narrativas curtas como *O Impenitente e Último Lance*, e ainda *A Mortalha de Alzira*, também publicado como romance-folhetim, a princípio, narrativa fortemente inspirada na novela fantástica *La morte amoureuse* (1836) do autor francês Théophile Gautier.

Henrique Maximiliano Coelho Neto, nascido em Caxias, em 1864, foi outro proeminente escritor maranhense no cenário literário nacional. Conforme narra em sua obra autobiográfica *A Conquista* (1899), Coelho Neto conheceu e tornou-se amigo de Aluísio Azevedo, em 1886, na época em que ambos moravam no Rio de Janeiro, e chegaram mesmo a compartilhar entre si e com os escritores Olavo Bilac e Pardal Mallet o pseudônimo Vítor Leal, sob o qual escreveram juntos o romance-folhetim *Paula Mattos ou o Monte do Socorro* (MÉRIAN, 1980). Embora reconhecido e aclamado por suas obras e lutas em vida, pouco dos romances, comédias, ensaios, poesias, crônicas e contos de Coelho Neto é atualmente lido, discutido e pesquisado. Dentre seus contos, encontra-se *A Bola*, curta narração fantástica publicada em 1927, em *Contos de Vida e da Morte* e “resgatado” na coletânea *O Fantástico Brasileiro: Contos Esquecidos*, organizado pela professora Maria Cristina Batalha.

Isto posto, faz-se necessário dizer que os contos *Demônios* (1893), de Aluísio Azevedo, e *A Bola* (1927), de Coelho Neto, são os objetos de estudo da análise nesta dissertação que objetiva legitimar essas obras enquanto fantásticas através das características fundamentais, procedimentos formais e temáticas próprias do fantástico. Levanta-se aqui a hipótese que, embora sejam contos de autores que viveram no contexto da *Belle époque* tropical carioca (inclusive convivendo entre si), o insólito se apresenta de forma diferenciada em cada uma deles, devido às diferentes vertentes do fantástico a que as obras pertencem: *Demônios* (1893), do fantástico visionário e *A Bola* (1927), do fantástico cotidiano.

A escolha por tratar desses contos deve-se ao fato de serem obras que permaneceram esquecidas pela crítica e pelo público, recebendo pouco destaque nas bibliografias e estudos acerca de Aluísio Azevedo e Coelho Neto, autores amplamente conhecidos na tradição literária brasileira, mas que, em geral, não são associados à estética do fantástico por estarem vinculados a outras correntes literárias. Mais ainda: a literatura fantástica brasileira ainda é pouco divulgada, conhecida e estudada nos meios acadêmicos.

¹ Considerando que, à medida que a obra *Demônios* foi reeditada e publicada, diversos trechos de interesse para esta análise foram retirados, optou-se por utilizar sua versão original de 1893 nesta dissertação.

Apesar de ter se desenvolvido paralelamente a outras escolas literárias de mais destaque como o Romantismo, Realismo e Naturalismo, e ter representantes proeminentes como Murilo Rubião, José J. Veiga, Ignácio Loyola de Brandão e Lygia Fagundes Telles, por muito tempo a ficção fantástica brasileira permaneceu à margem e apenas recentemente tem suscitado certo interesse entre os estudiosos e recebido alguma relevância nos estudos teóricos da literatura nacional. Estabelecer o enfoque desta análise em trabalhos de Aluísio Azevedo e Coelho Neto abre possibilidade ainda para uma investigação acerca da literatura fantástica de origem maranhense, vertente sistematicamente ignorada até então.

Quanto à metodologia, é basilar que se esclareça que essa investigação constitui-se de uma pesquisa teórica e qualitativa, além de exploratória e explicativa. Faz-se uso dos métodos bibliográfico e histórico-antropológico, e os meios técnicos são de leitura, registro, análise, comparação e síntese dos dados obtidos. Na conceituação desses aspectos, toma-se por base as definições de Antônio Carlos Gil (2014) e Antonio Chizzotti (1995).

A dissertação se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, disserta-se acerca do contexto sócio-cultural e literário das obras em análise nesta pesquisa. Assim, a *Belle époque* será o foco da primeira metade do capítulo; o desenvolvimento da literatura fantástica, suas raízes no gótico e no romantismo e hipóteses sobre seu tímido desenvolvimento no Brasil são o foco da segunda. No segundo capítulo, trata-se acerca dos conceitos-chave que delimitam os caminhos da análise dessa dissertação, por isso, nesse momento, o foco repousa nas definições, características fundamentais, procedimentos formais e temas principais do fantástico, assim como nas categorias de fantástico visionário e cotidiano. No terceiro capítulo, desenvolve-se a análise de *Demônios* (1893) e *A Bola* (1927). Por fim, tem-se as considerações finais e referências para a realização deste trabalho.

2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL E LITERÁRIO DAS OBRAS EM ANÁLISE

2.1. A *Belle Époque* francesa e brasileira

A partir de 1850, o capitalismo foi alavancado na Europa pela II Revolução Industrial (ou Revolução Tecnológica) que teve como características o desenvolvimento das indústrias de bens de capital, assim como a indústria química, exploração de novas fontes de energia e difusão dos automóveis. Até as últimas décadas do século XIX, a sociedade burguesa era guiada pelos princípios do liberalismo, do individualismo, da competição irrestrita entre as empresas de iniciativa privada.

Entre 1873 e 1896, no entanto, a política econômica liberal passou por uma crise de superprodução que desequilibrou a economia mundial, uma vez que a oferta de produtos era muito maior que a demanda do mercado. Surgia assim o capitalismo monopolista,

Marcado pela intervenção governamental no controle da sociedade e na regulação da vida econômica, pela adoção de medidas neomercantilistas, pela aglomeração industrial com o surgimento de grandes unidades industriais através de procedimentos de concentração e de centralização de capital, pelo controle monopolista dos mercados por um conjunto restrito de produtores, pelo acirramento da concorrência, pela limitação da liberdade de competição do livre comércio. (MURARI, 2002, p. 15-16)

A crise se intensificou com a concentração de capitais, a maior concorrência e o protecionismo e, embora o crescimento demográfico nesses grandes centros capitalistas estimulasse o investimento no mercado interno, o elevado número de falências desviou o olhar da indústria para os mercados externos, especificamente, os países periféricos, nos quais o investimento geralmente vinha acompanhado de garantia governamental.

Assim, o novo imperialismo inseriu os países não-industrializados na dinâmica de integração econômica, fosse através da disponibilidade de matérias-primas, fosse consumindo a produção dos países industrializados, ou mesmo das duas formas, como foi o caso do Brasil. É justamente no contexto pós-1870 brasileiro que as temáticas relacionadas ao imperialismo e o impacto cultural do estilo de vida europeu ganham mais espaço nas discussões na vida intelectual do país, o que certamente também pôde ser notado na literatura e no modo de produzir literatura dessa época.

A expressão *Belle époque* surgiu na França após o advento da Primeira Guerra Mundial como uma forma de relembrar saudosamente o período de cerca de meio século que antecedeu o primeiro grande conflito. De acordo com o pesquisador e historiador francês Jean-Yves Mérian (2012), a *Belle époque* francesa teve seu início em 1879, com a

consolidação da República, e findou com o advento da Primeira Grande Guerra. A nostalgia em torno de uma época considerada de paz e progresso científico-tecnológico contribuiu para a formação da ideia de uma “Idade de Ouro”, embora esta não tenha sido vivenciada da mesma forma pela população como um todo.

Os benefícios oriundos da II Revolução Industrial, tais como automóveis, eletricidade, desenvolvimento dos transportes aéreos e ferroviários, farmacologia, mecânica e mesmo a moda foram usufruídos por classes bem específicas da sociedade francesa: a aristocracia, a burguesia (formada a partir do crescente desenvolvimento do comércio, indústria e finanças em geral), os políticos, altos funcionários e profissionais liberais. No entanto, é notável que, nessa época, as possibilidades de mobilidade social na classe média aumentaram com a generalização do ensino e a posse em cargos públicos por realização de concursos.

Quanto às classes urbanas mais populares, pode-se dizer que ainda lutavam para fugir de condições indignas de sobrevivência, já que o proletariado permanecia longe dos bulevares e parques projetados pelo Barão Haussmann, vivendo nas periferias sem infraestrutura ou saneamento básico, o que levou a diversas mortes por tuberculose e outras doenças endêmicas. Assim, as maiores conquistas desse estrato populacional nessa época residem nas leis trabalhistas aprovadas, tais como o direito a repouso semanal, aposentadoria para operários e camponeses, doenças profissionais e auxílio às famílias mais numerosas. Já a descendência de camponeses e pequenos funcionários – e apenas os mais dotados e esforçados dentre eles, colocando em prática a então chamada “meritocracia republicana” – ascendeu, num espaço de uma ou duas gerações, a uma nova elite francesa que seria de fundamental importância na vida cultural e intelectual da *Belle époque*.

Alguns dos principais ícones desse período foram as exposições universais de 1889 e 1900 que objetivaram difundir a imagem da França como um país de sucesso e de tendência pelo mundo, uma vez que mais da metade dos seus milhões de visitantes era constituída de estrangeiros.

A exposição de 1889 tinha como atração principal a novíssima Torre Eiffel e como tema central o centenário da Revolução Francesa, o que fez com que muitos monarcas se abstivessem de participar com expositores dos seus próprios países. D. Pedro II, ao contrário da maioria, incentivou o envolvimento na exposição (poucos meses antes da proclamação da República) com a construção de um pavilhão que engrandecia o país como fonte de matérias-primas e riquezas naturais essenciais (café, açúcar, madeiras, borracha e cacau, principalmente). Considerando a recém-abolição do trabalho escravo e o plano de

branqueamento da população para fins “civilizatórios”, tornava-se essencial atrair o máximo possível de europeus para o novo continente.

O sucesso dessa exposição deveu-se também à evolução nos meios de comunicação, sobretudo a mobilidade da imprensa, o desenvolvimento da tipografia, o surgimento da fotografia, a expansão de tiragens, dentre outros. Os cartões-postais também funcionaram como meio de difusão dos acontecimentos e da grandiosidade da exposição para outros países.

A exposição de 1900 foi quase duas vezes maior que a anterior, e trouxe como tema “O balanço de um século”. Nela, foram expostas as novidades nos transportes ferroviários, assim como os primeiros passos na aeronáutica e o advento do cinema com a projeção dos filmes de Louis Lumière. Atividades esportivas que demonstravam as novidades que, com o decorrer dos anos, se tornariam novas modalidades olímpicas também tiveram espaço nessa exposição. O desenvolvimento de uma sociedade de consumo tipicamente cosmopolita se tornou mais evidente com a multiplicação das lojas de departamento, como a *Bon Marché*.

No que diz respeito às artes e à literatura, muitas vanguardas tiveram dificuldade em se destacar, a princípio, pois não recebiam suporte governamental como as chamadas Belas Artes. Assim, artistas que revolucionavam estética e filosoficamente geralmente não eram premiados nos concursos oficiais que promoviam ajuda financeira. De fato, nenhum artista do *Art Nouveau* teve espaço na exposição de 1900. Esse estilo tinha preferência por materiais típicos da indústria nas suas realizações arquitetônicas e decorativas, tais como ferro e vidro, e objetivavam não só a burguesia como a classe média-alta que era bem mais volumosa. Marcel Proust, Émile Zola, Guy de Maupassant e Rimbaud eram os principais expoentes literários da época.

Nas artes plásticas, o impressionismo de Monet, Renoir e Degas predominou na primeira fase e começaram a chamar a atenção do público. O fauvismo surge no início do século XX com a exposição de obras de Matisse e Derain no Salão de Inverno parisiense. Picasso se instala em Paris entre 1904 e 1907 e tem-se o advento do cubismo. Em 1909, Marinetti lança o manifesto sobre o futurismo, assim como o expressionismo vai ganhando mais espaço. Muitos desses artistas faziam parte de um estilo de vida boêmio e frequentavam os salões e cafés que marcaram como símbolos do estilo dessa bela época. Instaurava-se a sociedade do espetáculo em Paris, com a moda dos *cabarets* e casas noturnas como *Le Moulin Rouge*, o cinematógrafo, a música de cantores populares que se propagavam via gramofones, assim como a música das salas de concerto passaram a conhecer Debussy, Ravel, Saenz, entre outros.

Vários desses aspectos chamaram a atenção dos estrangeiros que visitavam Paris e os outros grandes centros europeus como Londres e Madrid, e, entre aqueles, vários brasileiros que começaram a projetar a existência de uma Paris brasileira, conforme se tratará no tópico seguinte.

2.1.1. O Brasil durante o *fin-de-siècle*, a modernização e o ideal parisiense: O Rio Civiliza-se!

Embora a *Belle époque* brasileira tenha ocorrido com maior intensidade no limiar do século XX, mais precisamente entre 1898 e 1914 (NEEDELL, 1993), é preciso atentar para diversos acontecimentos e fatores que tiveram lugar durante o Segundo Reinado (1840 – 1889) para compreender em que contexto foram consolidadas as bases e tendências socioculturais dessa época. É preciso também considerar que a cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e, posteriormente, capital federal, era o centro comercial, financeiro, político, administrativo e cultural do país durante o Segundo Reinado e República Velha e, por isso, tornou-se a maior impactada pelas mudanças que ocorreram no período a ser aqui discorrido.

A historiadora brasileira Luciana Murari (2002) aponta o ano de 1870 como o início do processo de modernização do país, com o fim da Guerra do Paraguai e divulgação do manifesto do Partido Republicano. O historiador estadunidense Jeffrey Needell (1993) ressalta que, ao fim dessa guerra, o Brasil já passara por três mudanças fundamentais:

1. Os entrepostos urbanos, que antes não passavam de ponto de encontro entre os senhores rurais e seus aliados comerciais, agora, cresciam de forma a se tornarem núcleo de concentração de pessoas, cultura e infra-estrutura, tornando-se lar para profissionais liberais, estudantes, burocratas, e empresários – as classes que estavam mais afastadas da influência do pensamento rural e mais próximas do pensamento europeu.
2. A escravatura estava em declínio com o fim do tráfico ultramarino nos primeiros anos da década de 50, o que começou a comprometer a mão-de-obra disponível para os senhores, além da crescente contestação política de cunho abolicionista que ganhou mais espaço a partir da década de 60.
3. A nova elite cafeeira de São Paulo estava insatisfeita com a forma que a Monarquia ainda servia aos interesses das antigas elites açucareiras do Nordeste e das minas de

ouro e diamante em Minas Gerais, quando o poder econômico claramente já havia se deslocado para a província paulista.

O sistema de acesso aos cargos públicos, que era controlado pelo alto escalão do Império e pelas antigas elites econômicas também desagradava a descendência dessa nova elite que consistia em grande parte de bacharéis formados em universidades brasileiras. Assim, esses intelectuais que tinham acesso à boa educação, mas não ao poder político suficiente para conseguir nomeações, tentavam conquistar seu espaço no funcionalismo público se deslocando para os núcleos urbanos. Essa insatisfação com o sistema dominante enfraqueceu o poder da Monarquia e abriu mais espaço para a organização dos movimentos republicano e abolicionista.

Os estratos sociais que compunham esses dois movimentos não eram necessariamente os mesmos. Os simpatizantes da instauração da República eram dos setores urbanos e da elite rural e urbana, que viam no sistema republicano a oportunidade de poder descentralizado e administração de receita de forma mais independente. Além disso, a Monarquia era uma instituição relativamente recente, enquanto a escravidão era um fator muito mais arraigado nas estruturas do país desde a época colonial e era a base da estrutura rural e seus latifundiários.

Assim, o movimento abolicionista se reduzia quase que exclusivamente aos elementos urbanos até que o movimento se fortaleceu nos últimos anos da década de 80 e o trabalho livre imigrante voltou a ser considerado. Embora a abolição tenha ocorrido em 1888, as questões relacionadas à posse de terra, à dominação política e ao modelo econômico agroexportador ainda permaneciam firmes no país, além de acrescido de uma grande massa de recém-livres que não possuíam condição de subsistência.

No que diz respeito aos militares, o Exército brasileiro, que até a Guerra do Paraguai era considerado um estrato menor, ganhou força e projeção nacional após o conflito, e seus oficiais temiam a negligência do Império e desprezavam a elite civil corrupta do país. É preciso ressaltar também que o acesso à educação dos jovens das camadas médias urbanas e rurais consistia principalmente nas escolas militares do Rio e, para o ensino superior, na educação seminarista ou as escolas técnicas do Exército, sendo estas últimas as preferidas ao final do século XIX.

Esses estudantes aspirantes a oficiais absorveram o cientificismo em voga no pensamento europeu e defendiam a modernização do país, sendo em sua maioria republicanos, uma vez que entendiam que o interesse da Monarquia era continuar a defender os interesses das elites rurais.

Em 1883, eclodiu a Questão Militar, que defendia o direito dos oficiais de defenderem em público seus posicionamentos e questionarem seus superiores civis; tinham como líder Manuel Deodoro da Fonseca, que em breve se tornaria o primeiro presidente do país. Embora os republicanos civis não simpatizassem, a princípio, com a ideia de uma aliança com o Exército, acabaram por considerar a possibilidade de um golpe militar.

Assim, em novembro de 1889, o Ministério e o Trono foram derrubados e um Governo Provisório tomou seu lugar. Dois anos depois, a primeira Constituição foi elaborada pela Assembléia Constituinte e Deodoro da Fonseca tentou um golpe contra o Congresso, o que resultou em sua retirada e posse de Floriano Peixoto, até então seu vice. Nos anos seguintes, revoluções eclodiram no Rio Grande do Sul, no porto do Rio e no interior da Bahia. Em 1897, o primeiro presidente civil, Prudente de Moraes, escapou de ser assassinado por um oficial subalterno. Toda essa instabilidade refletiu na situação econômica do país, com o período de inflação denominado Encilhamento.

Os três presidentes que sucederam Floriano Peixoto eram representantes republicanos da elite conservadora de São Paulo: Prudente José de Moraes e Barros, Manuel Ferraz de Campos Sales e Francisco de Paula Rodrigues Alves. Assim, seus governos priorizaram as relações com as elites estaduais, majoritariamente ainda rurais, de forma que os setores urbanos perderam a influência que haviam conquistado durante o governo reformista de base urbana de Floriano.

A *Belle époque* carioca coincide com a chegada de Campos Sales ao poder, em 1898, e continua durante o governo do seu sucessor, Rodrigues Alves, no momento em que as revoluções pareciam ter passado e havia, graças à intensiva entrada de capital estrangeiro, condições de estabilidade financeira e política suficientes para pensar e praticar um novo estilo de vida, mais elegante e mais europeu – pelo menos para a elite.

A abolição do trabalho escravo e a crise na produção cafeeira levou uma quantidade populacional massiva relacionada a essa atividade a migrar para a cidade do Rio de Janeiro, em torno de oitenta e cinco mil pessoas, que se juntaram aos ex-escravos recém-libertos, de forma que, em 1872, constituíam 18% da população total da capital. Somaram-se a estes um contingente de mais de 70 mil estrangeiros na última década, no século XIX, e mais 80 mil nas primeiras duas décadas do século XX. O saldo, conforme o aponta o historiador brasileiro Nicolau Sevcenko, é assustador:

Assim, a maior cidade brasileira veria sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522.651 habitantes para 691.565, numa escala impressionante de 33% de crescimento (3% ao ano!). Mas o mais notável é que esse mesmo ritmo

extraordinário de crescimento se manteria e seria até mesmo elevado nos anos que se sucedem de 1900 a 1920, com a população do Distrito Federal passando de 691.565 para 1.157.873 habitantes, realizando um crescimento de 68%, numa média anual de 6,2%. (SEVCENKO, 1999, p. 52)

Embora a cidade apresentasse potencial de desenvolvimento no século XIX com as mudanças nas atividades econômicas e o constante contato com a produção e mercado europeus, o Rio ainda era estruturalmente uma cidade colonial, de relevo acidentado e cheio de áreas pantanosas. Além disso, a precariedade no abastecimento de água e esgoto, a deficiência dos transportes públicos e as dificuldades de transitar pelo centro da cidade, as epidemias (que serão abordadas com mais detalhes posteriormente, assim como suas consequências) e a má utilização dos espaços públicos centrais e praias demonstravam quão despreparado estava o Rio de Janeiro em receber o contingente habitacional supracitado e se tornar um centro urbano estruturado.

O antigo cais não permitia que atracassem os navios de maior calado que predominavam então, obrigando a um sistema lento e dispendioso de transbordo. As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns e estabelecimentos do comércio de atacado e varejo da cidade. As áreas pantanosas faziam da febre tifóide, impaludismo, varíola e febre amarela, endemias inextirpáveis. E o que era mais terrível: o medo das doenças, somado às suspeitas para com uma comunidade de mestiços em constante turbulência política, intimidavam os europeus, que se mostravam então parcimoniosos e precavidos com seus capitais, braços, e técnicas no momento em que era mais ávida a expectativa por eles. (SEVCENKO, 1999, p. 28)

Mais do que nunca, era de interesse geral da Administração Pública e das Elites que a cidade carioca deixasse de ter a imagem de insalubre e perigosa, com uma superpopulação vivendo em situação precaríssima, e acompanhasse o progresso do mundo civilizado. Para abraçar a civilização, era necessário deixar para trás o passado colonial atrasado e seus hábitos característicos e alinhar-se aos padrões europeus.

Em 1897, grande parte das agitações políticas foi desmanchada, a estabilidade consolidada e o sistema de política nacional de Campos Sales implantado. O primeiro *founding loan* no ano seguinte propiciou restauração financeira interna e credibilidade interna, abrindo caminho para a restauração estrutural e social que a cidade tanto precisava e que se tornou o sinônimo da *Belle époque* brasileira: o afrancesamento do Rio.

2.1.1.1. Combatendo a “letargia tropical”, as “tradições alienígenas” e as “classes perigosas”

Três princípios foram essenciais na metamorfose da cidade do Rio, que teve seu auge nos governos de Campos Sales e Rodrigues Alves e na administração municipal de Pereira Passos: o combate às “tradições alienígenas”, às “classes perigosas” e à “letargia tropical”. Os dois primeiros serão tratados posteriormente; o terceiro diz respeito à condenação dos hábitos e costumes tradicionais. Uma falha moral que era associada ao estilo de vida rural, na virada do século, era a preguiça, que não condizia com o valor do tempo enquanto fator de produção e o ritmo de vida de um centro cosmopolita como o Rio de Janeiro aspirava ser nesse momento.

Onde vai perdida nossa fama de povo preguiçoso, amolentado pelo clima e pela educação, incapaz de longo esforço e tenaz trabalho? ...já é tempo de se recolher ao gavetão onde se guardam os chavões inúteis, essa lenda tola da nossa incurável preguiça. (BILAC, 1904)

Esse tipo de pensamento acabou propiciando o desmembramento da organização social brasileira em duas comunidades opostas e à parte uma da outra: a “cidade industriosa” versus “o campo indolente”, como as intitula Sevcenko (1999), visões que acabaram se fazendo presente em obras literárias de Euclides da Cunha e Graça Aranha, ou mesmo na figura de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e que ainda permaneceriam muito tempo no imaginário popular.

Outros comportamentos considerados desvios dos novos critérios sociais se encontravam nas figuras da serenata e da boêmia. O violão, instrumento essencial das chamadas “modinhas”, passou a significar como símbolo de vadiagem e digno até de perseguição da imprensa. No que diz respeito à boêmia, as transformações no espaço físico da cidade se encarregaram de desestruturá-la, com o fim das pensões, confeitarias e restaurantes baratos no centro.

Os jornais traziam notícias sobre a chamada Regeneração, cujos representantes atuavam na expulsão da população mais pobre do centro, assim como vendedores de quiosques, barracas, carroças, carrinhos-de-mão e de cães sem dono.

Pereira Passos atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas [...] assim como uma série de outros costumes “bárbaros” e “incultos”. (NEEDELL, 1993, p. 57)

Uma lei de obrigatoriedade do uso de paletó e sapatos dentro no Município Neutro chegou a ser aprovada no Conselho Municipal e um cidadão chegou a ser preso pelo crime de “andar sem colarinho”. Assim, a cidade moderna e republicana em construção (conforme se discorrerá nos tópicos que seguem) evocava que as pessoas que a frequentassem fossem finas e bem-vestidas, familiarizadas com o estilo de vida, etiqueta e moda parisienses. Às vésperas da Primeira Grande Guerra, a atmosfera francesa no Rio era tal que, em lugar dos cumprimentos habituais, muitos cariocas utilizavam “Viva La France!” como forma de saudação entre si (SEVCENKO, 1999, p. 52).

Foi com o termo “tradições alienígenas” que o jornalista Luís Edmundo, futuramente membro da Academia Brasileira de Letras, se referiu às manifestações populares que, ainda segundo sua crônica no jornal *Rio*, deveriam ser combatidas e reprimidas: “O Rio civiliza-se, diz-se pelos jornais. E os ruídos bárbaros são convidados a desaparecer de uma cidade que começa a cultivar a civilização!” (COSTA, 1904). Uma dessas tradições a serem exterminadas – ou, ao menos, modificadas – era o Carnaval, como acontecia até então.

O Carnaval devia, em grande parte, à cultura afro-brasileira que era alvo de vergonha da elite europeizada que tentava cada vez mais embranquecer a cidade. Comentou a respeito o jornalista João do Rio: “O Carnaval teria desaparecido [...] se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco de Alferes, da Saúde, de S. Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente [...] que envolve e estorce a cidade inteira.” (RIO, 1995, p. 126-127). O cronista discorre ainda sobre os cordões:

[...] eles vêm da festa de N. S. do Rosário, ainda dos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam da N. S. do Rosário. Já naquele tempo gostavam e saíam pelas ruas vestidos de reis, de bichos, de pajens, de guardas, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do vice-rei a dançar e cantar [...] a origem dos cordões é o afoxé africano, dia em que se debocha a religião. (RIO, 1995, p. 130)

Vê-se que o Carnaval desejado pela elite era o semelhante ao europeu, com colombinas, pierrôs e arlequins. Em seu livro *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*, a historiadora Rachel Sohiet associa as manifestações culturais às formas de resistência encontradas pelas classes desfavorecidas de expressar suas insatisfações com as transformações em trânsito na virada do século XIX. Segundo Sohiet (1998), essa parcela da população, através do carnaval, das metáforas e do riso, construíram um espaço de combate contra o preconceito, as exclusões geográficas e sociopolíticas, assim como contribuíram para a formação de sua própria identidade cultural.

Outras proibições recaíram sobre as Festas de Judas, de Bumba-Meu-Boi, da Festa da Glória, assim como sobre títulos da religiosidade popular, tais como líderes messiânicos, curandeiros, feiticeiros, praticantes de candomblé, etc. Assim, embora a elite da época houvesse crescido no colo das amas negras e sido rodeada de empregados escravizados, essa faceta africana do país atrapalhava seus planos de civilização. Conforme afirma o cientista político e historiador brasileiro José Murilo de Carvalho em seu livro *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*: “No Rio reformado circulava o mundo *Belle-époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular, do Brasil pobre e do Brasil negro.” (CARVALHO, 1987, p. 40-41).

À medida que essa parcela indesejada da população foi sendo colocada às margens da parte modernizada da cidade, firmaram moradia na Cidade Velha e nos morros, o que posteriormente daria origem às favelas.

O aspecto mais incisivo e simbólico no processo de afrancesamento do Rio de Janeiro consistia na reforma do porto, que era fundamental para tornar a chegada à cidade mais atraente para estrangeiros e assim melhorar os números da imigração, do capital e do comércio europeu; e o aburguesamento da paisagem carioca através da criação de um espaço público na parte central da cidade que fosse completamente europeizado através de remodelações, embelezamentos e jardinagem e que fosse de exclusividade das classes abastadas que pudessem pagar e se comportar como dignos daquele local.

Essas movimentações em torno da modificação da cidade ocorreram majoritariamente no governo do presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves, que, por sua vez, nomeou Pereira Passos prefeito da capital, de forma que este se tornou encarregado pela implementação do projeto urbanístico na cidade. Da mesma forma, Oswaldo Cruz liderou o esforço de erradicação das epidemias que assolavam a cidade.

Pereira Passos teve formação francesa e pôde presenciar a modernização da cidade de Paris de perto. Em seu retorno ao país e em seus esforços de melhoria do Rio ainda durante o período imperial, Passos foi acusado de objetivar a “haussmannização” da capital. Dentre as principais realizações da época, pode-se citar a abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), um grande bulevar atravessando as construções coloniais da época. Sua importância ia além do seu valor material, tornou-se também símbolo e propulsor do engrandecimento moral da cidade e seus habitantes, conforme diziam os jornais da época (NEEDELL, 1993), substituindo a Rua do Ouvidor, que de 1820 até o fim do século havia carregado em si a simbologia da sociedade de elite. Além disso:

Pereira Passos, contudo, fez muito mais. Pavimentou ruas, construiu calçadas e afastou estradas, abriu o túnel do Leme (o segundo a ligar o subúrbio distante de Copacabana aos subúrbios mais próximos da Cidade Velha), iniciou a Avenida Atlântica, criou a avenida ligando os subúrbios do Flamengo e Botafogo, melhorou uma série de outras ruas, demoliu o decrépito mercado municipal que desfigurava o bairro da Glória, e ergueu outro perto das instalações portuárias e do movimento da cidade velha, embelezou locais como as praças Quinze de Novembro, Onze de Junho, Tiradentes, Glória, o Largo do Machado, o Passeio Público e o Campo de Santana. (NEEDEL, 1993, p. 57)

Outra medida participante dessas reformas consistia na demolição de diversos casarões antigos, situados no centro da cidade, e que se tornaram indesejados. Dentre eles, a grande maioria havia se tornado pensões baratas ou cortiços, o que levou ao aumento do preço dos aluguéis, o deslocamento das classes mais populares para os subúrbios e morros e, conseqüentemente, a “caça aos mendigos”, cujo objetivo era eliminar a presença de pedintes, indigentes, bêbados, prostitutas e quaisquer outros grupos marginais. Estes indivíduos não eram os únicos considerados como “classes perigosas”, no Distrito Federal. A população da época

[...] poderia ser comparada às classes perigosas ou potencialmente perigosas de que se falava na primeira metade do século XIX. Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapaceiros, criados, serventes de repartições públicas, rateiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptores, pivetes (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca do capoeira, cuja fama se espalhou por todo o país e cujo número foi calculado em torno de 20.000 às vésperas da República. Morando, agindo e trabalhando, na maior parte, nas ruas centrais da Cidade Velha, tais pessoas eram as que mais compareciam nas estatísticas criminais da época, especialmente, as referentes às contravenções do tipo desordem, vadiagem, embriaguez, jogo. (CARVALHO, 1987, p. 17-18)

O termo “classes perigosas”, conforme o utilizou a escritora inglesa Mary Carpenter, referia-se às pessoas que se utilizavam de meios ilícitos para seu sustento na década de 1840. Seu uso, no Brasil, no entanto, acabou tomando proporções muito maiores nos meses que se seguiram à abolição da escravatura, uma vez que muitos ex-escravos, por não possuírem nenhuma instrução ou meio de subsistência, acabaram por endossar a chamada população ociosa da cidade. Assim, as “classes perigosas” eram aqueles que não contribuíam para os meios de trabalho e/ou eram adeptos de algum vício, levando a uma variação do termo, “classes pobres e viciosas”, até que, em dado momento, “classes pobres” e “classes perigosas” tornaram-se sinônimos.

Sabendo-se que muitos dos ex-escravos, assim como os demais participantes da camada mais desfavorecida da população, viviam nos cortiços e pensões baratas na cidade e,

segundo a administração pública, funcionavam há décadas como centros de revolução e motim, a perseguição a esse tipo de morada começou a tomar proporções cada vez maiores, sobretudo após a instauração da República, como no caso do “Cabeça de Porco” (um dos maiores cortiços da época), demolido em 1893.

As reformas executadas durante as gestões de Rodrigues Alves e Pereira Passos legitimaram ainda mais a necessidade de se livrar dos exemplares restantes desse tipo de habitação – e, conseqüentemente, da parcela pobre da população que neles vivia.

Durante a *Belle époque* carioca, as classes pobres eram consideradas perigosas não só por representar dificuldades para organização do trabalho e manutenção da ordem pública, mas também por consistirem, em suas habitações coletivas, como foco de irradiação e contágio de diversas doenças e epidemias. Consistindo como um dos principais objetivos da transformação da capital, a salubridade pública estava em risco com as péssimas condições higiênicas dessas habitações, outro fator propulsor do plano de desinfecção, interdição e demolição dos cortiços.

A bióloga e historiadora científica francesa Ilana Löwy, em seu livro *Vírus, mosquito e modernidade: a febre amarela no Brasil entre ciência e política* e o historiador brasileiro Sidney Chalhoub em *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial* concordam que o posicionamento administrativo imperial quanto às duas primeiras epidemias de febre amarela foram deveras divergentes uma da outra. Antes da epidemia de 1849-1850, o Brasil desconhecia os flagelos dessa doença que, nessa ocasião, vitimou mais de 4000 pessoas, de acordo com os modestos números oficiais.

Muitos observadores, especializados ou não, acreditavam que a febre teria chegado ao país através do tráfico de africanos: “O veneno da febre amarela, sustentavam eles, resultava da acumulação dos miasmas devido às condições malsãs que reinavam a bordo dos navios que traziam escravos” (LÖWY, 2006, p. 95). Por não ser tão devastadora para as elites locais e para os escravos já “aclimatados”, fazendo dos estrangeiros suas maiores vítimas, não se deu muita importância ao combate à doença, apesar dos números alarmantes. Somente no início do século XX se descobriria que o vetor responsável por disseminar a febre amarela era o mosquito *Aedes Aegypti*, o que lhe rendeu o apelido de “morte com asas”.

Na segunda epidemia, em 1870, a situação havia se modificado completamente. Com a iminência da abolição e crescente necessidade de imigrantes europeus para assumir o trabalho nas fazendas e latifúndios, além dos ideais de embranquecimento da população do Rio, a doença que fazia vítimas seletivamente entre estrangeiros passou a ser um problema maior e mais preocupante. Também nessa ocasião a febre amarela vitimaria milhares de

peessoas, durante os quatro anos de pico de contaminação. Outras doenças também se destacaram nos números das causalidades da época:

De varíola morreram 921 pessoas em 1872. No ano seguinte, ela mataria 1629 moradores da cidade, mais de 2175 em 1878, outros 3357 em 1887 e, por fim, 3944 em 1891. O impaludismo e a tuberculose eram responsáveis por inúmeras mortes. Do primeiro faleceram 607 pessoas em 1872, 1049 em 1873, 2056 em 1889 e 2294 em 1896; a tuberculose, por si só, era responsável pelos alarmantes índices de 3086 óbitos em 1871, 9018 no ano seguinte e, finalmente, 13487 em 1891. (PECHMAN & FRITSCH, 1985, p. 141)

Löwy (2006) destaca que, embora a tuberculose e outras afecções como a gastroenterite, a febre tifóide e a disenteria tenham sido mais letais, os empenhos e meios empregados para combatê-las não foram tão incisivos e veementes quanto os do “mal amarelo”.

[...] até o final do século, a crise urbanística da cidade só faria se agravar. A febre amarela atingiria proporções perigosas em 1880, 1883, 1886, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896 e 1898; a varíola em 1883, 1887, 1891, 1895 e 1899; o sarampo, em 1883 e 1887; a disenteria, em 1889, 1892 e 1898; a difteria e a crupe, em 1882, 1883, 1885, 1887 e 1888, além da febre tifóide, beribéri e tuberculose, moléstias consideradas endêmicas, também serem responsáveis pela morte de muitos moradores da cidade durante o período, sobretudo a última delas. (PECHMAN & FRITSCH, 1985, p. 151)

Embora todas as doenças apresentassem frequência alarmante, era a febre amarela que tinha os viajantes de passagem, as tripulações dos navios, os colonos civis e os imigrantes como alvo, por isso se tornou prioridade para Oswaldo Cruz, além do combate à varíola e à peste bubônica, quando ele empossado por Rodrigues Alves como Diretor Geral da Saúde Pública.

Encarregando-se primeiramente da erradicação da febre amarela, o governo se utiliza de sua maioria para obter a aprovação da lei de março de 1904. Esse instrumento lhe permite invadir, vistoriar, fiscalizar e demolir casas e construções. Estabelece, ainda, um foro próprio, dotado de um juiz especialmente nomeado para diminuir as questões e dobrar as resistências. Ficam vedados os recursos à justiça comum. A lei de regulamentação da vacina obrigatória, em novembro desse mesmo ano, viria a ampliar e fortalecer essas prerrogativas, colocando toda a cidade à mercê dos funcionários e policiais à serviço da Saúde Pública. (SEVCENKO, 1984, p. 38)

A abordagem ditatorial da erradicação da febre amarela e a obrigatoriedade de vacinação contra a varíola fizeram a população da capital se sentir ameaçada, o que acabou ocasionando a Revolta da Vacina, em 1904. Os opositores aos métodos de Cruz alegavam que a forma de aplicação era brutal, o soro e aplicadores eram pouco confiáveis, e que os

funcionários envolvidos na campanha, em geral, enfermeiros, fiscais e policiais, eram de moralidade discutível e comportamento agressivo.

O regulamento era extremamente rígido, abrangendo desde recém-nascidos até idosos, impondo vacinações, exames e reexames, ameaçando com multas pesadas e demissões sumárias, limitando os espaços para recursos, defesas e omissões. O objetivo era uma campanha massiva, rápida, sem quaisquer embaraços e fulminante: o mais amplo sucesso, no mais curto prazo. Não havia qualquer preocupação com a preparação psicológica da população, de quem só se exigia a submissão incondicional. Essa insensibilidade política e tecnocrática foi fatal para a lei da vacina obrigatória. (SEVCENKO, 1984, p. 10)

O próprio conteúdo da vacina era discutível. O político e escritor Rui Barbosa escreveu, conforme citado na obra de Sevcenko:

Não tem nome, na categoria dos crimes do poder, a temeridade, a violência, a tirania a que ele se aventura, expondo-se, voluntariamente, obstinadamente, a me envenenar, com a introdução no meu sangue, de um vírus sob cuja influência existem os mais bem fundados receios de que seja condutor da moléstia ou da morte. (SEVCENKO, 1984, p. 8)

Se um dos homens mais cultos do país apresentava receios quanto à vacina, muito mais as classes populares que tinham pouco ou nenhum conhecimento de como ela funcionava. Além disso, era desconfortável e vulgar que as mulheres colocassem seus braços à mostra para a aplicação da vacina, o que acrescentava à campanha um caráter de despudor e constrangimento ainda maior em sua obrigatoriedade. A Revolta da Vacina consistiu majoritariamente em motins nas ruas do Rio e uma rebelião na Academia Militar da Praia Vermelha e culminou em vitória provisória quando o Presidente Rodrigues Alves revogou o caráter obrigatório da vacinação.

Os resultados da vacinação, no entanto, foram validados com a queda de ocorrências de 584 pessoas, em 1903, para 4 pessoas, em 1908. (LÖWY, 2006, p. 92). O triunfo da erradicação da febre amarela elevou Oswaldo Cruz à categoria de salvador do povo. Uma vez que a medicina foi consolidada como fator essencial para o progresso do país, teve início o movimento sanitário de 1916 a 1920, liderado por Arthur Neiva e Belisário Penna, que resultou na criação do Serviço de Profilaxia Rural, em 1919, e do Departamento Nacional de Saúde Pública, em 1920.

2.1.2. A *Belle époque* literária tropical

Até o final do século XIX, ser aceito como parte das letras nacionais significava viver ou, ao menos, ser publicado no Rio de Janeiro, uma vez que “[...] desde praticamente o início da campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou com vistas a ela” (SEVCENKO, 1999, p. 93). Por isso, vários representantes da literatura brasileira, embora naturais de diversos estados, findavam residência na Capital (Imperial e, posteriormente, Federal) do país.

Outra característica dos indivíduos cultos da época era ter conhecimento acerca das literaturas estrangeiras, sobretudo a francesa. Essa influência remonta ao século anterior, no interesse que Portugal e, conseqüentemente, o Brasil colônia, apresentaram quanto ao Iluminismo francês, demonstrado na criação de instituições de educação superior, academias e colégios iluministas. Aqueles mais abastados dentre a corrente elite brasileira obtiveram educação francesa *in loco*, o que propulsou uma era francófila na literatura nacional, que só se fortaleceu ao longo do século XIX, sendo a corrente romântica e seus representantes o primeiro grande demonstrativo da extensão da influência francesa nas letras brasileiras. Já então se reconhecia a necessidade de se desenvolver uma literatura própria, pois esta era constituinte fundamental da identidade nacional, o que derivou na imagem do nativo como símbolo do nacionalismo romântico.

Com o advento e influência das obras dos grandes pensadores do século XIX, tais como Auguste Comte, Ernest Renan, Hippolyte Taine, Charles Darwin, Herbert Spencer e Ernst Haeckel, segue-se a consagração do materialismo, positivismo, cientificismo e evolucionismo na Europa e América Latina, o que refletiu na estrutura literária da época, conforme é possível constatar nas correntes realistas de Balzac e Flaubert e naturalista de Zola. O pensamento era que a literatura e a crítica deveriam buscar o cientificismo no seu empenho em analisar as realidades mais difíceis da sociedade, e nisto gerar a cisão com as instituições ultrapassadas e se encaminhar para uma reforma progressista.

No Brasil, essa mudança no pensamento crítico acabou levantando uma geração que, partindo do cientificismo europeu, buscou romper com a Igreja e com o ecletismo francês para criticar as instituições retrógradas da época, a saber, a escravidão e a Monarquia. Assim, a produção intelectual, e nela inclui-se a literatura, atribuía às suas formas de criação um engajamento que faria de sua produção instrumento de mudança social. Essa geração ficou conhecida como “geração de setenta” (1870).

Os jovens literatos que chegaram ao Rio na década de 1870 a 1880 encontraram uma cidade que já apresentava sinais de crescimento e mudança, embora estas fossem consolidadas apenas na virada do século. As oportunidades literárias também se apresentavam ligeiramente melhores, uma vez que a população havia crescido em pelo menos um quarto, o que aumentou levemente o número de leitores, que ainda era esmagadoramente baixo

[...] o número de analfabetos no Brasil, em 1890, segundo a estatística oficial, era, em uma população de 14333915 habitantes, de 12213356, isto é, sabiam ler apenas 16 ou 17 em 100 brasileiros ou habitantes do Brasil. Difícil será, entre os países presumidos de civilizados, encontrar tão alta proporção de iletrados. Assentado esse fato, verifica-se logo que à literatura aqui falta a condição da cultura geral, ainda rudimentar e, igualmente, o leitor e consumidor dos seus produtos. (VERÍSSIMO, 1900)

O crítico literário e historiador brasileiro Brito Broca (1975) observou que o estilo de vida e da produção da literatura de *fin-de-siècle* eram, muitas vezes, mais importante que a literatura em si. Nessa época, tratava-se de uma literatura de poucos para poucos, concentrando-se o público leitor nas classes mais abastadas da população, aqueles que não só haviam tido acesso à educação, como tinham a França e os poetas e romancistas franceses - e seu estilo aventureiro e escandaloso de viver, conforme relatado nos folhetins - como referência do que significava ser escritor e o fazer literário.

Assim, existir enquanto escritor implicava condizer com os modelos parisienses, ou pelo menos agregar em si os atributos mais característicos da boêmia francesa e seus representantes, tais como Baudelaire, Balzac, Murger e Dumas. Por isso, a literatura era “um aspecto essencial do fetichismo do consumo e da ideologia da Civilização” (NEEDELL, 1993, p. 216). Os escritores, no Rio de Janeiro, eram autores e atores, o que justifica que figuras como Paula Nei, que nada publicou (apenas recitando poemas e epigramas nos encontros nos cafés), tenham se tornado expoentes da época. (NEEDELL, 1993, p. 216). Essa é a explicação do escritor maranhense Humberto de Campos para o sucesso de obras como *A Conquista* (1896), de Coelho Neto:

Crônica de triunfos e saudades em que o escritor celebra a marcha para a glória, da caravana de sonhadores do qual fazia parte. E por que esse interesse? Por que essa simpatia do público por um livro sem lances dramáticos nem enredo que tragam o leitor suspenso pelo desenlace? Porque ele é um capítulo da vida do autor; porque nele figuram os homens de letras mais ilustres do seu tempo, os quais o atravessam, sob nomes mal disfarçados da primeira à última página. Porque ali finalmente se encontram criaturas vivas, atores de um teatro de que o leitor conheceu os artistas ou conhece o palco, mas a cujo espetáculo de gala só os eleitos de Deus puderam comparecer. (CAMPOS, 1940, p. 172)

Desse modo, os escritores e intelectuais boêmios da época geralmente dividiam quartos, trabalhavam nos jornais de grande circulação que surgiram na mesma década (*Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Diário de Notícias*, *Cidade do Rio*, *O Paiz*, dentre outros) e impulsionavam a movimentação nos cafés e confeitarias, vivendo o mais próximo que podiam a fantasia parisiense que a Rua do Ouvidor poderia oferecer. Viver apenas de jornalismo e literatura significava não ter meios tão estáveis de subsistência, como metaforizou Valentim Magalhães, escritor da época, viver da pena era suficiente para ganhar pão, e apenas ele, pois “as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (MAGALHÃES, 1896, p. 24), e também isto justificava a alcunha de boêmios carregada por esses intelectuais. Para alguns, um estilo de vida; para outros, uma necessidade. Conforme escreveu Coelho Neto sobre o conterrâneo Aluísio Azevedo:

Aluísio foi “boêmio” à força. Contam-se inúmeros episódios da sua vida, na maioria falsos, desde a sua chegada ao Rio de Janeiro. [...] sem honorários certos, vivia como jornaleiro, e se conseguia soma apreciável, tratava de pôr-se em dia. Ia ao alfaiate, ao sapateiro, previa-se de roupa branca, saldava dívidas, pagava-se um bom jantar e guardava o restante para trabalhar algum tempo sem a preocupação do ventre. (NETO, 1920, p. 13-14)

Esses boêmios das letras, que produziram demasiadamente em contos, novelas, romances, versos, teatro e jornalismo, em muito se diferenciavam daqueles que apenas “vadiavam” pelo centro da cidade. Embora não tenha deixado uma obra autobiográfica dessa época, como o fez Coelho Neto, Aluísio Azevedo encontrou uma forma de publicar a diferença na obra *A condessa Vesper* (1882):

Todo o cabedal das suas habilitações consistia em saberem fumar, beber, jogar e femear como ninguém. Para não se dizerem vagabundos e filantes, intitulavam-se boêmios, profanando esse poético nome tão consagrado no meio artístico pela revolta do talento incompreendido ou ainda não vitorioso. Boêmios! Como se fosse possível conceber a idéia de boêmia sem a idéia de sacrifício e de pungente esforço na conquista do ideal e do belo (AZEVEDO, 1959, p. 243)

Além de Paula Nei, Coelho Neto e Aluísio Azevedo, já citados ao longo deste tópico, destacam-se José do Patrocínio, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Artur Azevedo, Valentim Magalhães, Pardal Mallet, dentre outros. Os locais frequentados por esses autores, como O Paris, O Globo, O Pascoal, O Cailteau, O Castelões, A Colombo, o Hotel Pavot, e o Hotel Londres também funcionavam como pontos de publicidade natural para suas novas obras – marketing que era construído com a ajuda uns dos outros, à medida que também divulgavam a respeito nos jornais onde trabalhavam.

Suas obras literárias, assim como ensaios e crônicas questionavam a escravidão, a Monarquia, o provincianismo e o analfabetismo, de forma que, quando a abolição e a República finalmente se tornaram realidade, mas não houvera grandes mudanças nos sistemas e instituições nacionais, surgiu entre esses literatos, que eram jovens ou de meia-idade durante a geração de 70, o desapontamento e o sentimento de fracasso diante da malsucedida tentativa de transformar a realidade do país.

As condições de expressão literária e artística não se modificaram com o advento da República; o projeto de convenção literária entre Brasil e França não se consolidou; as condições básicas para o reconhecimento verdadeiro da profissão de escritor como função social reconhecida, tal como os direitos autorais, ainda faltavam. O modesto crescimento da população alfabetizada impedia o desenvolvimento de um amplo mercado editorial, e ainda havia a perda progressiva do gosto pela literatura, que passou a competir com as novas formas tecnológicas de entretenimento: o cinematógrafo, o gramofone, a fotografia; assim como outras modalidades de leitura, tais como o livro didático, as revistas mundanas, e os manuais científicos.

A crise econômica, o Encilhamento, as agitações políticas e a saída do Marechal Deodoro do poder promoveram o desmantelamento do grupo de intelectuais que dominavam o meio literário e jornalístico logo antes da *Belle époque* carioca e, na virada do século, estavam desiludidos, desarticulados e seguindo caminhos diferentes.

Humberto de Campos (1940) aponta Floriano Peixoto, sucessor de Deodoro da Fonseca, como “O destruidor da boêmia literária no Brasil”. Por terem se manifestado contra o Marechal de pulso de ferro, que buscava fortalecer sua autoridade, os boêmios seguiram rumos divergentes:

Patrocínio foi deportado. Murat e Guimarães Passos fugiram para a Argentina. Bilac refugiou-se em Minas Gerais, sendo mais tarde detido numa fortaleza. Pardal Mallet andou errante pelo interior do país, de onde voltou para morrer. Durante dois anos não se viu, no Rio, uma roda literária, nas livrarias, nos teatros, nos cafês, nas confeitarias. Paula Nei, que escapara à rede policial estendida na cidade, desaparecera dos antigos pontos de reunião. (CAMPOS, 1940, p. 186)

Quando esses escritores tornaram à Capital Federal, ela já não era o ambiente familiar e propício que haviam deixado. Com a abertura da Avenida Central, a Rua do Ouvidor deixara de ser o ponto de convergência dos representantes da literatura e das artes. Um novo sistema social muito mais burguês e utilitário havia sido estabelecido do que antes fora a aristocracia imperial. Os novos representantes das letras, simbolistas e impressionistas,

chegavam com outras ideias, tendências e aspirações que não as dos boêmios parnasianos e romancistas naturalistas. “A boêmia literária que deu ao país tão belos espíritos, e dera à cidade tanta alegria, agonizou e morreu.” (CAMPOS, 1940, p. 186)

Após a repressão da boêmia clássica da geração de 70, alguns literatos ocuparam cargos ocasionais ou fixos nos governos posteriores, ao mesmo tempo em que outros perderam suas posições e se afastaram das administrações vigentes. A maioria se conformou em se afastar das suas lutas pelos ideais políticos e sociais nacionais e buscou um modo de vida mais seguro e burguês, não se desfazendo de suas posições enquanto criadores de parcela essencial da cultura brasileira. Um dos produtos desse tipo de posicionamento foi a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897.

Machado de Assis foi eleito o primeiro presidente da ABL, pois configurava como maior expoente da literatura nacional. Naquele ano, já contava com a publicação de três volumes de poesia, quatro de contos e seis romances, além de quatro décadas de crônicas. A escolha por Machado também reflete os interesses daqueles que a ele se juntaram pela posição social e postura política *low profile* do escritor, e parecia ser o caminho certo em busca de segurança.

A ABL, que somente em 1905 passou a ter uma sede própria, durante o governo de Rodrigues Alves, baseou-se fortemente na *Académie Française de Lettres*, com seus quarenta imortais, rituais de cadeiras batizadas com os nomes dos fundadores que passavam de ocupante para ocupante, saudação de novos membros com discursos, vestimentas elaboradas, preservação da pureza da língua. Era uma instituição *à la française* que buscava uma literatura verdadeiramente nacional. Durante a presidência de Machado, nenhum boêmio bêbado ou irreverente concorreu a uma vaga, embora muitos desses sequer houvessem chegado aos anos de 1900, como observa Brito Broca (1945)

Machado entendia, e não cessava de o dizer, que a Academia devia ser, também, uma casa de boa companhia; e o critério das boas maneiras, da absoluta respeitabilidade pessoal não podia, para ele, ser abstraído dos requisitos essenciais para que ali se pudesse entrar. (MENESES, 1935, p. 41)

Assim, a Academia era formada por homens que envelheciam como burocratas, advogados ou diplomatas, que careciam do comprometimento com a sociedade em geral (tão característica da geração de 70), visando assim, através de suas obras patrióticas e apolíticas, reconhecimento, respeito e recursos. Esses autores não só participavam do feitiçismo de

consumo característico da cultura francófila da elite, como a elevaram e reproduziram em suas obras.

2.2. As raízes da literatura fantástica e seu desdobramento no Brasil

O ser humano, ao contrário de outros animais, não está simplesmente imerso na natureza. A humanidade está dentro de um universo mitológico formado por um conjunto de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas preocupações existenciais. Em seu ensaio *The Supernatural Horror in Literature* (1927), o escritor norte-americano H.P. Lovecraft ressalta que, de todas as sensações experimentadas pelo ser humano, a mais antiga é o medo, e que “o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Diante de fenômenos e acontecimentos intangíveis, o ser humano passou a usar seu intelecto para justificar e explicar o que, aos seus olhos, era desconhecido e incompreensível. Dessas tentativas surgiram os primeiros e mais remotos mitos e lendas, e sabe-se que os mitos e a literatura têm andado juntos desde que vieram a ser.

Assim, faz-se necessário diferenciar o fantástico, na literatura, da literatura fantástica em si. Conforme o escritor e crítico literário argentino Jorge Luis Borges comenta em seu ensaio *El arte narrativo y la magia* (1932), o fantástico, enquanto forma de lidar com o sobrenatural, remonta aos primórdios da literatura e pode ser observado ao longo do seu desenvolvimento, sendo a preferência pelo realismo uma “excentricidade recente²” (BORGES, 1932, p. 174), fazendo com que o realismo se torne padrão, e o fantástico, desvio dele. Em concordância com Borges, o também argentino Adolfo Bioy Casares escreve que o fantástico já poderia ser encontrado na literatura clássica de Homero e na literatura medieval de Alighieri: “Velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores à literatura. As assombrações povoam todas as literaturas: estão na Zendavesta, na Bíblia, em Homero e nas Mil e uma Noites³” (BORGES et al, 2006, p. 7).

As narrativas carregadas de medo e de sobrenatural permaneceram ao longo dos séculos, e, na Idade Média, encontraram a atmosfera de trevas propícia para sua expressão e propulsão, conforme afirma Lovecraft (2008)

² Original: “Excentricidad reciente” (BORGES, 1932, p. 174)

³ Original: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en El Zendavesta, em El Biblia, em Homero, en Las Mil y una Noches.” (BORGES et al, 2006, p. 7)

Bruxas, lobisomens, vampiros e demônios necrófagos, incubaram, sinistros, nos lábios de bardos e velhas, e não precisaram de grande estímulo para dar o passo final cruzando a fronteira que separa o canto ou a história rimada da composição literária formal. [...] No Ocidente, onde o místico germano descera de suas escuras florestas boreais e o celta recordava estranhos sacrifícios em bosques druídicos, ela [a narrativa fantástica] assumiu uma intensidade terrível e uma convincente seriedade de atmosfera que duplicaram a força de seus horrores meio narrados, meio sugeridos. (LOVECRAFT, 2008, p. 19-20).

Embora as características fantásticas remontem aos primórdios da humanidade e se tenham estendido por diversas épocas, é apenas no século XVIII que surge a literatura fantástica enquanto gênero literário academicamente reconhecido.

2.2.1. O fantástico e suas raízes góticas e românticas

Na introdução à sua coletânea intitulada *Contos Fantásticos do século XIX: O Fantástico Visionário e O Fantástico Cotidiano*, o teórico e escritor Ítalo Calvino observa que é do campo da especulação filosófica, entre os séculos XVIII e XIX, que a literatura fantástica surge, adotando, por tema, a relação entre a realidade do mundo conhecido por meio das vivências e percepções (característica do Iluminismo) e a realidade do mundo do pensamento que habita e comanda os seres humanos.

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na metade do século XVIII, o romance “gótico” inglês havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente (CALVINO, 2004, p. 4).

Assim, em contraponto ao conto filosófico setecentista, representação característica do ideal iluminista que se volta para a razão e para o mundo da objetividade e dos sentidos, o conto fantástico surge como tentativa de colocar essa realidade empírica em xeque, representando também o mundo interior e subjetivo da mente e da imaginação, oscilando, assim, entre esses dois níveis de realidade inconciliáveis. O fantástico herdou da literatura gótica muito dos seus temas e símbolos, e do movimento romântico o questionamento pela visão racionalista resultante do Iluminismo.

A literatura gótica, berço da literatura fantástica, surgiu no século XVIII como resultado da desilusão com os ideais racionalistas e dos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da segunda metade do século, e objetivava o retorno a uma época dos sonhos, em contraste com o materialismo burguês. Sua inauguração se dá com a publicação

de *O Castelo de Otranto*, do britânico Horace Walpole, em 1764 e que, em sua segunda edição, recebeu o subtítulo *Uma história gótica*, fazendo assim o primeiro uso registrado do termo para a literatura. O livro trata-se de um

autodeclarado híbrido entre o antigo e o moderno (...), entre o romanesco e o romance, colocando em cena um elmo monstruoso, espadas gigantes, uma mão invisível, calabouços labirínticos, quadros fantasmagóricos e toda a parafernália sobrenatural que faria o sucesso dos romances góticos subsequentes. (SÁ, 2010, p. 47-48)

O auge do gótico se dá na década de 1790, com a publicação das suas obras mais características: *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *Castle of Wolfenbach* (1793), *Caleb Williams* (1794), *Mysteries of Udolpho* (1794), *Montalbert* (1795), *The Mysterious Warning* (1796), *The Monk* (1796), *The Italian* (1797), *Clermont* (1798), *The Orphan of the Rhine* (1798), *St Leon* (1799). Seus principais expoentes, na Inglaterra, são Matthew G. Lewis, cuja obra mais representativa, *The Monk*, escandalizou a sociedade ao retratar um estupro seguido de incesto cometido por um eclesiástico; e Ann Radcliffe, cujas obras, de caráter mais sutil e elegante, elevaram os estereótipos da donzela em perigo e se tornaram a literatura popular e comercial da época. Ambos trabalharam com a perspectiva de um sobrenatural subjugado às explicações naturais e racionais, o chamado *supernatural explained*.

Outra obra de destaque lançada na década anterior foi *Vathek: Uma história árabe* (1786), de William Beckford, que introduziu a temática do Orientalismo no romance gótico, numa releitura do pacto diabólico de Fausto. Esse interesse pelo Oriente perdurará no gótico e gêneros herdeiros, como pode ser constatado desde *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, até *A Esfinge* (1908), de Coelho Neto (SILVA, 2008, p. 41).

Predominam, na literatura gótica do século XVIII, as narrativas fragmentadas e tortuosas, os incidentes misteriosos, as imagens de horror e as perseguições ameaçadoras. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, heroínas pálidas, monges e freiras povoaram o gótico nesse estágio inicial, assim como o castelo, com seus átrios, pórticos, abóbadas, criptas e galerias, seguido de outras construções medievais, como as abadias, as igrejas e os cemitérios. Ainda nesse século, uma das características fundamentais da literatura gótica estava na ideia do sublime.

Na sua obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, o escritor irlandês Edmund Burke trata dos produtos do conhecimento humano e da relação entre os objetos de arte e a natureza. Burke destaca que os objetos belos se

caracterizam por sua pequenez, suavidade e delicadeza e inspiram amor e ternura. Em contraste, o sublime produz o temor, o terror, a maravilha e admiração através dos sentidos: visão, com a penumbra e grandiosidade dos lugares e construções; tato, com a aspereza e irregularidade das superfícies; sons, com barulhos ensurdecedores naturais (trovões e cataratas) ou de origem humana (sons de guerras e multidões). Esses fatores contribuem para o sentido de extensão, magnificência e infinito, de forma que não poderiam ser processados por uma mente racional. Esse excesso que pôs em confronto o sujeito individual e a possibilidade de algo muito maior e ameaçador à sua existência era o causador dos sentimentos derivados do sublime (BURKE, 1993, p. 46)

À medida que o gênero foi se desenvolvendo, outras figuras surgiram, como os cientistas, os loucos, os criminosos, os duplos (ou *doppelgängers*). O cenário do castelo deu lugar às casas antigas, símbolo de medos e ansiedades familiares ancestrais, e que também refletiam as ansiedades da época: revoluções políticas, industriais, urbanísticas, sexuais e científicas, características do século XIX. Assim, as incertezas acerca da natureza, do poder, das leis, da sociedade, da família e da sexualidade passaram a dominar o gótico, tido mesmo como encorajador de emoções excessivas e paixões proibidas e subversor da moral e bons costumes da época. Conforme afirma o escritor Fred Botting, em sua obra *Gothic* (1996)

Numa época que desenvolveu sistemas filosóficos, científicos e psicológicos para definir e classificar a natureza do mundo externo, os parâmetros da organização humana e sua relação com o funcionamento da mente, a transgressão é importante não só como um questionamento dos valores e regras recebidos, mas também na identificação, reconstituição ou transformação desses limites⁴. (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa)

Dessa forma, os excessos aparentemente fantasiosos da literatura gótica expressavam e tentavam medir os limites que separam o bem do mal, a razão da paixão, a virtude do vício, e o *self* do outro. As imagens duais de luz, de escuridão refletiam as facetas aceitáveis e intoleráveis, na sociedade européia. O gótico oitocentista estava centrado na expulsão de figuras ameaçadoras de escuridão e maldade, restaurando os limites ideais: vilões são punidos, às heroínas são concedidos finais felizes.

Já o gótico novecentista refletia a insegurança e as instabilidades sociais, políticas, econômicas e estéticas desse século. Os símbolos de outrora haviam se tornado clichê e não

⁴ Original: “In an age that developed philosophical, scientific and psychological systems to define and classify the nature of the external world, the parameters of human organisation and their relation to the workings of the mind, transgression is important not only as an interrogation of received rules and values, but in the identification, reconstitution or transformation of limits” (BOTTING, 1996, p. 5)

mais provocavam o terror e horror de antes; seu potencial de incorporar e externalizar medos e ansiedades estava em decadência. Os símbolos e formas góticas remanescentes se relacionavam mais aos estados e conflitos internos e menos às ameaças externas; e mesmo as formas externas eram sinais de perturbação psicológica, alucinações e loucura. Essa internalização focou nas novas modalidades de ansiedade no indivíduo, sua imaginação e liberdade pessoal, assim como na sociedade vigente. Essas novas configurações emergiram como “o lado mais sombrio dos ideais românticos de individualidade, consciência imaginativa e criação⁵” (BOTTING, 1996, p. 7, tradução nossa).

É também na transição do século XVIII para o século XIX que se consolida o movimento romântico que, conforme explicitado acima, também foi de fundamental importância para o estabelecimento da literatura fantástica. O Romantismo é um movimento de oposição ao Classicismo, à preponderância das ideias racionalistas da época da Ilustração e à estética neoclássica a ela relacionada. De caráter subjetivo e sentimentalista, com propensão à melancolia e ao isolamento, essa estética se opunha às convenções pré-estabelecidas e elevava, através da ideia de gênio, a imaginação, a inspiração, a criatividade e a liberdade de produção do criador. Isso não significava, porém, um estilo completamente desinteressado do contexto vigente de sua produção: o conceito de gênio de então estava relacionado à noção de rebeldia e transgressão dos padrões estéticos e sociais vigentes.

A professora e pesquisadora do romantismo alemão Karin Volobuef ressalta que havia, no movimento, uma conotação antiautoritária característica:

O romantismo, enfim, foi um movimento crítico, rebelde, inquisitivo, revelador. Houve lágrimas, sem dúvida, mas também a diligência inovadora; houve o espírito voltado para o passado, mas também o olhar em busca do futuro. (VOLOBUEF, 1999, p. 12)

Este embate seria, de acordo com o teórico de fantástico catalão David Roas, uma das maiores contribuições do Romantismo para literatura fantástica:

Os românticos haviam adquirido uma aguda consciência dos aspectos de sua experiência a qual era impossível analisar ou explicar segundo aquela concepção mecanicista do homem e do mundo. Depois de tudo, o universo não era uma máquina, mas algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana. [...] Se fez evidente, portanto, que existia, além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, o qual muitos temiam enfrentar. e a literatura fantástica se converteu, assim, num canal idôneo para expressar tais medos, para refletir todas essas realidades, atos e desejos que não

⁵ Original: “the darker side to Romantic ideals of individuality, imaginative consciousness and creation.” (BOTTING, 1996, p. 7)

podem manifestar-se diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu ou porque não encaixam nos esquemas mentais usuais e, portanto, não são passíveis de serem racionalizados. E esse processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e explicação do homem e do mundo. (ROAS, 2014, p. 23-24)

Volobuef destaca o *Sturm und Drang*, na Alemanha, formado por jovens intelectuais e encabeçado por Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller, como o movimento pré-romântico que trouxe à superfície muitas das concepções inovadoras que caracterizariam a literatura romântica. Além disso, as agitações da Revolução Francesa propiciavam a chance de aspirar aos ideais de liberdade e igualdade, negando a tirania remanescente do sistema feudal. Com a publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, o *Weltschmerz* (mal do século) se disseminaria nas vertentes românticas na Inglaterra, França, Portugal e, mais tardiamente, no Brasil.

O crítico literário austríaco Otto Maria Carpeaux defende que o Romantismo, enquanto movimento literário, surgiu nas últimas décadas do século XVIII e se consolidou, na Alemanha, na virada do século com autores como Friedrich Schlegel, Novalis, Heirinch Heine e E.T.A. Hoffmann. Chegou, em seguida, à Inglaterra, com a publicação de *Lyrical Ballads* (1798), de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, e teve como destaque autores em prosa como Walter Scott e Jane Austen e os poetas Percy Shelley, Lord Byron e John Keats. Na França, o Romantismo se estabeleceria a partir de 1820, com destaque para Charles Nodier, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas e Theophile Gautier e só então se consolidaria nas demais literaturas européias, além das americanas. (Carpeaux, 1985, p. 157)

Em *Frestas e Arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), Karin Volobuef afirma acerca dos contos e novelas: “[...] no Romantismo Alemão, ambos os gêneros são amiúde revestidos de traços fantásticos e maravilhosos.” (VOLOBUEF, 1999, p. 51-52). Karin ressalta ainda uma subdivisão nos tipos de literatura que “subtraem aos limites do natural, embrenhando-se pelos labirintos do inexplicável”: os *Gespensstergeschichte* (contos de fantasmas), os *Spukgeschichte* (contos de fantasmagorias), *Horror Stories* (histórias de terror) e *Nachtstück* (peças noturnas), com destaque para a produção daquele que se tornaria um dos maiores nomes da literatura fantástica européia, E.T.A. Hoffmann (VOLOBUEF, 1999, p. 66)

Ernest Theodor Amadeus Willhelm Hofmann foi compositor, caricaturista e pintor. No entanto, foi através de sua produção literária fantástica que seu legado se perpetuou ao longo dos dois últimos séculos de narrativas fantásticas. E.T.A. Hoffmann foi o primeiro autor a trabalhar a subjetividade da mente e a interioridade dos medos humanos com

excelência, ao ponto de suas obras se tornarem objetos de estudo de intelectuais psicanalíticos como Jung e Freud. Seu conto *O Homem de Areia* (1817) foi o foco e inspiração do ensaio de Freud sobre o “estranho”, e nele se teria dado a descoberta do inconsciente, “quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica” (CALVINO, 2004, p. 27). Ainda segundo Calvino, nesta mesma página, *Der Sandmann* (título original do conto) é “o conto mais representativo do maior autor fantástico do século XIX (1766-1822), o mais rico de sugestões e o mais forte em valor narrativo”.

De fato, a ressalva temporal feito por Calvino deve-se à divisão dos contos fantásticos em visionário e cotidiano, categorias que serão exploradas com mais profundidade no próximo capítulo dessa dissertação. Para o teórico italiano, do fim do século XVIII até meados do século XIX, prevaleceria a categoria do conto fantástico visionário; e a influência de Hoffmann na produção dessa época foi tal que “no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à La Hoffmann’” (CALVINO, 2004, p. 5).

Isto não significa, porém, que Hoffmann não tenha produzido na vertente cotidiana do fantástico, categoria que chegou ao ápice com Henry James e Guy de Maupassant

Até Hoffmann, que tanto se compraz em evocar visões angustiadas e demoníacas, tem contos regrados por uma estrita economia do elemento espetacular, tecidos apenas de imagens da vida cotidiana. Por exemplo, na “Casa desabitada” bastam as janelas fechadas de um casebre decadente em meio aos ricos palácios do Unter den Linden, um braço feminino e depois um rosto de menina que surge para criar um suspense cheio de mistério; tanto mais que esses movimentos são observados não diretamente, mas refletidos num espelhinho qualquer, que assume a função de espelho mágico. (CALVINO, 2004, p. 6)

Na Rússia, sua produção influenciou Nikolai Gogol em seus Contos de São Petersburgo, dentre os quais se destaca *O Nariz* (1836). Na França, seu legado se mostrou nas obras de Nodier, Balzac e Gautier, sendo este último contribuinte do esteticismo como característica basilar do fantástico.

Embora críticos como Todorov (2012) e Calvino (2004) concordem que as primeiras obras eminentemente fantásticas tenham sido *Le diable amoureux* (1792), de Jacques Cazotte e *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jean Potocki, é com a divulgação das primeiras traduções das obras de Hoffmann, por volta de 1828, que as narrativas fantásticas começam a ganhar espaço nas discussões e críticas literárias, assim como novos adeptos. As observações dúbias de seus tradutores nos prefácios de suas obras, as críticas dos jornais e autores da época (com destaque para as do escritor irlandês Walter Scott), e a fama de contista

“maldito”, por sua atitude boêmia e extravagante, contribuíram para a construção do mito em torno do autor alemão e para a propagação do termo utilizado para o gênero em desenvolvimento.

[...] O entusiasmo suscitado pela divulgação do autor faz entrar em cena um novo adjetivo – "fantástico" – , que Jean-Jacques Ampère e Charles Nodier empregam amplamente, inscrevendo Hoffmann no programa literário que vislumbram para o futuro da literatura na França. [...] as obras *Le diable amoureux* e *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, como ainda estavam estreitamente vinculadas aos modelos narrativos do século anterior, não conseguiam impor-se na cena literária do romantismo francês.

Assim, graças, em parte, à biografia romanceada escrita por Loève-Weimars em 1830, associada às ilustrações de Gavarni, que acompanhavam as edições dos *Contes [fantastiques]*, cria-se em torno do escritor [Hoffmann] uma lenda de extravagância e excentricidade, além de transformar-se a sua obra em referência para o novo gênero. (BATALHA, 2003, p. 260)

O escritor francês Teophile Gautier, por exemplo, durante sua primeira fase de produção contista publica, na coletânea satírica *Les Jeunes France (1833)*, um conto intitulado "Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann", no qual parodia a obra hoffmanneana, embora Gautier se declarasse, na época, grande admirador do autor alemão. Na sua segunda fase, observa-se uma renovação na produção de conto fantástico do autor, sobretudo com a publicação de *Le spirite*, um dos objetos de análise de Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (originalmente publicada em 1970), conto com características simbolistas e decadentes que serviu de inspiração para vários autores no final do século XIX, inclusive para Aluísio Azevedo, no Brasil.

Outro autor de grande influência dentro da literatura fantástica e que também recebeu influência de Hoffmann é o norte-americano Edgar Allan Poe. Poe corroborou para a revalorização do gênero, na Europa, a partir da década de 1850, após certo marasmo na década anterior e, assim como Hoffmann, transitou pelos fantásticos visionário e cotidiano. Calvino pondera a predominância de cada vertente em dois contos do autor: *A queda da casa de Usher* (1839) e *O coração denunciador* (1843)

A escolha mais óbvia seria “A queda da casa de Usher” (1839) que condensa todos os temas mais típicos do nosso autor: a casa em ruínas com sua aura de dissolução, a mulher exangue, o homem absorto em estudos esotéricos, o sepultamento prematuro, a morta que sai da tumba. Depois dele, toda a literatura do decadentismo nutriu-se fartamente desses motivos; e o cinema, das origens até hoje, os divulgou à exaustão.

No entanto, preferi que um outro Poe estivesse neste volume, o escritor que inaugura um outro tipo de fantástico, que será dominante na segunda metade do século: o fantástico obtido com os mínimos meios, todo mental, psicológico.

Considero “O coração denunciador”, monólogo interior de um assassino, a obra-prima absoluta de Poe. O assassino está escondido no escuro do quarto de sua vítima, um velho em pânico e com o olho esbugalhado. A existência do velho só se manifesta por meio desse olho (“um olho de abutre”) e pelo som do coração que bate – ou pelo o que o assassino supõe que seja o coração do velho, que continuará a obcecá-lo depois do crime. (CALVINO, 2004, p. 176)

Depois de Hoffmann, Poe foi o autor mais versátil e influente sobre o fantástico europeu, sobretudo após a tradução de suas obras feitas por Baudelaire. Conforme Alexander Meireles da Silva destaca em sua tese de doutoramento, é por meio de Baudelaire que Poe influenciou o Decadentismo e o Simbolismo e, por isso, são “indiretamente herdeiros” dele. (SILVA, 2008, p. 51) Os efeitos macabros de sua obra enquanto contista e novelista (especificamente *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de 1838), assim como a musicalidade de sua obra como poeta, foram recebidos e reproduzidos com mais atenção que suas incursões como crítico literário. Os temas e a ambientação dos personagens refletiram muito da vida e carreira breve e trágica de Poe, e sua capacidade sensível e sutil de transpor elementos sensoriais o colocou à parte dos demais escritores norte-americanos de sua época.

Isso porque após leitura de histórias de terror e horror góticas inglesas e alemãs, e ciente do medo como fator fundamental no tipo de literatura que se propunha a escrever, Poe buscou, no sobrenatural, a base para sua produção, não mais nas imagens góticas já saturadas no Romantismo europeu, que não condiziam sequer com a forma que o estilo se desenvolveu na América, mas na mente humana.

2.2.2. O tímido desenvolvimento da literatura fantástica brasileira no século XIX

Divergindo de vários países na América hispânica, o Brasil não desenvolveu uma tradição literária do gênero fantástico. Por isso, as escassas narrativas que possuem fortes características fantásticas precisam ser garimpadas dentre as demais obras de autores que se estabeleceram em outras vertentes ficcionais. O resultado dessas pesquisas geralmente fornece material para coletâneas nas quais o público se surpreende em encontrar textos desse gênero de autoria de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos ou Bernardo Guimarães, para citar alguns exemplos.

Na introdução de uma delas, *O Fantástico Brasileiro: Contos esquecidos* (2001), a professora Maria Cristina Batalha afirma que o gênero fantástico “se desenvolveu à margem das grandes correntes literárias, ou seja, em paralelo ao romance romântico, ao romance histórico, ao romance realista, ao psicológico, ao transcendentalismo ou ao naturalismo.”

(BATALHA, 2001, p. 11). Por isso a presença da literatura fantástica, no Brasil, foi quase que subterrânea, pautada pela resistência à estética realista, tida como canônica. Que motivos levaram a esse posicionamento secundário da literatura fantástica no país, tanto na sua produção, quanto na sua crítica?

A predileção da crítica e historiografia literárias pelas obras realistas é o primeiro deles. Conforme discorre o professor e pesquisador da “literatura do medo⁶”, no Brasil, Júlio França:

O ato de valoração da obra deveria ser o movimento final de um processo complexo – que envolve, entre outros procedimentos, descrição e interpretação –, jamais um pressuposto apriorístico que determina o que deve ou não ser estudado. A literatura de uma época é muito mais que o conjunto de livros e autores que a crítica e a historiografia elegem, por razões frequentemente extraliterárias, como significativas daquele momento. (FRANÇA, 2013, p. 409)

Murilo Garcia Gabrielli discorre, em sua tese de doutoramento *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira* (2004), sobre como o projeto literário alencariano, em busca de uma identidade nacional, no século XIX, se tornou uma dificuldade enfrentada pela produção literária fantástica. A missão literária da conhecida 1ª Geração romântica de analisar, descrever, expor e intervir na realidade brasileira através de suas obras pode ter levado à conclusão de que a literatura fantástica não poderia servir a esse propósito, por seu caráter imaginativo de sobrenaturalidade. Em comentário acerca das obras *Noite na Taverna* (1855) e *Macário* (1852), de Álvares de Azevedo, provavelmente as obras de medo mais conhecidas no cânone literário nacional, o escritor Roberto de Souza Causo diz:

Álvares de Azevedo (...) [escolheu] personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas. (...) a carência da cor local (tanto brasileira quanto estrangeira, pois o vago da ambiência torna-se cada vez mais incômodo à medida que caminha a narrativa) é um fato a apontar para uma postura detectável de negação da realidade brasileira, e de qualquer intenção de agir sobre ela (CAUSO, 2003, p. 108-109).

A literatura fantástica, no entanto, assim como seus gêneros-mãe gótico e romântico, pode esconder críticas sagazes aos contextos circundantes por trás dos mundos e situações mágicos que expõem.

⁶ Para França (2013), as narrativas góticas, fantásticas, de horror e de terror se encaixariam numa categoria por ele denominada de literatura do medo.

Outra explicação para o apagamento da literatura fantástica por aqui é a inexistência de uma produção sistemática nacional, o que intimidou o desenvolvimento de uma recepção crítica formal. O fantástico não foi organizado como movimento ou corrente literária no país, da forma que aconteceu com o romantismo e o modernismo, para citar os exemplos mais emblemáticos da literatura nacional, nem teve representantes que simbolizassem essa vertente, trabalhando-a e divulgando-a como sua estética principal.

Finalmente, a crítica especializada da época não parecia muito interessada em analisar (e, conseqüentemente, colocar em destaque) obras de caráter mais popular, como é o caso da literatura gótica e fantástica estrangeira lida no país. Acerca disso, a escritora Sandra Guardini Vasconcelos afirma que

Há, entre as obras que chegaram ao Brasil, representantes de todos os tipos de romance correntes na Inglaterra no século XVIII. Temos, por exemplo, o romance doméstico e sentimental de um Richardson, **o gótico de Walpole e Anne Radcliffe**, o romance de costumes de Fanny Burney, o romance de doutrina de William Godwin, **a fantasia oriental de Rasselas, de Johnson, e Vathek, de Beckford**. Sem falar no romance histórico de Walter Scott, presença constante em todos os catálogos (VASCONCELOS, 2002, p. 236 - grifos nossos)

As pesquisas de Sandra Vasconcelos demonstram que o romance gótico inglês circulou em número considerável pelo país já na primeira metade do século XIX. Além disso, acaba por revelar o interesse do público leitor por esses tipos de narrativas, assim como sua influência nos autores brasileiros. Um dos produtos dessa troca literária é o romance-folhetim, tipo de publicação diária de capítulos de obras em jornais do século XIX. A princípio, as publicações se restringiam às obras estrangeiras, como as de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Walter Scott e outros, mas, posteriormente, abriu espaço para adaptações e produções nacionais.

Com o escopo de aumentar as vendas dos jornais e auxiliar na subsistência dos seus escritores, os romances-folhetim objetivavam agradar aos leitores e, considerando o teor gótico e fantástico de alguns desses folhetins, pode-se perceber o interesse que o público tinha nesse tipo de literatura. No entanto, ao considerar e comparar com as publicações em vertentes consideradas cânones desses autores, a crítica rebaixou os romances-folhetim – e sua descendência fantástica em formato de contos – à categoria de produção literária inferior.

3. ADENTRANDO O FANTÁSTICO: PRINCIPAIS DEFINIÇÕES E CONCEITOS-CHAVE

3.1. Críticas precursoras: Nodier, Maupassant e Castex

Em sua obra intitulada *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, a pesquisadora brasileira Ana Luiza Silva Camarani aponta o escritor romântico francês Charles Nodier como precursor das reflexões teóricas acerca do fantástico. Em seu ensaio intitulado “Do fantástico em Literatura”, o qual publicou em 1830, Nodier afirma que, por força do desgaste, a literatura migrou da simples expressão do mundo sensível para os terrenos do desconhecido:

Destas três operações sucessivas, a da inteligência inexplicável que havia fundado o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que havia adivinhado o mundo espiritual, a da imaginação que havia criado o mundo fantástico, recompôs-se o vasto império do pensamento humano⁷. (NODIER, 1957, p. 81, tradução nossa)

Dessa forma, o francês coloca as crenças e superstições humanas na base do desenvolvimento da literatura que extrapola a esfera do empírico, citando como exemplos as escrituras cristãs, os poemas épicos de Homero e mesmo as estórias de *As Mil e Uma Noites*. Essas narrativas, no entanto, foram obscurecidas pelo ceticismo que dominou as eras seguintes à Idade Média, de forma que a faculdade de produzir estórias maravilhosas passou a servir às necessidades de uma inteligência materializada, voltada às realidades do mundo dito verdadeiro – não mais uma simples fuga deste.

Já no prefácio de *Histoire d’Helène Gillet* (1832), Charles Nodier discorre acerca dos tipos de fantástico. Para ele, existem as falsas histórias, “cujo charme resulta da dupla credibilidade do leitor e do ouvinte⁸”, e cita os contos de fadas de Perrault como exemplo; as histórias vagas, que deixam “a alma em suspenso num estado de dúvida sonhadora e melancólica⁹”; e as verdadeiras, que tratam de “um fato tido como materialmente impossível e que, no entanto, ocorreu sob a vista e o conhecimento de todos¹⁰” (NODIER, 1961, p. 330, tradução nossa). Embora de forma ainda vaga, Nodier traz as ideias de ambiguidade e dúvida

⁷Original: “De ces trois opérations successives, celle de l’inexplicable intelligence qui avait fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avait deviné le monde spirituel, celle de l’imagination qui avait créé le monde fantastique, le vaste empire de la pensée humaine” (NODIER, 1957, p. 81).

⁸Original: “dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l’auditoire” (NODIER, 1961, p. 330).

⁹Original: “qui laisse l’âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique” (NODIER, 1961, p. 330)..

¹⁰Original: “d’un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est pendant accompli à la connaissance de tout le monde” (NODIER, 1961, p. 330)..

que se tornariam fundamentais nas definições e limitações do fantástico feitas por teóricos posteriores.

Embora pouco tenha publicado suas reflexões acerca da literatura fantástica, em comparação com sua produção de narrativas dessa natureza, o francês Guy de Maupassant afirma na crônica “Adieu mystères”, escrita para o jornal *Le Gaulois* em 1881 que “as gotas sobrenaturais” são como “um lago que o canal esgota”, já que “a ciência, a todo o momento, está repelindo os limites do maravilhoso¹¹” (MAUPASSANT, 2017a, tradução nossa). Esses limites delimitavam os campos do conhecido (dominado pelos filósofos e eruditos e em crescente expansão), e do desconhecido (único espaço ainda destinado aos poetas, escritores e sonhadores). Os fantasmas e demais fenômenos, que anteriormente causavam terror ao homem, agora eram explicados pelo positivismo.

Em 1883, no mesmo jornal, Maupassant escreve nova crônica, “Le fantastique”, na qual reafirma seu posicionamento anterior quanto à minguada da literatura do sobrenatural diante da evolução científica da civilização humana:

Lentamente, por vinte anos, o sobrenatural saiu de nossas almas. Ele evaporou como um perfume evapora quando a frasco é aberto. No orifício das narinas, após aspirar por um longo tempo, dificilmente há uma onda perfume. É o fim. Nossos netos ficarão surpresos com as crenças ingênuas de seus antepassados para coisas tão ridículas e tão pouco plausíveis. Eles nunca saberão o que era a noite, o medo do misterioso, o medo do sobrenatural. Isto é, se algumas centenas de homens ainda estão inclinados a acreditar em espíritos, influências de certos seres ou certas coisas, sonambulismo lúcido, e todo o charlatanismo dos espíritas. É fim. [...] Rejeitamos o misterioso que é para nós apenas o inexplorado. [...] De lá, certamente resultará o fim da literatura fantástica¹² (MAUPASSANT, 2017b, tradução nossa).

Em seguida, Maupassant discorre acerca das transformações ocorridas na literatura fantástica, que passou de histórias que adentravam, sem reservas, no campo do impossível e inverossímil para aquelas que apenas circundavam o sobrenatural, de forma a levantar, com sutileza, a indecisão de quem as lesse. Nesta segunda categoria, Maupassant destaca os mestres Hoffmann e Alan Poe e suas habilidades de instigar a inquietação a partir de acontecimentos naturais que contivessem algo de inexplicável ou impossível, sendo que suas

¹¹ Original: “le surnaturel baisse comme un lac qu’un canal épuise; la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux” (MAUPASSANT, 2017a).

¹² Original: “Lentement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s’est évapore comme s’évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. En portant l’orifice aux narines et en aspirant longtemps, longtemps, on retrouve à peine une vague senteur. C’est fini. Nos petits-enfants s’étonneront dès croyances naïves de leurs pères à des choses si ridicules et si invraisemblables. Ils ne sauront jamais ce qu’était autrefois, la nuit, la peur du mystérieux, la peur du surnaturel. C’est à peine si quelques centaines d’hommes s’acharnent encore à croire aux visites dès esprits, aux influences de certains êtres ou de certaines choses, au somnambulisme lucide, à tout le charlatanisme des spirites. C’est fini. [...] Nous avons rejeté Le mystérieux qui n’est plus pour nous que l’inexploré. [...] De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique” (MAUPASSANT, 2017b).

próprias obras exemplificam essa forma de desenvolver narrativas fantásticas. Escreveu sobre ele o historiador de arte francês André Fermigier:

Maupassant, o mais realista de nossos contadores de histórias, também foi um dos escritores do [Século XIX] que mostrou mais atração, curiosidade, ansiedade em relação às bordas do irreal. Um grande leitor de Hoffmann e Poe, [...] ele várias vezes disse, ou sugeriu, o risco de empobrecimento experimentado por uma literatura que se limitaria ao credo naturalista e pararia de "rondar o sobrenatural"¹³. (FERMIGIER, 1986, p. 7, tradução nossa).

Contos como “Sur l’eau”, “La peur”, “Le Horla” e “Lui?” são exemplos de narrativas que apenas flertam com o limite do irreal, uma vez que a inquietação provém dos limites da imaginação, solidão, alucinação e loucura, assim como da presença substancial do medo. Assim, para os eventos improváveis presentes nas histórias, há sempre a sugestão de explicações racionais que coloquem em xeque a credibilidade dos narradores e personagens das histórias.

Fazendo a ponte entre os dois escritores de literatura, e um retrospecto da literatura fantástica, tem-se o teórico francês Pierre-Georges Castex. Em seu livro *Le conte fantastique em France de Nodier à Maupassant*, de 1951, Castex discorre acerca das modificações no fantástico durante o século XIX, que passou das narrativas de monstros e outras criaturas sobrenaturais, em cenários imaginários, para o fantástico interior à alma humana, de caráter mais psicológico.

Se, por exemplo, em Nodier, a loucura funciona como mecanismo de evasão tipicamente romântica, em Maupassant a loucura é determinada pelo medo e pela solidão. Menções ambíguas à sanidade das personagens se fazem presentes num contexto que demonstra a tendência realista do escritor. À época de Maupassant, os fenômenos, que em um passado recente, eram considerados como puramente sobrenaturais, tais como sonambulismo, licantropia, êxtases e possessões (que costumavam ser inseridos em cenários irreais na ficção) passam a ocorrer em contextos familiares e podem ser explicados naturalmente, à medida que se desenvolviam os estudos acerca da psiquiatria e eletromagnetismo, por exemplo.

O fantástico, de fato, não é confundido com a fabricação convencional de histórias mitológicas ou contos de fadas, que envolve uma mudança de mentalidade. É

¹³ Original: “Maupassant, le plus réaliste de nos conteurs, fut aussi l’un des écrivains Du [XIXème siècle] qui manifesta le plus d’attirance, de curiosité, d’inquiétude à l’égard des lisières de l’irréel. Grand lecteur de Hoffmann et de Poe, [...] il a plusieurs fois dit, ou suggéré, le risque d’appauvrissement que connaîtrait une littérature qui se limiterait au credo naturaliste et cesserait de “rôder autour du surnaturel!” (FERMIGIER, 1986, p.7)

caracterizada pelo contrário por uma intrusão brutal do mistério no quadro da vida real¹⁴. (CASTEX, 1962, p. 8, tradução nossa).

Neste momento, já é possível ver observações acerca da oposição entre o sobrenatural e o real. Para Castex (1962), a verdadeira história fantástica intriga, encanta e perturba, criando um sentimento de que uma presença incomum, algum mistério está dentro ou ao redor de quem a vivencia, atingindo a imaginação. O teórico trata ainda das variações dentro das produções fantásticas, ao assinalar as ficções que trazem, ao final, uma explicação racional para seu acontecimento sobrenatural, e as narrativas que perpetuam o mistério que está inserido na vida cotidiana até o seu final.

Nodier, Maupassant e Castex configuram como alguns dos críticos precursores na complexa empreitada de encontrar os limites da literatura fantástica. Agora, passar-se-á aos teóricos cujos textos são considerados como fundadores, essenciais para a sistematização do estudo do fantástico. São eles Lois Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov e Irène Bessière.

3.2. Textos fundadores: Vax, Caillois, Todorov e Bessière

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas. Como resultado, surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras pertenceriam a este gênero.

O estudioso francês Lois Vax faz uma abordagem filosófica da literatura fantástica nas obras *L'art et la littérature fantastiques*, de 1960 e *La séduction de l'étrange*, de 1965, que foram lançadas antes que os estudos literários se voltassem propriamente para o estruturalismo, psicanálise, sociologia e outras áreas, tendências que dominariam nas duas décadas seguintes. A princípio, sua definição de fantástico traz uma oposição ao maravilhoso, à fantasia e ao feérico, que ocorrem em universos à parte.

A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível. (VAX, 1972, p. 8)

¹⁴ Original: “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle” (CASTEX, 1962, p. 8).

O teórico assinala ainda o sentimento de estranho que as narrativas fantásticas despertam, assim como seu caráter dicotômico, uma vez que o homem sofre e desfruta dessa estranheza ao mesmo tempo, havendo assim a consciência, sedução e horror do estranho. Vax destaca o sentimento de estranheza conforme o desvela o psicanalista Sigmund Freud, o relacionando, em geral, com alguma situação angustiante ocorrida na infância que reaparecia na fase adulta.

Em sua análise de *O Homem de Areia*, de Hoffmann, Freud trata do *unheimlich*, ou seja, a sensação de algo estranhamente familiar que suscita angústia, confusão ou mesmo terror, que pode surgir de algo que foi recalcado no passado. Partindo disso, afirma Vax: “O sentimento de *unheimlich* é o de uma ameaça que não atinge de fora, mas desagrega de dentro¹⁵” (VAX, 1965, p. 33, tradução nossa) e, mais ainda:

O *unheimlich* nos dá a impressão de que o passado não está morto, mas presente, atuando, hipnotizante. Prendemo-nos por uma ação do passado, que não é mais que a nossa consciência do passado, a nossa consciência atual do passado que não é conhecida como tal¹⁶ (VAX, 1965, p. 36, tradução nossa)

Embora destaque essa característica, o autor avisa que não há uma estrutura fixa na escrita da literatura fantástica, uma vez que diferenças podem ser observadas de obra para obra, considerando diferentes culturas, épocas, sociedades e autores.

Compreender o fantástico é o entendimento dentro da estrutura e evolução das obras fantásticas. [...] Nunca vamos descobrir nas obras a impressão imutável do fantástico em si, já que é a própria noção de fantástico que se matiza, infla, amplia, e estreita de acordo com as estruturas das obras que ela caracteriza. O significado da palavra fantástica é aquele que o dá, em certo ponto, um homem marcado por seu conhecimento das obras e por seu passado cultural¹⁷. (VAX, 1965, p. 7, tradução nossa)

Uma característica fantástica enfatizada por Vax é a instauração da ambiguidade na narrativa, que levará à dúvida: “A ansiedade fantástica, como qualquer preocupação, se

¹⁵ Original: “Le sentiment de l’*unheimlich* est celui d’une menace qui ne frappe pas du dehors, mais désagrège du dedans” (VAX, 1965, p. 33).

¹⁶ Original: “L’*unheimlich* nous donne l’impression que le passé n’est pas mort, mais présent, agissant, envoûtant. Nous prenons pour une action du passé ce qui n’est que notre conscience du passé, notre conscience présente du passé qui s’ignore comme telle” (VAX, 1965, p. 36).

¹⁷ Original: “Comprendre le fantastique, c’est comprendre du dedans la structure et l’évolution des oeuvres fantastiques. [...] On ne découvrira donc jamais dans les oeuvres l’empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c’est la notion même Du fantastique qui se nuance, s’infléchit, s’élargit, se rétrécit selon les structures des oeuvres qu’elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c’est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel” (VAX, 1965, p. 7).

alimenta de dúvida, em vez de certeza¹⁸” (VAX, 1965, p. 129, tradução nossa). Por isso, Vax define o fantástico como momento de crise: o sentimento de preocupação e pânico que surge a partir da constatação do fato misterioso, impossível e inexplicável no mundo reconfortante das certezas diárias. (p. 149)

Lois Vax inclui em suas ideias elementos pragmáticos, tais como a relação obra/emissor/destinador e leitor/receptor/destinatário:

A obra é, ao mesmo tempo, o corpo material, e todos os sentimentos e reflexões que procura despertar na consciência do espectador. A obra, como o vampiro do folclore, é um cadáver que precisa, para sustentar sua existência, beber o sangue, a vida e o pensamento de um ser vivo. O espectador é o ser¹⁹ [...]. (VAX, 1965, p. 9, tradução nossa)

Assim, o leitor é considerado como “semi-autor”, “semi-espectador” da narrativa, já que o fantástico se configura como um “sagrado ao contrário”, contaminando tudo que alcança e toca. Para que o leitor adormeça seu senso crítico, penetre na atmosfera sobrenatural onde o improvável o espera e torne-se cúmplice, é necessária uma prática de sedução que faça o incrível se tornar algo plausível. A obra fantástica demanda do leitor três coisas:

1. Conhecimento, a constatação do mundo cotidiano que vem da certeza científica fundamentada no raciocínio e empirismo;
2. Fé, resultado da disposição em crer no elemento de quebra como real;
3. Sentimento, a evidência afetiva que se manifesta por meio do medo ou da inquietação.

Onde a história tem lugar não pode ser considerado indiferente ou mero pano de fundo, assim como o tempo em que ela ocorre, já que auxilia na composição da atmosfera ambígua e tenebrosa da narrativa. Assim, o herói fantástico

é arrancado do espaço homogêneo e contínuo onde pode circular livremente, cortado do tempo que o lançou do passado para o futuro. Aqui, está preso em um mundo singular. Objetivamente, não faz nada para atravessar um espaço circunscrito no espaço, a um hora tardia; subjetivamente, ele é cativo do espaço e do tempo nascidos do medo²⁰. (VAX, 1965, p. 196, tradução nossa)

¹⁸ Original: “L’inquiétude fantastique, comme toute inquiétude, se nourrit de doute plutôt que de certitude” (VAX, 1965, p. 129).

¹⁹ Original: “L’oeuvre c’est, tout à la fois, et ce corps matériel, et l’ensemble des réflexions et des sentiments qu’il cherche à susciter dans la conscience du spectateur. L’oeuvre, comme le vampire du folklore, est un corps mort qui a besoin, pour soutenir son existence, de boire le sang, la vie et la pensée d’un être vivant. Le spectateur, c’est l’homme [...]” (VAX, 1965, p. 9).

²⁰ Original: “Il est arraché à l’espace homogène et continu où il pouvait circuler librement, coupé du temps qui le lançait du passé vers l’avenir. Le voilà emprisonné dans un monde singulier. Objectivement, il ne fait rien que

O espaço fantástico costuma ter um centro, seja uma habitação assombrada ou um lugar maldito de onde parece emanar o mistério da narrativa. E, embora o espaço objetivo não esteja totalmente ausente, torna-se mais difuso imaginar material e plenamente um mundo além do contexto de mágico e negativo, onde se desenrola a história. Em relação simbiótica com o espaço está o tempo, que, em geral, remete-se à noite, mas pode distender-se ou abreviar-se de acordo com as necessidades da ficção.

No universo fantástico, o espaço é uma variedade do espaço vivido; o lugar assombrado não é apenas uma parcela daquilo que compões esse mundo, mas um monstro que ameaça sua vítima. O verdadeiro tempo fantástico, por sua vez, é o do terror, da ameaça sem recurso. A vítima vê fechar-se sobre ela o espaço e o tempo fantásticos: é *hic et nunc* que ela conhecerá o terror absoluto e a morte. É a própria vítima que induz o espaço e o tempo que a ameaçam: assusta-se com o rosto que ela mesma desfigurou, maculou, e que é seu próprio rosto. (CAMARANI, 2014, p. 51)

A aventura fantástica consistiria, portanto, quase sempre numa jornada solitária; e é a partir da solidão que se desenvolvem a loucura e o terror que fazem de suas vítimas cativas do contexto sombrio e do isolamento espacial e mental.

Finalmente, frisa-se que Lois Vax discorda que só possa ser considerada verdadeira a história fantástica na qual a ambiguidade permanece até o fim. Para ele, se há coerência no desenvolvimento de um final racional ou mágico, isso não compromete o caráter fantástico contido no interior da obra. Há diversos tipos de desenlaces e, prevalecendo o irreal ou a razão, o fantástico permanece no conflito instaurado na narrativa.

Outro proeminente crítico e ensaísta francês, Roger Caillois, se deteve na discussão acerca dos limites do fantástico, diferenciando-o do conto de fadas e da ficção científica. Em seu prefácio “De la féerie à la science-fiction” para a coletânea de contos chamada *Anthologie du fantastique*, de 1966, ele esclarece que, o mundo dos contos de fadas interage com o mundo real sem que haja choque ou conflito. Isso se deve ao fato que o mundo feérico é regido por leis próprias, diferentes e harmoniosas entre si, onde o encantamento é tido como natural. Assim, em um contexto onde a imaginação não precisa se refrear diante da noção de realidade, não há espaço para que se manifeste a inquietação.

Nas narrativas fantásticas, por outro lado, o sobrenatural rompe com a ordem estabelecida, de forma que o inadmissível se faz presente num contexto no qual é banido por definição, diferindo assim dos contos de fadas: “o fantástico [...] manifesta um escândalo,

traverser un lieu circonscrit dans l'espace, à une heure tardive; subjectivement, il est captif d'un espace et d'un temps nés de la peur” (VAX, 1965, p. 196).

uma lágrima, uma irrupção incomum, quase insuportável no mundo real²¹” (CAILLOIS, 1966, p. 8, tradução nossa). Outra diferença estaria na tendência das histórias fantásticas em ter desfechos negativos, que podem levar à morte, desaparecimento ou queda do herói, enquanto os contos feéricos, em geral, possuem finais felizes. A afinidade da literatura fantástica com imagens e situações mais sombrias é explicitada e exemplificada nas temáticas elencadas por Caillois:

O pacto com o demônio (ex.: *Fausto*); a alma penada que exige para seu repouso que uma certa ação seja realizada; o espectro condenado a um caminhar eterno e desordenado (ex.: *Melmoth*); a morte personificada, aparecendo no meio dos vivos (ex.: ‘o Espectro da morte vermelha’, de Edgar Poe); a ‘coisa’ indefinível e invisível, mas que pesa, que está presente (ex.: ‘Le Horla’); os vampiros, isto é, os mortos que conservam uma perpétua juventude sugando o sangue dos vivos (numerosos exemplos); a estátua, o manequim, a armadura, o autômato, que de repente se animam e adquirem uma temível independência (ex.: ‘La Vénus d’Ille’); a maldição de um feiticeiro que provoca uma doença espantosa e sobrenatural (ex.: ‘A marca da besta’, de Kiplig); a mulher-fantasma, vinda do além, sedutora e mortal (ex.: ‘Le Diable amoureux’); a intervenção dos domínios do sonho e da realidade; o quarto, o apartamento, o andar, a casa, a rua apagados do espaço; a parada ou a repetição do tempo (ex.: ‘Le Manuscrit trouvé à Saragosse’) (CAILLOIS apud TODOROV, 2012, p. 109)

Pode-se perceber que os temas listados aproximam-se muito mais de imagens concretas, e não de categorias abstratas. No nível em que estão expostas, essas temáticas não seguem leis mais rigorosas e, por isso tornam-se ilimitadas, e até mesmo imprecisas: muitos dos itens presentes na enumeração de Caillois são bem mais característicos das literaturas góticas e de horror.

Após afirmar que o fantástico necessita da conexão com o mundo real para melhor devastá-lo, Caillois explica que, devido ao crescente desenvolvimento científico e ao pensamento cético dominante, aquilo que não é passível de ser explicado empiricamente passa a ser pavoroso e intolerável: é o que chama de mundo sem milagres. Dessa forma, o fantástico seria o sucessor do conto de fadas, já que o inexplicável torna-se repudiado por seu próprio caráter misterioso.

Em uma palavra, ele nasceu num momento em que todos estão mais ou menos convencidos da impossibilidade do milagre. Se agora o prodígio é assustador, é porque a ciência o banuiu e nós o conhecemos inadmissível, terrível. E misterioso: não notamos o suficiente no conto de fadas porque este excluiu o mistério²² (CAILLOIS, 1966, p. 9, tradução nossa).

²¹ Original: “[...] le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel” (CAILLOIS, 1966, p.8).

²² Original: “En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l’impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c’est que la science le bannit et qu’on le sait inadmissible, effroyable. Et

O teórico francês passa a explicar acerca das narrativas que eliminam o efeito fantástico ao fim da narrativa, trazendo, assim, o sobrenatural explicado. Dentre os recursos utilizados para isso, estaria explicar o mistério por meio de uma encenação para aterrorizar o herói (utilizar-se de sonhos, alucinações ou delírios). Outra tentativa de tocar o científico se daria por meio de experiências psíquicas com telepatia, sonhos premonitórios, hipnose, ectoplasmas, dentre outros. De uma forma ou de outra, a literatura fantástica seria, antes de tudo, um jogo com o medo, e que o grau de credibilidade estaria relacionado também a quão envolvidos e crédulos seus autores seriam dos fenômenos acerca dos quais escrevem.

Ao diferenciar as narrativas fantásticas das histórias de ficção científica, Caillois utiliza o exemplo do tema da invisibilidade: enquanto no fantástico isso se voltaria para o espectro, fantasmagórico, proveniente de outros planos existenciais, na *science-fiction* provavelmente estaria associado às novas invenções, elementos e propriedades químicas. Assim, enquanto o fantástico tem o ataque das forças irreconciliáveis da escuridão à realidade estritamente estabelecida; a ficção científica refletiria a angústia da sociedade diante dos progressos científicos, técnicos e tecnológicos.

Ao escrever sua *Introdução à Literatura Fantástica* em 1970, de abordagem estruturalista, o crítico literário búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2012) lança uma das obras fundamentais para os estudos acerca do fantástico, situando-o no terreno dos gêneros literários:

A expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a ele o nome de ‘obras fantásticas’, [e] não pelo que cada um tenha de específico (TODOROV, 2012, p. 7-8)

Assim, ao longo do seu primeiro capítulo, Todorov reflete acerca da existência de gêneros outros além do poético, épico e dramático e afirma que os gêneros funcionam como escalas através das quais uma obra se relaciona com o universo literário. O crítico evoca, ainda, a teoria dos gêneros do crítico canadense Northrop Frye, que emprega as palavras “modo”, “tendência” e “categoria”, para enfim chegar aos gêneros, a saber: drama, poesia lírica, poesia épica e prosa. Todorov, no entanto, frisa que Frye teria levantado apenas o que chama de “gêneros teóricos”, o que deixaria à parte os “gêneros históricos”.

mystérieux: on n’a pas assez remarqué que la féerie, parce que féerie, excluait le mystère” (CAILLOIS, 1966, p.9).

Em seu segundo capítulo, “Definição do Fantástico”, Todorov explicita que a natureza do fantástico reside em deparar-se com um acontecimento que, no primeiro momento, não possa ser elucidado pelas leis que regem um determinado mundo (TODOROV, 2012, p. 30). Tal experiência leva à dúvida quanto à forma que esse acontecimento possa ser explicado: se como um produto da ilusão dos sentidos, percepções ou obra da imaginação, de forma que as leis desse mundo permanecem inalteradas; ou se esse acontecimento de fato existiu, tornando-se parte dessa realidade e, assim, alterando-a significativamente.

O crítico faz questão de enfatizar que, neste primeiro momento, sua definição está consoante às de seus antecessores:

É preciso ainda observar que as definições de fantástico que se encontram na França em escritos recentes, se não são idênticas às nossas, tampouco a contradizem. Sem mais delongas, daremos alguns exemplos extraídos dos textos “canônicos”. Castex escreve em *Le Conte fantastique em France*: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (p.8). Louis Vax, *L’Art et la Littérature fantastiques*: “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (p.5). Roger Caillois em *Au Coeur du fantastique*: “Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (p.161). Vemos que estas três definições, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na “inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 2012, p. 32)

O teórico ressalta que deve ir além dos seus predecessores, uma vez que estes não haviam esclarecido se cabia ao leitor ou à personagem hesitar, nem os detalhes acerca dessa hesitação. Por isso, ele determina que a condição primeira para considerar uma obra fantástica consiste na hesitação provocada no leitor, na incerteza diante da escolha de uma explicação natural ou sobrenatural do elemento insólito na narrativa. Em seguida, o autor destaca que essa hesitação pode ser, e em grande parte das vezes é, compartilhada com uma personagem da obra, pois é a partir do prisma e perplexidade dela que o leitor terá uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados e assim será integralizado ao mundo da obra.

É ele [o herói] quem, ao longo de toda a intriga, terá que escolher entre duas interpretações. Mas, se o leitor fosse alertado sobre a ‘verdade’, se soubesse em que terreno está pisando, a situação seria completamente diferente. [...] É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). (TODOROV, 2012, p. 37)

Da mesma forma que a hesitação do leitor pode se dar com uma personagem em particular, também poderá ocorrer que a hesitação seja representada no interior da obra, sendo que a maior parte das obras fantásticas satisfazem as duas condições. Quando este mesmo leitor volta à sua realidade, um novo perigo surge, desta vez no âmbito da interpretação do texto. Por isso, Todorov destaca a importância de que qualquer interpretação poética ou alegórica feita da narrativa seja descartada, sendo essa prática considerada por ele como um dos perigos que ameaça o fantástico.

Outra característica do fantástico ressaltada por Todorov (2012) diz respeito à efemeridade do gênero, já que no momento em que uma decisão é tomada no sentido de esclarecer o acontecimento insólito na narrativa, deixa-se de ter o fantástico puro e tem-se a aproximação com um de seus gêneros limítrofes – o estranho e o maravilhoso:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p. 48)

No entanto, essa classificação não se apresenta de forma tão definitiva, uma vez que subgêneros podem surgir na divisa entre esses tipos, os quais são o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Obras que em grande parte permanecem no terreno do fantástico, mas possuem um desfecho estranho ou maravilhoso e, por isso, passam a fazer parte desses subgêneros limítrofes. O autor aproveita ainda para discorrer acerca de alguns exemplos que habitam nessas fronteiras, como o romance policial, o conto de fadas e a ficção científica. Para concluir essa seção, o crítico lembra que algumas obras podem ser chamadas de fantástico puro, sendo estas as que terminam sem apresentar uma resolução natural ou sobrenatural para o elemento insólito presente na narrativa.

Após tratar brevemente dos aspectos verbal e sintático, Todorov aborda o aspecto semântico das narrativas fantásticas, agrupando-as em duas classes formais, os **temas do eu** e **temas do tu**. Dentro dos “temas do eu” estão as metamorfoses, que incluem a existência de seres sobrenaturais e seu poder sobre os homens e a causalidade desconhecida que chama de pandeterminismo: tudo deve ter sua causa, mesmo o que é chamado de “acaso”, “coincidência”, ou “sorte”, ainda que a explicação seja de ordem sobrenatural. A conexão entre metamorfose e pandeterminismo está na ruptura do “limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra” (TODOROV, 2012, p. 121), possível

diante de uma experiência com drogas, ou mesmo considerada característica primeira da loucura, principalmente nas narrativas do século XIX.

Toda essa ordem de transgressão é determinante no apagamento do limite entre sujeito e objeto, que é demonstrada a partir do contato via sentidos – como quando determinados sons são percebidos apenas na mente de um determinado personagem, e não no ambiente exterior – e que potencializa a capacidade de comunicação das personagens. Quanto a este último, Todorov exemplifica: “Para que duas pessoas se compreendam, não é mais necessário que falem: cada uma pode-se tornar a outra e saber o que esta outra pensa.” (TODOROV, 2012, p. 125). Reverberações da ruptura entre concreto e abstrato aparecem também na alteração do tempo e espaço, que se mostram diversos dos rotineiros. Por apresentar todas estas perspectivas no plano da percepção-consciência, os **temas do eu** também são chamados de **temas do olhar**.

Os **temas do tu** são relacionados à sexualidade e ao desejo sexual mostrados em suas formas tabu e que correspondem aos instintos do inconsciente. Assim são listados por Todorov: o incesto, o homossexualismo (sic), as relações grupais, o sadismo e a necrofilia. As questões ligadas à libido se relacionam com a religião, a família, e as ideias de castidade, amor impuro, violência e morte; e a tentativa do homem de compreender e administrar seus instintos leva-o a uma crise interna que desestrutura e configura sua relação com o outro. Por isso, também são chamados de **temas do discurso**.

Por fim, Todorov evidencia as funções da narrativa fantástica, a social e a literária, que também estão relacionadas a transgressões: na função real, por tratar de temas interditos; e na função literária por promover o aparecimento do sobrenatural desequilibrando a estrutura realista das histórias; e evidencia a vida relativamente breve desse gênero, de cerca de um século (entre os fins dos séculos XVIII e XIX). Teóricos e críticos posteriores que se propuseram a tratar do fantástico partiram desta obra de Todorov para levantar suas próprias reflexões, fossem para concordar e adicionar ao que o crítico búlgaro-francês escreveu ou para discordar e discutir do que consideram suas inconsistências.

A historiadora de arte francesa Irène Bessière, ao escrever acerca do fantástico em *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, em 1974, considera-o uma lógica narrativa, e não propriamente um gênero literário, além de abarcar em suas análises narrativas do século XX. Para ela, o fantástico depende da representação e relação do real com o irreal, assim como da ruptura da causalidade interna da narrativa, consistindo assim numa justaposição e contradição de acontecimentos verossímeis, o que leva à instauração da “desrazão” na história.

Em sua perspectiva, a narrativa fantástica é derivada do conto maravilhoso, do qual mantém o elemento sobrenatural: neste, não há questionamento acerca das leis que regem o contexto da narrativa; naquele, todo e qualquer evento inadequado é colocado em xeque e abre espaço para a ambiguidade.

[...] a posição de irrealidade está envolvida em uma motivação realista. Esta troca imperativa distingue o fantástico do maravilhoso: no conto de fadas, o "era uma vez" coloca os eventos narrados aparte de toda a realidade e evita qualquer assimilação realista. A fada, o elfo, o duende do conto de fada evoluem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: toda contaminação é excluída. Em contraste, o fantasma, a coisa inominável, a assombração, o evento anormal, incomum, impossível, incerto, invadiram o universo familiar, estruturado, ordenado e hierárquico, onde até a crise fantástica, com todas as falhas, e todos os seus "deslizamentos" pareciam impossíveis e inadmissíveis²³. (BESSIÈRE, 1974, p. 32, tradução nossa)

A pesquisadora explica que o projeto fantástico, contendo suas camadas de realidade e irrealidade, é naturalmente antinômico. O evento sobrenatural teria uma probabilidade racional e empírica (sonhos, delírios, ilusão de óptica, leis da física) e outra racional e meta-empírica (mitologia, milagres, ocultismo), de forma que a estrutura da narrativa fantástica é baseada em probabilidades externas – e não nos aspectos verbal, sintático e semântico, tríade estabelecida por Todorov. Irène Bessière tenta distanciar-se do crítico búlgaro-francês ao afirmar que “O fantástico não resulta da hesitação entre duas ordens, mas de sua contradição e recusa mútua e implícita²⁴.” (BESSIÈRE, 1974, p. 38, tradução nossa). No entanto, a incerteza e a ambiguidade advêm justamente da hesitação, que Bessière chama de “interrogação” ou “espanto”.

Para Bessière, o impossível é o lugar da polissemia e da inscrição de um sentido que não pode ser enunciado, mas resulta das relativizações suscitadas pelas ambivalências. Sendo a narrativa dos contrários, o fantástico é capaz de suscitar traços veementes do real. Assim, a autora compara a narrativa fantástica à prática de contar casos, de caráter oral e em geral baseado em fatos reais, e a adivinha, por sua áurea de mistério e questionamento. Por isso, a autora qualifica o fantástico como ambivalente, contraditório, ambíguo e paradoxal.

²³ Original: “[...] la position d’irréalité se voile d’une motivation réaliste. Cet échange impératif distingue le fantastique du merveilleux: dans le conte de fées, le “il était une fois” place les événements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l’elfe, le farfadet du conte féérique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre: toute contamination est exclue. A l’opposé, le fantôme, la chose innomable”, le revenant, l’événement anormal, insolite, l’impossible, l’incertain enfin font irruption dans l’univers familial, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu’à la crise fantastique, toute faille, tout “glissement” semblaient impossibles et inadmissibles” (BESSIÈRE, 1974, p.32).

²⁴ Original: “Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite” (BESSIÈRE, 1974, p.38).

Para usar as palavras de Sartre, a história maravilhosa não é tética, isto é, não retrata a realidade do que ela representa. O ‘era uma vez’ nos separa de toda a realidade e nos introduz em um universo autônomo e irreal, explicitamente dado para tal. Por outro lado, a narrativa fantástica é tética; ela coloca a realidade do que representa: a própria condição da narrativa que funda o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo.²⁵ (BESSIÈRE, 1974, p. 36, tradução nossa)

Mais uma vez a historiadora discorda de Todorov ao afirmar que o fantástico não estaria no limite entre estranho e maravilhoso, mas sim que seria “o lugar de convergência da narrativa tética (romance realista) e da narrativa não-tética (o maravilhoso, o conto de fadas)²⁶” (BESSIÈRE, 1974, p. 37, tradução nossa). E, mais que isso, a oposição entre as duas formas, colocando o real e o irreal em uma relação de contradição. E mais: que a narrativa fantástica é fundada exclusivamente sobre probabilidades externas, e que, portanto, é falsa a hipótese do princípio triplo de composição (verbal, sintático e semântico) levantada por Todorov.

Ao longo da obra, Bessière desenvolve uma história literária do sobrenatural, partindo do romance gótico, *noir* ou frenético até chegar ao que chama de renovação do fantástico: “O fantástico renova seus elementos objetivos de acordo com as descobertas científicas, e reconstrói, a partir do discurso da objetividade, a convergência tética e não-tética²⁷” (BESSIÈRE, 1974, p. 144, tradução nossa). Depreende-se, assim, que a pesquisadora abre espaço para o que o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre denominou “fantástico contemporâneo²⁸”, e que a crítica de língua hispânica nomeou “neofantástico”.

É com base na ideia de Sartre de que o fantástico contemporâneo busca transcrever a condição humana e que, por isso, seu objeto é o próprio homem enquanto microcosmo e natureza inteira (SARTRE, 1997, p. 113), que Irène Bessière utiliza o termo antropomorfismo e detém-se na naturalização do irreal: “Este antropocentrismo pode tomar como objeto o natureza crua (tema da metamorfose), a organização do real segue as estruturas do

²⁵ Original: “Pour reprendre les termes de Sartre, le récit merveilleux est non-thétique, c’est-à-dire qu’il ne pose pas la réalité de ce qu’il représente. Le « il était une fois » nous coupe de toute actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel, explicitement donné pour tel. A l’inverse le récit fantastique est thétique; il pose la réalité de ce qu’il représente: condition même de la narration qui fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif” (BESSIÈRE, 1974, p.36).

²⁶ Original: “La convergence de la narration thétique (roman des realia) et de la narration nonthétique (merveilleux, conte de fées)” (BESSIÈRE, 1974, p.37)

²⁷ Original: “Le fantastique renouvelle ses éléments objectifs au gré des découvertes scientifiques, et reconstitue à partir du discours de l’objectivité, La convergence du thétique et du non-thétique.” (BESSIÈRE, 1974, p.144)

²⁸ Em seu ensaio intitulado “‘Aminabad’, ou do fantástico considerado como uma linguagem”, de 1942, Sartre faz análise de obras de Maurice Blanchot e Franz Kafka, autores cujas obras eram por ele consideradas como “último estado da literatura fantástica” (SARTRE, 1997, p.112)

entendimento (jogo sobre o tempo e espaço seguindo os temas do sonho ou do duplo)²⁹.” (BESSIÈRE, 1974, p. 147, tradução nossa). Desta forma, para a escritora francesa, o novo fantástico está intrinsecamente relacionado ao antropocentrismo, a partir do qual há maior vazão às possibilidades da imaginação, à justaposição da razão/desrazão, à convergência do tético e do não-tético que se integram às relações sujeito/objeto, alteridade/identidade, mundo/homem e à ruptura do equilíbrio entre indivíduo e cotidiano.

Alternativamente, pode-se considerar sua proposta como definição do real como algo mais abrangente, do qual sonhos, desejos, imaginação e crenças coletivas fariam parte: “A história fantástica restaura a lógica sobrenatural sem usar explicitamente crenças desatualizadas: ele sempre organiza seu argumento após duas probabilidades externas exclusivas e inadequadas³⁰.” (BESSIÈRE, 1974, p. 147, tradução nossa). É característico das obras neofantásticas que haja ambiguidade na narrativa, mas que a hesitação nem sempre se faça presente no enredo.

3.3. A crítica recente: Furtado, Ceserani e Roas

Publicado dez anos após *A introdução à literatura fantástica* (1970) de Tzevtan Todorov, *A construção do fantástico na narrativa* (1980) do teórico e catedrático português Filipe Furtado assinala concisamente em seus breves dez capítulos as características que são próprias da literatura fantástica, frequentemente fazendo referência ao teórico búlgaro-francês em suas considerações.

No primeiro capítulo, “Vias de abordagem do fantástico”, Furtado retoma a crítica anterior assinalando duas atitudes opostas que polarizam seus antecessores nas discussões que possuem o fantástico como objeto. A primeira deteve-se 1) na importância dos reflexos emocionais que a obra possa suscitar no destinatário da enunciação, sobretudo o medo, deixando de lado fatores constantes e intrínsecos à obra e, logo, mais confiáveis e 2) na discussão quanto ao grau de aceitação do sobrenatural (ou seja, a crença ou ceticismo por parte do autor) como fator de qualidade da narrativa. A segunda atitude crítica, por outro lado, se deteria numa análise objetiva do fantástico e das formas como ele se realiza nas narrativas,

²⁹ Original: “Cet anthropocentrisme peut prendre pour objet la nature brute (thème de la métamorphose), l’organisation du réel suivant les cadres de l’entendement (jeu sur l’espace et le temps suivant le motif du rêve ou du double)” (BESSIÈRE, 1974, p.147).

³⁰Original: “Le récit fantastique rétablit ainsi la logique surnaturelle sans user explicitement de croyances caduques: il organise toujours son argument suivant deux probabilités externes exclusives et inadéquates” (BESSIÈRE, 1974, p.147).

e então destaca os críticos de expressão francesa como Castex e as então recentes abordagens de índole psicanalista.

Ainda neste primeiro momento, o português ressalta que seria com Todorov que a crítica atingiria a maioria, e destaca a contribuição de Bessière ao designar o fantástico como forma mista de conto e advinha. Furtado deixa claro logo no início de sua obra que considera o fantástico um gênero literário, em consonância com o teórico búlgaro-francês, porém discorda dele quanto à hesitação como sua característica fundamental:

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

No segundo capítulo, “A subversão do real”, Furtado estabelece em sua crítica que a primeira característica do gênero consiste no sobrenatural, que surge no ambiente cotidiano e familiar (evocando, nesse momento, as definições de Caillois e Vax), mas que por si só não define o fantástico, pois está também presente no maravilhoso e no estranho. Furtado chega a colocar os três gêneros na categoria que chama de “literatura do sobrenatural”, uma vez que partilham a mesma fenomenologia meta-empírica (termo este que o autor possivelmente trouxe das teorias de Bessière). Eis como o autor define o qualitativo meta-empírico:

Com ele se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designados inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também os todos que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p. 20)

O teórico português ressalta que muitos fenômenos considerados por séculos como sobrenaturais passaram a ser plenamente compreendidos em etapas posteriores do desenvolvimento humano, além de que diferentes civilizações podem ter diferentes leituras do que seja sobrenatural.

Em seguida, Furtado distingue o sobrenatural positivo (próprio do gênero maravilhoso) do negativo, e utiliza-se de Vax (1972)³¹ para justificar que este último é muito mais recorrente e característico do fantástico, por ser mais propício de desestabilizar o equilíbrio existente dentro do contexto real da narrativa. Essa propensão ao negativo deve-se também, em parte, pelos elementos góticos herdados pelo fantástico, tais como castelos antigos e suas passagens secretas, bosques sombrios, ruínas, cemitérios, assombrações e demais manifestações sobrenaturais malignas. Ao tratar do sobrenatural positivo especificamente religioso, como é característico das obras ficcionais de Nodier, Furtado afirma:

[...] o sobrenatural religioso positivo não pode assumir uma posição dominante no conjunto da temática de qualquer narrativa fantástica pois a fenomenologia meta-empírica propicia ao gênero deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação, o que inclui a sua hipotética experiência religiosa. (FURTADO, 1980, p. 24)

Ainda nesta explanação, Furtado uma vez mais dialoga com Lois Vax ao trazer sua breve e marcante afirmação: “O diabo é fantástico, mas a Virgem não o é” (Vax apud FURTADO, 1980, p. 25), mas assinala que o sobrenatural positivo, mesmo o religioso, pode fazer parte do fantástico se sua intervenção for superficial e episódica, servindo como contraponto das manifestações malignas ou personificação das forças da natureza. Por fim, destaca que a índole maligna da ocorrência meta-empírica pode se estender ao espaço, resultando em consequências irreversíveis ou catastróficas à natureza como é conhecida.

No seu terceiro capítulo, Filipe Furtado aponta a ambiguidade como segunda característica fundamental do gênero fantástico quando afirma que “só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica” (FURTADO, 1980, p. 35), mantendo em constante antinomia com o contexto real do enredo, sem que um elemento anule o outro. Por isso, afirma que o sobrenatural não deve ser inserido de forma aleatória, mas sim convincente no mundo natural, mantendo a dialética até o fim da narrativa. No entanto, admite que a racionalização, embora represente perigo para o fantástico, não impede que a parte que a antecede constitua um modelo apreciável de uma construção tipicamente fantástica. Mais ainda: que a racionalização parcial pode consolidar a manifestação insólita na narrativa, evitando que o excesso do irracional faça com que a narrativa penda para o maravilhoso (FURTADO, 1980, p. 65). Isso por que a narrativa fantástica deve apresentar

³¹ “O domínio do fantástico [...] congrega obras que provocam um arrepio particular porque utilizam para fins estéticos uma experiência axiológica – ou experiência dos valores – negativa.” (VAX, 1972, p. 122)

certo grau de plausibilidade, de forma a manter a ambiguidade ao longo do enredo. A verossimilhança se dá, então, a partir de alguns artifícios para envolver a narrativa em credibilidade, que são descritos no capítulo seguinte:

1. Recurso à autoridade, ou seja, uso de fontes consideradas confiáveis, sejam figuras consideradas respeitáveis pela idade, sabedoria ou *status* social, sejam documentos, como manuscritos, diários ou *mémoires*;
2. Referências factuais, que consistem em alusões a acontecimentos históricos da época da produção da obra, dados científicos ou pseudocientíficos;
3. Testemunho do narrador-personagem, enquanto figura interveniente na ação que se desenrola ao longo da estória, sua credibilidade pode ser de estima ainda maior quando trata-se de um cético ou oriundo de uma camada social ou intelectual considerada respeitável.

Furtado retoma o teórico Tzvetan Todorov ao desconsiderar as leituras alegórica e poética dos elementos meta-empíricos no enredo fantástico. Para ele, qualquer leitura heterodoxa, principalmente se demasiado criativa, pode significar a morte do gênero, assim como possíveis deslocamentos para fins cômicos.

No sexto capítulo do seu livro, Furtado se detém numa figura que afirma ser pelo menos implícita ao próprio texto e de considerável importância no gênero, o narratário. Este é o receptor imediato e fictício do discurso narrativo. A ele cabe representar um papel paralelamente oposto ao do leitor real, que o aceitará ou não: “Ainda que não exclusiva dele, a função mais relevante do narratário é, pois, a de modelo de leitor” (FURTADO, 1980, p. 82). Quando intradieético, ou seja, participante da narrativa como personagem, costuma ser mais facilmente detectável e eficaz. Furtado afirma ainda que se trataria do narratário a figura implícita alvo da hesitação conforme propõe Todorov. Porém, reafirma sua discordância com o teórico búlgaro-francês quanto à responsabilidade de identificação do gênero recair nisto:

Assim, facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no gênero (FURTADO, 1980, p. 76)

Dessa forma, a caracterização do gênero não deveria se basear em reações exteriores à obra, mas em traços intrínsecos ao texto e, por isso, indiscutivelmente constantes. Por isso, Furtado ignora que, assim como a hesitação, o medo seja considerado característica

fundamental do gênero fantástico, embora admita que este se verifique com grande frequência e quase sempre esteja incluído no discurso reservado ao narratário, a algumas personagens e mesmo ao narrador.

Ainda traçando paralelos com Todorov, Furtado dedica o capítulo seguinte à personagem fantástica, o qual inicia afirmando que uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da narrativa fantástica à incerteza quanto a ocorrência dita sobrenatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a ambiguidade do meta-empírico no enredo. Esta personagem que, em perplexidade, tenta compreender a coexistência de duas realidades contraditórias pode ser secundária, mas quase sempre se trata da personagem principal.

A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir (FURTADO, 1980, p. 85)

O português ressalta ainda que o gênero fantástico favorece o acontecimento sobrenatural, em desfavor das personagens, de forma que estes funcionam muito mais como veículos de perplexidade do que figuras com vidas próprias. A caracterização, assim como a capacidade de reação do herói fantástico são fracas, e com frequência sua atitude é de passividade diante das forças desconhecidas que atuam contra ele, que muitas vezes está só na sua jornada diante do desconhecido. Por isso, constantemente o protagonista sai derrotado na sua luta contra as forças meta-empíricas: “[...] reacionário e pessimista, o fantástico vê o homem como um brinquedo irremediavelmente corrompo de influências cegas e arbitrarias” (FURTADO, 1980, p. 87).

No oitavo capítulo de sua obra, Filipe Furtado dedica-se ao narrador-personagem, que costuma ser a mais frequente na narrativa fantástica, bem como há predomínio da primeira pessoa no modo que se veicula a narração:

[...] convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de relevo na acção. Por isso, este tipo de narrador deve ser considerado um factor importante quando se pretende estabelecer com clareza a delimitação do gênero, embora não se possa dizer que constitui um traço distintivo dele pois não está presente na totalidade das narrativas que o integram. (FURTADO, 1980, p. 109)

O narrador-personagem mais frequente seria, assim, o homodiegético não-onisciente. Ou seja, uma personagem secundária, mais lúcida e emocionalmente equilibrada, uma vez que o autodiegético tenha sua credibilidade diminuída por sofrer diretamente com a subversão do

real e ser incapaz de uma narração mais precisa e desapassionada do evento ocorrido. Esse narrador homodiegético pode coincidir com o papel atribuído ao narratário, e apresentar traços de ceticismo, para fins de reforço da ambiguidade.

Vê-se, assim, a insistência bastante válida de Furtado em assinalar que todos os elementos da narrativa deverão ser organizados em função da ocorrência do sobrenatural, seja para contribuir para sua plausibilidade, seja para evitar sua plena aceitação, confirmando a ambiguidade própria do fantástico (CAMARANI, 2014, p. 115)

O último elemento abordado por Furtado nesta obra, em seu nono e penúltimo capítulo, diz respeito ao espaço onde se desenvolve a narrativa. Para ele, a descrição do espaço deve se restringir ao mínimo possível, utilizando-a quando indispensável para a caracterização da fenomenologia meta-empírica. Os espaços são classificados então em dois tipos: realistas, que corroboram para a representação do mundo empírico e cotidiano, onde irromperá o fenômeno meta-empírico, e os alucinantes, menos comuns, herdados dos romances góticos, que adicionam dados anormais à narrativa. O teórico assinala ainda a preferência do fantástico por locais delimitados ou fechados, que fogem à luz e à cor, subentendendo iluminação vaga ou escuridão, configurando em geral como casas, que podem estar situadas em áreas isoladas.

Quando a descrição do espaço é intensamente realista, pode levar ao rebaixamento em importância da ocorrência sobrenatural, fazendo com que a obra se afunde em descrições de paisagens, cores locais, perdendo de vista o objetivo do gênero. Quando demasiado alucinante, impede o desenvolvimento da ambiguidade ao comprometer a verossimilhança desta, aumentando o risco de deslize da narrativa para o território do maravilhoso. Porém, quando utilizado de modo regrado, a descrição do espaço pode sublinhar a ambiguidade da ação, assim como pode reforçar a verossimilhança da narrativa, tornando o espaço imprescindível ao promover a contradição real/irreal, combinando elementos oriundos de dois tipos aparentemente opostos de cenários.

Com efeito, já que o fantástico procura tornar admissível a coexistência forçada de dois universos reciprocamente exclusivos e impedir ao destinatário do enunciado uma decisão plena entre aceitar ou recusar a probabilidade da ocorrência meta-empírica, é vantajoso que esta se demarque com nitidez do espaço aparentemente normal em que irrompe, para que ambas as hipóteses adquiram peso próprio, equivalendo-se, e a leitura mantenha o grau de indefinição pretendido pelo gênero. (FURTADO, 1980, p. 127)

Para o autor, o espaço fantástico ideal configura como híbrido, aparentando estrita atenção às regras que condicionam o mundo natural para, logo em seguida, o subverter, por completo. Serve, ainda, como reforço da ambiguidade na qual se fundamenta o gênero fantástico.

Finalmente, o décimo capítulo, intitulado “A construção do fantástico”, faz uma síntese de todos os aspectos abordados ao longo da obra: o fundamental para instauração e manutenção do gênero consiste na ambiguidade que surge de um contexto aparentemente normal no qual irrompe um evento meta-empírico, sendo a este conferida verossimilhança e evitando-se a racionalização plena da mesma. Os traços que contribuem para o desenvolvimento satisfatório da narrativa são a instauração de:

1. um narratário, de preferência intradieético,
2. personagens que suscitem a identificação do destinatário da estória,
3. narrador, preferencialmente homodieético, sendo o autodieético também frequente,
4. um espaço híbrido que represente o mundo real, mas traga indícios da subversão que este sofrerá ao longo da narrativa.

Em *O Fantástico: procedimentos de construção narrativa em H.P. Lovecraft* (2017), Filipe Furtado faz inventário, descreve e classifica os temas e motivos mais recorrentes na ficção lovecraftiana, discorrendo como eles se articulam e organizam entre si. Embora voltado especificamente voltado para as obras de Lovecraft, muitos desses temas estão presentes em diversas obras fantásticas, inclusive nos contos em análise neste trabalho. Por isso a relevância desta discorrência e discussão acerca deles.

Furtado propõe que o esquema diegético dos temas característicos da obra de Lovecraft se inicia com o tema intitulado pelo português de **avidez intelectual**, ou seja, quando um indivíduo que é singularmente culto procura aprofundar seu saber em algum ramo do conhecimento e, em seu empenho excessivo numa investigação científica ou numa criação artística, acaba por estabelecer conexão o elemento insólito prestes a irromper na narrativa. Esse contato súbito, involuntário e arrebatador leva a um processo de **possessão** desse indivíduo e culminará, fatalmente, em sua **destruição**.

O tema do **olhar** também é considerado relevante por Furtado, uma vez que a percepção do mundo objetivo e a apreensão da manifestação sobrenatural ocorrem por meio dos sentidos. É importante ressaltar que se incluem nesse tema não só as sensações visuais, mas também as olfativas, auditivas, assim como as táteis e palatais, embora estas últimas impressões sejam menos frequentes. Assim, os sentidos vão ao encontro do extranatural que

pode tornar-se perceptível através de cheiros fétidos, fluidos, viscosidade, massa pútrida, dentre outras formas de configurar que um indivíduo ou objeto está sob estado de possessão.

Quanto à possessão em si, Furtado destaca que o sujeito ou objeto em estado de possessão passa pelo que chama de **metamorfose**, na qual esse ser, inicialmente natural, torna-se uma anomalia, algo metanatural. Nesse estágio, o ser possuído é conduzido à **degenerescência**, uma desfiguração completa e, nesse ínterim, pode vir a ocorrer o que teórico chama de **regressão para o animalesco**, ou seja, o afastamento cada vez maior entre o possuído e suas características humanas. Nisso, incluem-se as **perturbações da linguagem** oral ou escrita da vítima, colocando-a em situação de alheamento e solidão, uma vez que sua capacidade comunicativa se torna restrita, limitadora ou mesmo inexistente.

Finalmente, esse processo de possessão pode trazer significativa **alteração das categorias do mundo físico** em si. Isso significa que elementos do cenário, o contexto ou mundo, inicialmente empírico, no qual o ser em estado de possessão está inserido pode vir a ser metamorfoseado e denegrado também, de alguma forma. Assim, chega-se à terceira e final fase: a **destruição**, aniquilação dos seres e/ou espaço envolvidos na narrativa.

Ainda nesta obra, Filipe Furtado discorre acerca do tempo da narrativa fantástica que em geral é curto, a fim de favorecer a manutenção da ambiguidade o máximo possível, preferencialmente até o final. O teórico ressalta ainda a importância do aparecimento do fenômeno meta-empírico numa fase adiantada da intriga, ou mesmo no seu final, raramente surgindo logo no início. Isso porque a longa permanência do sobrenatural na obra torna mais difícil sustentar sua credibilidade e, conseqüentemente, seu impacto sobre o receptor do enunciado.

O crítico literário italiano Remo Ceserani também traça paralelos com a obra de Todorov em seu livro *O Fantástico*, de 2004, afirmando seu mérito em promover a literatura fantástica na década de 1960, chamando a atenção dos estudiosos ao redor do mundo com sua “operação crítica e historiografia brilhante” (CESERANI, 2006, p. 7), um exame sistemático original de uma literatura “relegada a segundo plano” ou considerada como “literatura de gênero ou de consumo” (CESERANI, 2006, p. 135). Assim, devido a essa efervescência de investigações acerca do fantástico, diversos países recuperaram tradições literárias em torno de oras dos séculos XIX e XX. O ponto mais relevante de seu diálogo com *Introdução à literatura fantástica* ocorre ao discordar que o fantástico se caracterize como gênero literário, trazendo a noção de modalidade. Por isso, na sua introdução “Delimitação de uma modalidade do imaginário”, afirma:

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

Para o crítico italiano, considerar o fantástico como gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX reduz seu campo de ação, mas que consistiria em igualmente errôneo estender o fantástico a todo um setor de produção literária, onde estariam outros modos, formas e gêneros, “do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo” (CESERANI, 2006, p. 9). Isso porque estabelecer a ideia de que o fantástico é simplesmente o contrário de realista, tornando-se uma grande categoria geral coincidiria com as noções de “irrealidade”, “ficção” ou “imaginário”.

Em seguida, Ceserani dedica-se a analisar narrativas de Hoffmann, Gautier, Mérimée e Poe como exemplos de textos do modo fantástico, para posteriormente fazer uma retrospectiva de diversos críticos e historiadores literários que o antecederam. O italiano passa, então, a tratar dos procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico.

[...] o que o 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)

Ao elencar os procedimentos narrativos e retóricos recorrentes ao modo fantástico, o crítico começa pela posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, que consistiria na manipulação consciente desses procedimentos colocando-os em destaque na tessitura ficcional. A seguir, aponta a narração em primeira pessoa, assim como destinatários explícitos que podem ser expostos por meio de cartas ou ouvintes, o que faz com que a identificação do leitor implícito com o leitor externo ocorra com maior efetividade. O próximo seria acerca do forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem. Ou seja, as potencialidades das palavras em criar novas realidades, como, por exemplo, através de metáforas, que permitem “repentinamente e inquietantes passagens de limite e de fronteira” que são fundamentais na narrativa fantástica ao transportar do cotidiano para o perturbador e constam como o procedimento seguinte. Ainda sobre essas passagens, Ceserani destaca o objeto mediador que, em sua inserção no texto, se torna testemunho e prova que a personagem ultrapassou os limites do mundo diegético. O autor termina sua lista indicando uso de elipses,

detalhes e a presença da teatralidade e figuratividade como procedimentos implícitos no fantástico.

Quanto aos sistemas temáticos, que estão estreitamente relacionados aos procedimentos formais, são iniciados com os aspectos relacionados ao ambiente da narrativa: **a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo**, já que as sombras favorecem o surgimento do insólito e reforçam o mistério e a ambiguidade, configuram como o primeiro tema. **A vida dos mortos** e seu retorno abre espaço para explorações antropológicas e mesmo psicanalíticas, e especificamente **o indivíduo, sujeito forte da modernidade** que, ao mesmo tempo em que tenta tomar as rédeas da sua própria história, apresenta-se cheio de contrastes, descontinuidades, hesitações e mudanças que configuram um eu dividido em duas naturezas divergentes. Esse tema abre espaço para outros dois: **a loucura** e **o duplo** (gêmeos, sócias, réplica negativa, retrato, espelho e outras formas de sombra do indivíduo). **A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível** é o tema do ser alheio que adentra o espaço reservado e protegido do lar, estereótipo da psicologia e do imaginário cultural. O tema seguinte, **o Eros e as frustrações do amor romântico**, está relacionado com o tema do duplo, com as noções de alma gêmea e, finalmente, **o nada** que remete ao pessimismo, destruição ou loucura.

O professor e crítico de literatura catalão David Roas inicia sua obra *A ameaça do fantástico* (2014) fazendo um breve retrospecto das diversas correntes teóricas que almejam conceituar e delimitar a literatura fantástica – estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção e desconstrução – salientando que os esforços dos teóricos nessas áreas promoveram uma grande variedade de definições, embora nenhuma ainda possa ser considerada suficiente para abarcar um conjunto ficcional tão multifacetado.

A primeira abordagem que o autor faz nesse sentido consiste em distinguir o fantástico do maravilhoso, acreditando que considerar este binômio é mais efetivo em delimitar o fantástico do que a proposta estranho/fantástico/maravilhoso de Todorov. Roas relembra que muitos críticos concordam com a condição indispensável do fenômeno sobrenatural, mas ressalta que as epopeias gregas, os romances de cavalaria, as narrativas utópicas e as obras de ficção científica são alguns dos exemplos de subgêneros onde o sobrenatural também pode ser encontrado, mas que somente no fantástico ele consta como condição *sine qua non* para sua existência (ROAS, 2014, p. 30). Assim, quando o sobrenatural não entra em conflito com a realidade cuidadosamente desenvolvida ao longo da narrativa, seja pela coexistência não problemática entre eles (realismo mágico ou realismo

maravilhoso), seja por sua aceitação e admiração como manifestação onipotente divina (maravilhoso cristão), não se produz o fantástico.

Considerando ser sobrenatural tudo aquilo que transgride as leis que regem o mundo real, faz-se elementar a criação de um espaço similar ao habitado pelo leitor e que aparente ser estável até a irrupção do insólito. Por isso, Roas refuta a ideia de situar o fantástico no campo do ilógico ou do onírico, significando o oposto da literatura realista, uma vez que o texto fantástico deve ser o mais verossímil possível para alcançar sobre o leitor o efeito de realidade, ou ilusão do real, para, em seguida, confrontá-lo com aspecto impossível que a narrativa apresentará. Dessa forma, a verossimilhança não consta como simples acessório estilístico, mas como uma demanda do gênero a fim de induzir uma resposta realista no leitor.

A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira. [...] os elementos que povoam o conto fantástico participam da verossimilhança própria da narrativa realista e unicamente a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável é que marca a diferenciação essencial entre o realista e o fantástico. (ROAS, 2014, p. 54)

Portanto, o fantástico não promove uma evasão desse mundo real, como o faz a literatura maravilhosa, e nem se mantém na normalidade cotidiana sem transgressão alguma, tal como a literatura totalmente realista, mas sim, promove a sensação de insegurança e questionamento diante da própria realidade abalada. A incerteza que a narrativa fantástica provoca no leitor, a partir do confronto com o sobrenatural, leva à dúvida quanto a percepção da realidade, dos sentidos, e do próprio eu, levado a uma validade apenas relativa do conhecimento racional, “iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2014, p.32).

A participação do leitor é, por conseguinte, de fundamental importância para a existência do fantástico, pois ele abandona o âmbito estritamente textual e assoma a sua própria realidade, conectando a narrativa com sua ideia de real e interpretando seu verdadeiro sentido: “se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo?” (ROAS, 2014, p. 111). A partir disso, afirma que o grande efeito do fantástico está justamente em provocar a incerteza na percepção do real e, em vista disso, é preciso colocar a história narrada no âmbito do real extratextual para determinar se uma obra pertence ao gênero. Para isso, é fundamental considerar o horizonte cultural quando diante de ficções fantásticas, já que elas se sustentam nesse

questionamento da própria noção de realidade, que é uma construção cultural, e dialoga com a crítica literária argentina Ana María Barrenechea neste sentido

[...] não se pode escrever contos fantásticos sem contar com um quadro de referência que delimite o que é que ocorre ou não ocorre numa situação histórico-social. Esse quadro de referência está dado ao leitor por certas áreas da cultura de sua época e pelo o que ele sabe de outros tempos e espaços que não são os seus (contexto extratextual). Mas, além disso, sofre uma elaboração especial em cada obra por que o autor – apoiado também no quadro de referência específico das tradições do gênero – inventa e combina, criando as regras que regem os mundos imaginários que propõe (contexto intratextual). (BARRENECHEA, 1985, p. 45)

Roas discorda de Todorov quanto a sua definição de fantástico, pois ela o reduziria a um jogo intratextual, com o insólito provocando a hesitação num leitor implícito; e questiona onde, neste esquema, estaria a transcendência da literatura fantástica. O catalão ameniza a crítica ao búlgaro-francês ao reconhecer que ele já considerava o mundo extratextual ao enumerar temas característicos da realidade empírica, tais como temores e tabus. (ROAS, 2014, p. 122). Embora não seja citado por Roas quanto a isso, é importante ressaltar que Furtado (1980), de forma mais veemente que Todorov (1970), detêm-se na lógica interna do texto como suficiente para a definição do fantástico.

Antes de discorrer acerca da historiografia da literatura fantástica, Roas deixa clara a importância do contexto sociocultural ao retomar Bessière (1974): “O fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real, por isso sempre aparece ligado às teorias sobre os conhecimentos e as crenças de uma época” (BESSIÈRE apud ROAS, 2014, p. 47). O que Roas chama de “experiência coletiva da realidade” mediatiza a resposta do leitor, que percebe o fantástico não só no que diz respeito à transgressão dos pressupostos científicos e filosóficos, mas também na problematização da visão que se tem do real a partir do insólito: “a problematização do fenômeno é o que determina, em suma, sua fantasticidade” (ROAS, 2014, p. 93)

Ainda em relação à reação do leitor, tem-se o medo como reação às transgressões e ameaças à realidade cotidiana que o fantástico provoca: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo” (ROAS, 2014, p. 138). O teórico levanta ainda outros termos que se equivaleriam a essa sensação, dependendo de como suscitada na narrativa: terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto. Admite ainda que o medo como condição necessária do fantástico foi tópico de discussão entre outros teóricos, e cita Todorov como um dos que rejeitou essa perspectiva. Para o estruturalista, o medo não é traço exclusivo do fantástico, e nisso concorda o teórico catalão, esclarecendo que

não é sua intenção definir o fantástico em função do medo, mas ressaltar sua importância enquanto efeito fundamental da transgressão característica do gênero, e evoca teóricos que são de mesma opinião, tais como Caillois, Bessière e Lovecraft.

Em seu ensaio crítico *The Supernatural Horror in Literature*, inicialmente publicado em 1927, o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft resalta como fundamental outra característica comum às obras fantásticas, e que não se encontra necessariamente na obra, mas sim na experiência do leitor: o medo.

Devemos considerar uma narração preternatural não pela intenção do autor, nem pela pura mecânica da trama, mas pelo nível emocional que ela alcança [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

O efeito produzido pelo surgimento do elemento insólito no contexto cotidiano, fazendo com que o real e o sobrenatural entrem em colisão, leva a uma série de questionamentos acerca dos sentidos, da realidade, do próprio eu e mesmo da sanidade, de forma que a reação natural a tudo isso nada mais é que o medo. E mais: como o próprio Lovecraft resalta logo na introdução do seu ensaio, “o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Esse desconhecido, que é igualmente imprevisível, configura desde tempos primitivos como possível fonte de bênçãos e maldições para a humanidade, uma vez que pertence às esferas de existência das quais o homem nada sabe a respeito e da qual não toma parte.

David Roas utiliza o medo também para a distinção entre fantástico e maravilhoso, alegando que este sempre apresenta um final feliz, enquanto aquele em geral tem desfecho negativo que leva à morte, loucura ou condenação (ROAS, 2014, p. 61). A presença ou ausência do medo também se apresenta como parâmetro de diferenciação entre fantástico e neofantástico (dois gêneros diferentes). Enquanto o medo é o efeito característico do fantástico tradicional, no neofantástico se encontram a perplexidade e a inquietude pelo insólito das situações narradas. Roas apoia-se no teórico argentino Jaime Alazraki ao afirmar que o fantástico assume a solidez da realidade para melhor devastá-la, o que gera o efeito aterrorizante, enquanto o neofantástico se apoia na ampliação de possibilidades de realidade que, sendo, a princípio, instável e cheia de buracos, abre espaço para uma segunda realidade. Conforme afirma a escritora argentina Rosalba Campra: “a noção de fronteira, de limite intransponível para o ser humano, se apresenta como preliminar ao fantástico. Uma vez estabelecida a existência de dois estatutos de realidade, a atuação do fantástico consiste na

transgressão desse limite³²” (CAMPRA, 2001, p. 161). O neofantástico, pelo contrário, postula a possível anormalidade da realidade apagando esse limite.

No último tópico abordado em sua obra, Roas discute a questão da linguagem. A transgressão proposta pela narrativa fantástica manifesta-se também no plano linguístico, pois, embora não haja uma linguagem fantástica em si mesma, existe uma forma de usar a linguagem para gerar o efeito desejado. Roas afirma que existem numerosas estratégias discursivas e narrativas que levam o leitor a abandonar o ceticismo e motivar sua cooperação interpretativa. Algumas técnicas que podem contribuir para esse efeito são a ambientação da narrativa em lugares reais, descrição minuciosa das personagens, espaços e objeto, alusões à realidade pragmática, tais como acontecimentos reais, dentre outros. Assim, no fantástico, embora a linguagem costume apresentar imprecisão, sendo obscura, torpe, indireta, há a necessidade de utilizá-la de forma criativa para transcender a realidade admitida.

O escritor e teórico italiano Ítalo Calvino (2004), na introdução da coletânea de obras fantásticas sob sua organização chamada *Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, traz uma contribuição interessante quanto à classificação das narrativas fantásticas. Calvino divide as obras de sua compilação nestas duas categorias de fantástico: o visionário e o cotidiano, que são definidas por ele da seguinte forma: o fantástico visionário é aquele que “coloca em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p. 11), já que a temática dessas obras fantásticas baseia-se naquilo que se vê. Ou seja, o ponto forte da estória provém da capacidade de suscitar imagens enquanto evidência de uma cena complexa e insólita, a fim de promover um espetáculo do sobrenatural para o leitor. O autor exemplifica, ao comentar “O elixir da longa vida” de Honoré de Balzac: “Mas o conto se impõe pelos efeitos macabros das partes do corpo que vivem por si: um olho, um braço e até uma cabeça que se destaca do corpo morto e morde o crânio de um vivo” (CALVINO, 2004, p. 102).

Já o fantástico cotidiano, também chamado por Calvino de “mental”, “psicológico” ou “abstrato”, consiste na apresentação dos elementos insólitos de maneira bem menos visível, apostando muito mais no que se sente do que no que se vê. O exemplo desta tendência é o conto *O coração denunciador* de Edgar Allan Poe: “as sugestões visuais são reduzidas ao mínimo, restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino” (CALVINO, 2004, p. 12). Calvino discorre ainda sobre o fantástico

³² Original: “la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida a existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite”. (CAMPRA, 2001, p. 161)

visionário ter sido muito mais difundido durante a primeira metade do século XIX, cedendo espaço, aos poucos, ao fantástico cotidiano, que configurou como bem mais recorrente na segunda metade desse mesmo século, prolongando-se ao século seguinte.

4. OS MUNDOS FANTÁSTICOS DE *DEMÔNIOS* (1893) E *A BOLA* (1927)

4.1. Apresentação das obras

Demônios (1893) tem sua narrativa desenvolvida a partir do ponto de vista de um escritor que, embora tenha a sensação de já ter dormido bastante, acorda durante o que parece ser ainda noite. Recorre ao seu relógio, mas este parece ter parado de funcionar em algum momento, durante a noite. Para distrair-se do que julga ser um momento de insônia, resolve escrever algumas páginas até o amanhecer. Ele então vivencia um estranho momento, no qual escreve demasiada e nervosamente como “um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope”, pois as ideias vinham a ele como “um bando de demônios” (AZEVEDO, 1893, p. 20). Após sair desse estado de transe, confuso e sem ter nenhuma noção de tempo, a personagem se surpreende, ao perceber que a noite não cessa e, tudo ao seu redor passa a ficar ainda mais escuro e silencioso.

O protagonista resolve então sair do seu quarto e checar os demais hóspedes da pensão onde estava e é então que, com grande choque, constata que estão todos mortos, não havendo uma explicação plausível para tal. Descobrimo-nos em total escuridão, já que nem mesmo a chama da sua vela se sustenta, e sem possibilidade de comunicação, uma vez que o som não mais se propaga, a personagem lembra então de sua noiva, Laura, e sai em busca dela, na esperança de que esteja viva. No primeiro momento, ela parece estar morta, como todos os outros, mas após alguns momentos de interação entre os dois, ela se reanima e os dois trocam um breve diálogo silencioso acerca de como procederiam então. O casal decide morrer junto e parte em direção ao mar, que, à essa altura, era muito mais lodo e lama, assim como todo o espaço percorrido pelos dois.

No caminho, o narrador e sua noiva passam por um processo de involução, no qual deixam de ser completamente humanos e têm suas habilidades de fala e pensamentos limitadas. Passam a apresentar características selvagens e voluptuosas, como animais ferozes para, em seguida, fincarem raízes no solo e perderem toda sua mobilidade – configurando, assim, como vegetais. Depois do que pareceu muito tempo, o casal-árvore sente sua medula alcalinando e seu corpo perdendo sua natureza de matéria orgânica, até alcançarem o supremo estado de cristalização, se tornando, assim, minerais. Após outro longo período de tempo, eles passam a se tornar gasosos e sobem em direção ao firmamento, para serem, finalmente, nada. No desfecho da história, o narrador explica que a aventura que havia acabado de descrever era, na verdade, o resultado da escrita produzida durante o momento de insônia da

personagem, enquanto aguardava o amanhecer, embora não fique claro quando exatamente tem início essa ficção dentro da narrativa.

A Bola (1927), assim como *Demônios* (1893) também tem sua narrativa desenvolvida a partir do ponto de vista de um escritor. O narrador-personagem começa sua história descrevendo sua mudança com a família da cidade de Campinas para o Rio de Janeiro, especificamente para o Hotel Metrópole, no bairro das Laranjeiras, no ano de 1904. A isso, segue-se a descrição dos aposentos ocupados pela família, sua mobília simplória, os hóspedes, e a atmosfera que circundava o local.

Descobre-se, em seguida, que os meios de sustento do escrito não têm sido suficientes para prover qualidade de vida para o escritor e os seus, o que fica claro na descrição a seguir:

Ali vivia eu recluso, como acorrentado à mesa insular, **realizando o prodígio de tirar da pena os recursos necessários à vida**, mas como os trabalhos eram remunerados mediocrementemente, só pela quantidade conseguia eu o milagre **que me tornou asceta** como Antão ou Bruno, não só de corpo, **pela magreza**, como de espírito, **pela acedia**. (COELHO NETO, 2011, p. 73-74 - grifos nossos)

Assim, o escritor encontrava-se cada vez mais fraco, apático e disciplinado pela rotina de escrever em demasia, da qual se abstinha, uma vez por semana, apenas. Tempo esse que “far-me-ia falta no fim do mês” (COELHO NETO, 2011, p. 74). Sua esperança é que logo recebesse uma nomeação para o estrangeiro, a fim de se desfazer desse tipo de vida.

É então, numa noite de insônia, que o evento insólito, em torno do qual a história gira, finalmente ocorre. Enquanto o escritor ocupa-se em escrever no silêncio da madrugada, “um estalido seco” (COELHO NETO, 2011, p. 74), originado num dos cantos da sala, chama sua atenção. É explicado então, ao leitor, que o barulho veio de uma bola branca de celuloide, com um grão de chumbo dentro, que o escritor trouxera como brinquedo para um de seus filhos.

A princípio, a personagem atribui o acontecimento à existência de ratos no local, que poderiam ter tocado o objeto, fazendo com que esse deslizesse para a direção da escrivaninha de onde o escritor observava. No entanto, a bola moveu-se novamente, subindo de volta para o canto de onde saía.

A reação do escritor é de hesitação e medo. Ele então sai do cômodo e dirige-se para o quarto cautelosamente, receando provocar nova manifestação do insólito que acabara de testemunhar. Deitado e tremendo, a personagem ouviu, ainda, algumas vezes o ruído da bola,

até que, finalmente, uma de suas filhas começou a chorar, som que “exorcizou” o estado de pavor do escritor de dentro dele e, finalmente, o permitiu adormecer.

A história termina com a gélida observação feita pelo narrador-personagem, na manhã seguinte ao acontecimento terrificante: a bola, que se encontrava no canto da sala no momento em que ele deixara a sala na noite anterior, encontrava-se, naquele momento, debaixo de sua escrivaninha.

4.2. Características fundamentais do fantástico nas obras

No capítulo anterior desta dissertação, pôde-se constatar que, ao longo do desenvolvimento da teoria acerca da literatura fantástica, diversos críticos e escritores apontaram quais seriam as características fundamentais para distinguir uma obra como fantástica, divergindo quanto à classificação desta como gênero ou modo literário. No entanto, aquilo em que a maioria deles concorda e julga necessário para tal é que a obra possua uma narrativa ambientada num mundo aparentemente normal, e que nele irrompa um acontecimento tido como sobrenatural ou insólito que coloque em cheque a forma como o mundo em questão, de fato, funciona. Conforme faz boa síntese de seus antecessores, o teórico Tzevtan Todorov:

Castex escreve em *Le Conte fantastique em France*: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (p.8). Louis Vax, *L’Art et la Littérature fantastiques*: “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (p.5). Roger Caillois em *Au Coeur du fantastique*: “Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (p.161). Vemos que estas três definições, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na “inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 2012, p.32)

Outro ponto em comum nas definições destes autores consiste em terem sido desenvolvidas em relação intrínseca com as definições de literatura maravilhosa, a fim de demonstrar em que aspectos as duas categorias são divergentes. O próprio teórico búlgaro-francês faz ponte com eles, ao estabelecer o âmago do fantástico “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2012, p. 30), mas

estabelece a fronteira do fantástico, considerando não só o maravilhoso, mas também o estranho – apontamentos que contam com a concordância do teórico português Filipe Furtado.

A escritora francesa Irene Bessièrre, além de estabelecer paralelos com a literatura maravilhosa, trata da questão da convergência da realidade (narrativa tética) com a irrealidade (narrativa não-tética) para a existência da narrativa fantástica. Em consonância a ela, está o crítico catalão David Roas, que define: “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e, ao mesmo tempo, destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 53)

De volta às discordâncias, esses teóricos possuem posições distintas quanto as quais seriam as consequências da intromissão do insólito no mundo cotidiano, que configurariam como características fundamentais para identificação da literatura fantástica. Lois Vax (1965) enfatiza a instauração da **ambiguidade**, que direciona à **dúvida**; Caillois (1966) caracteriza o fantástico como um jogo com o **medo**; Todorov (2012) é taxativo quanto à **hesitação** como pedra angular do fantástico; Bessièrre (1974) considera **ambiguidade**, **incerteza** e **medo**, um sendo consequência do anterior; Furtado (1980) caracteriza o fantástico a partir da **ambiguidade** e Roas (2014) é categórico quanto a presença do **medo**.

Em *Demônios* (1893), há, a princípio, a descrição de um contexto considerado normal: a personagem principal, cujo nome permanece desconhecido, descreve o quarto onde está hospedado na Rua Riachuelo, no Rio de Janeiro, assim como a vista das janelas do seu quarto, suas plantas e sua rotina diária, que consistia em trabalhar com sua escrita e visitar sua noiva Laura, que morava há alguns quarteirões de distância. A ruptura com o real ocorre em duas etapas, ao longo da obra, sendo a primeira referente às alterações sofridas no mundo físico, em que a personagem principal e narrador da estória está inserido. O escritor, cujo nome permanece desconhecido, acorda e espanta-se, ao perceber que o dia ainda não amanheceu, já que tem a sensação que já havia dormido em demasia.

Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!...pensei, indo abrir uma das janelas da varanda.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda completamente fechado e negro, e, baixando o olhar, vi a cidade afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio.

Oh! Era singular, muito singular! (AZEVEDO, 1893, p. 16)

Isso suscita a dúvida na personagem que, ainda desprovido da luz solar, vai em busca de outra referência para situar-se acerca do tempo. Ao consultar seu relógio, percebeu que este marcava meia-noite, embora houvesse parado de funcionar, o que faz o narrador

hipotetizar se dormira por mais de um dia, o tempo necessário para o dispositivo esgotar a corda. De fora, não chegava nenhum som que pudesse ser considerado corriqueiro ao horário próximo do amanhecer: pessoas que passassem a caminho do trabalho, o cantarolar de um ébrio, o barulho de um carro, ou mesmo o ladrar de um cão. Da mesma forma, observa a luz das estrelas, que parece cada vez mais pálida e fraca, e a chama da vela, cujo alcance é cada vez menor.

A personagem permanece na incerteza sobre que horas seriam, uma vez que a noite permanecia “fechada no seu egoísmo surdo e tenebroso” (AZEVEDO, 1893, p. 17). A todas essas observações, a personagem exclama quão singular toda a situação lhe parecia e hesita quanto às possíveis explicações para o que está acontecendo.

O protagonista começa a duvidar dos seus próprios sentidos, a começar por sua capacidade de ouvir. Por isso, resolve fazer um teste, vibrando o tímpano da mesa com toda a força possível. O som, no entanto, se faz abafado e lento, “como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar” (AZEVEDO, 1893, p. 18). Questiona, ainda, quanto ao que teria acontecido durante sua “ausência de vida” para que aquelas que ele considera como “as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico”, audição e visão, houvessem sido enfraquecidas a tal ponto. O narrador decide, então, distrair sua mente da situação corrente, convencendo-se de que tudo poderia tratar-se de uma ilusão sua, e o faz trabalhando, engajando-se no uso da sua pena.

Depois do momento de escrita intenso, convulsivo e alucinado, que aparenta ter durado horas, o protagonista fica estarecido, ao observar que não só o dia não havia amanhecido, como tudo ao seu redor se tornara ainda mais silencioso e escuro: “O nascente continuava fechado e negro; a cidade deserta e muda” (AZEVEDO, 1893, p. 22).

Uma vez mais, a personagem observa o ambiente e, dessa vez, começa a duvidar da própria sanidade, embora cada vez mais, veja diante de si um contexto sobrenatural. Apesar das ausências de som e luz serem perpetuadas ao longo da narrativa, o narrador e Laura conseguem estabelecer, ainda que remotamente, alguma comunicação entre si.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem compreender como podia ser que ela se não assustava naquelas trevas e não me repelia do seu leito de donzela. **Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios.** Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças frente com frente. E semelhante **processo de dialogar em silêncio** fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distintamente, com a testa colada à testa de Laura, o esforço que ela fazia para compreender bem o meu pensamento. (AZEVEDO, 1893, p. 52, grifo nosso)

Tal interação ocorre por um tempo limitado: uma vez que as personagens tenham estabelecido seu plano de suicídio e comecem a passar pelo processo de involução descrito na parte final da narrativa, eles perdem, aos poucos, as faculdades de falar e de pensar.

O silêncio e a escuridão também possibilitam conhecer a cena que se desenvolve através de outros sentidos do narrador, como o tato, o olfato e o paladar, uma vez que ele, eventualmente, se vê desprovido de circunstâncias que permitam que faça uso da audição e da visão. Essa descrição detalhada do ambiente, formada a partir dos sentidos do narrador, propicia o desenvolvimento de imagens complexas, traço característico das obras do fantástico visionário, conforme indica Calvino (2004).

A segunda etapa de irrupção do sobrenatural ocorre com a constatação da morte arrebatadora ao redor do narrador-personagem. Embora se torne evidente, no início do capítulo III, alguns presságios de sua existência já estavam presentes em partes anteriores da narrativa. Ao descrever que seu sono foi tão profundo, que seu despertar poderia ser comparado ao intervalo entre o estágio de sono normal e aquele do qual “nunca mais se volta” (AZEVEDO, 1893, p. 14), o narrador faz o primeiro paralelo com a morte. As chamas das velas, que ainda permanecem na primeira parte da narrativa, são comparadas ao fogo fátuo das sepulturas, imagem que será retomada posteriormente de forma literal, através do cadáver do pai de Laura. Outro indicativo de morte nesse momento, ocorre quando o narrador resolve checar suas plantas e percebe que, além de não mais exalarem nenhum perfume, suas folhas pendiam para fora do vaso, “como embevecidos membros de um cadáver ainda quente” (AZEVEDO, 1893, p. 23).

O sobrenatural relacionado à morte se faz nitidamente presente, no entanto, na terrível descoberta que o protagonista faz do corpo de um médico num quarto próximo ao seu, estendido na cama e embrulhado por um lençol, como se houvesse falecido durante o sono. O aspecto do cadáver, porém, é assustador, pois já apresenta sinais severos de decomposição, o que levanta a dúvida do que poderia ter causado esse efeito tão rapidamente, ou mesmo, quanto tempo, de fato, havia se passado desde o seu despertar. Ao sair em busca de ajuda, o protagonista descobre que não se trata da morte da luz, do som, do tempo ou de um indivíduo apenas, mas de tudo e todos ao seu redor:

Era a morte geral! a morte completa! Uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores;

vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compendio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. E tudo frio, e tudo imóvel, como se aquelas vidas fossem de improviso apagadas pelo mesmo sopro; ou como se a terra, sentindo de repente uma grande fome, enlouquecesse e devorasse de uma só vez todos os seus filhos. (AZEVEDO, 1893, p. 28-29)

Assim como os moradores de Pompéia, antiga cidade do Império Romano destruída pela erupção do vulcão Vesúvio, as personagens aqui são descritas como se uma morte repentina as tivesse tomado no meio das atividades que estavam realizando. Embora o narrador cite brevemente que alguns cadáveres exalavam o fedor da peste, não há nenhuma explicação natural ou científica para o que possa ter ocorrido, menos ainda para o que poderia ter levado à simultaneidade desse acontecimento com o cenário ao redor.

A morte de todas as pessoas, naquele instante, em contraste com o fato de que o protagonista era o único que restava com vida até então, para presenciar e narrar o acontecido, torna-se o que há de mais insólito e assustador na narrativa, até o momento. A reação da personagem, que não consegue encontrar explicação natural para os acontecimentos da noite, e que já manifestara medo, chega, nesse momento, ao ápice do terror.

E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só voo, arribadas como um bando de aves forasteiras? Estranha greve! Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?... Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquilo?... Por que toda aquela gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos, sem os gritos de agonia?... E eu, execrável exceção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com eles dentro da mesma catacumba? (AZEVEDO, 1893, p. 30)

Igualmente inexplicável é o processo pelo qual passa Laura, noiva do narrador, que “estava tão fria e tão inanimada como os outros” (AZEVEDO, 1893, p. 46). No entanto, após alguns instantes de interação e tentativas de reanimá-la, a jovem volta à vida, apática aos acontecimentos recentes ao seu redor. Nesse novo cenário, em que a regra geral é estar misteriosamente morto, ser um dos dois raros sobreviventes sem qualquer explicação plausível, após estar aparentemente morta, se torna um aspecto singular na estória.

Nos últimos capítulos do conto, a morte volta a desvelar-se, dessa vez, aos poucos, na forma que o narrador e sua noiva encontrarão seu fim. Após a emoção do reencontro, decidem morrer juntos no mar, e o deslocamento entre a casa de Laura e a praia mostra-se tão difícil, que ambos desejam que a morte chegue ainda mais rápido. Ao longo do caminho, os apaixonados experimentam transformações que invertem a evolução humana, já que passam

de humanos a animais irracionais, e então, tornam-se árvores, em seguida, minerais e desfazem-se em éter no ar. É a morte que ocorre processualmente, em oposição a todas as mortes repentinas apresentadas no ápice da narrativa. Isso também mostra uma nova face do sobrenatural na narrativa, já que também esse processo vai contra as leis que, a priori, regiam o mundo da narrativa apresentada no início do conto.

Durante as duas etapas tratadas anteriormente, é possível constatar como a instauração do sobrenatural, no primeiro momento, bastante ambígua, pôde suscitar na personagem principal a dúvida, a hesitação e o medo. Tratando, especificamente, da questão do medo, conforme enfatizada por Caillois (1966), Bessière (1974), Lovecraft (2008) e Roas (2014) enquanto característica fundamental para a instauração do insólito na narrativa, observa-se que a privação do uso de alguns dos seus sentidos, a relutância do amanhecer, e a ausência de uma explicação racional quanto ao que estava acontecendo ao seu redor, leva o narrador a reagir através do medo:

Meu Deus! Meu Deus! E um violento calafrio percorreu-me o corpo. **Principiei a ter medo de tudo**; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. (AZEVEDO, 1893, p. 24 - grifo nosso)

Ao sair do seu quarto para explorar o resto da pensão, em busca de outras pessoas, o narrador encontra o primeiro cadáver, seguido dos corpos dos demais hóspedes da pensão e se vê diante de um sentimento temerário ainda maior, pois para este segundo momento de irrupção insólita, não foi capaz de levantar hipóteses ou explicações naturais:

E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o **medo do incompreensível**; o **medo do que se não explica**; o **medo do que se não acredita**. E sai do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante. E corri aos outros quartos, e já sem bater fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais lívida, parecia, como eu, **tiritar de medo**. Oh! Queterrível momento! Queterrível momento! Era como se em torno de mim o **nada insondável e tenebroso** escancarasse, para devorar-me, a sua enorme boca viscosa e sôfrega. (AZEVEDO, 1893, p. 28 - grifo nosso)

Dois possibilidades suscitavam também o temor da personagem: a chance de que sua noiva Laura também estivesse morta e a iminente escuridão total. A primeira ideia, “fuzilou rápida no meu espírito, pondo-me no coração um sobressalto horrível” (AZEVEDO, 1893, p. 31). Já a ideia de completa escuridão, que em breve chegaria, considerando a forma gradual com que as luzes diminuía, fazia seu sangue gelar. Quando isso finalmente ocorreu,

Foi terrível o meu abalo, fiquei espavorido, como se ela me apanhasse de surpresa. Inchou-me por dentro o coração, sufocando-me a garganta; gelou-se-me a medula e secou-se-me a língua. Senti-me como entalado ainda vivo no fundo de um túmulo estreito; senti desabar sobre minha pobre alma, com todo o seu peso de maldição, aquela imensa noite negra e devoradora. (AZEVEDO, 1893, p. 35-36)

Vendo-se imerso em total escuridão e solidão, a personagem teme que mais surpresas desagradáveis apareçam no seu caminho, ao encontro da confirmação do destino de Laura. No entanto, após encontrar a noiva e descobrir que ela estava viva, a personagem tem o sentimento de temor atenuado, entrando no que chama de “estado místico” (AZEVEDO, 1893, p. 51). A forma serena com que Laura havia se comportado diante dos acontecimentos daquela noite sem fim fez com que o narrador se constrangesse do próprio desespero.

Quis pedir socorro; sair à rua para chamar alguém, mas fora detida por uma vertigem que a prostrava no leito. Entretanto, não me parecia revoltada contra tamanhos infortúnios. E a sua tranquila resignação fez-me corar do meu desespero tão cerrado até ali. Mais calmo, contei-lhe por minha vez o que presenciara. (AZEVEDO, 1893, p. 54)

Deste momento em diante, o casal resolve se suicidar junto e não mais apresenta qualquer sentimento de medo diante do cenário terrível onde se encontrava, ou mesmo das transformações que em breve começariam a ocorrer. Também essa apatia e resignação, que contrastam com todo o medo e terror apresentado até então, contribui para a manutenção do insólito na narrativa até o seu final.

No segundo conto em análise, *A Bola* (1927), também há o desenvolvimento de uma atmosfera que, no primeiro momento, condiz com o mundo diegético, a partir da descrição do local cedido ao narrador-personagem e sua família – dois quartos amplos e um grande salão, que os conectava, e o motivo que os levou até lá: a promessa de em breve conseguir uma nomeação para o exterior. Na narrativa, a forma como a personagem principal percebe o ambiente ao seu redor será de fundamental importância para a instauração da ambiguidade, durante o ápice do acontecimento sobrenatural, que se dá com a movimentação da bola sem aparente explicação natural. Enquanto testemunha do evento, os sentidos da personagem, principalmente a visão e audição, serão essenciais para a dúvida e hesitação. Assim, os sons relacionados ao evento potencialmente sobrenatural serão apresentados a partir de adjetivos que expõem a natureza amedrontadora do ocorrido.

Na madrugada do ocorrido, a personagem “escrevia no grande silêncio da casa adormecida” (COELHO NETO, 2011, p. 75); que era um “crebro estrépito”, o som da bola se

movimentando de volta ao seu ponto inicial; e que, por isso, “A sala encheu-se de soturno ressoo como de concha” (COELHO NETO, 2011, p. 76). É ainda “No silêncio e na escuridão do quarto” (COELHO NETO, 2011, p. 76) que o escritor treme de medo diante da incompreensão do que ele presenciara e percebera que ainda ocorria no cômodo ao lado, que era “lúgubre quietação”. Finalmente, é o choro da filha que o fez se desprender do transe em que se encontrava, naquela atmosfera que “se desvanecia como se dissipam as sombras ao bruxoleio de alva” (COELHO NETO, 2011, p. 75)

Antes, porém, que a bola ocupasse o foco do conto, algumas referências aos sentidos do escritor são feitas na narrativa. Ao descrever o ambiente no qual estava inserido após a mudança de cidade, o escritor observa que “O silêncio, durante o dia, era tórpido e ainda mais dormente o tornava o rechino monótono das cigarras” (COELHO NETO, 2011, p. 73). Assim, embora o silêncio fosse elementar para que a personagem pudesse escrever satisfatoriamente, não configurava como algo que fosse do seu agrado. Em lugar disso, preferia os momentos em que parava para “espairecer um pouco no jardim” divertindo-se com a correria das crianças.

Esses descansos estavam intercalados com os momentos de trabalho árduo, que por vezes, resultavam em sintomas físicos e mentais, como o escritor os descreve ainda no mesmo parágrafo: “[...] vencido pela fadiga, sentia os olhos obscurecerem-se-me em obnubilações ou doer-me o dorso da longa curvatura em que o forçava” (COELHO NETO, 2011, p. 74). A descrição destacada, mais que uma referência à momentânea perda de visão da personagem, remete a uma indicação de que seus sentidos estavam comprometidos e, logo, seu testemunho não seria tão confiável.

Obnubilações, por definição, referem-se a estados de perturbação e entorpecimento mental, nas quais um indivíduo não faz boa associação de ideias e pode ter sua visão ofuscada ou brevemente subtraída, o que levaria à má percepção dos objetos ao seu redor. Seria, portanto, possível que o acontecimento descrito pelo escritor envolvendo a bola pudesse ter sido *percebido* por ele daquela forma, o que não significa, necessariamente, que tenha *ocorrido* como tal. Com isso, uma explicação natural para o elemento insólito seria possível, embora não percebida pelo narrador e, considerando-se que ele é a única fonte de informações do ocorrido, conseqüentemente, não é exposta na narrativa. Uma vez que a história mantenha a dúvida entre uma explicação natural ou extranatural até o fim da narrativa, o conto termina sem pender para o estranho ou maravilhoso, mantendo a ambiguidade, característica fundamental do fantástico, a partir das perspectivas de Vax (1965), Bessière (1974) e Furtado (1980).

Assim como em *Demônios* (1893), a morte no conto de Coelho Neto também está presente, embora de forma sutil, uma vez que ninguém chega propriamente a morrer ao longo da história. No entanto, indicações de que a personagem e outros próximos estivessem no limite entre vida e morte são apresentadas durante a primeira metade do conto. Conforme já explicitado no resumo da obra, era com muito custo que o escritor conseguia produzir em quantidade suficiente para que conseguisse “os recursos necessários à vida” (COELHO NETO, 2011, p. 73), por conta da mediocridade do seu pagamento, e que já se encontrava em estado de magreza e apatia, por conta dessa limitação. Discorreu-se ainda como a rotina rígida de trabalho o sentenciou a diversos sintomas físicos e mentais, inclusive a insônia que propiciou seu testemunho do evento insólito na narrativa. Tem-se, ainda, a situação de sua família, como se pode ler sucintamente no parágrafo a seguir:

A minha saúde, sempre periclitante, equilibrada pela ciência e pelo desfecho carinhoso de Francisco Fajardo, enfermidades das crianças e, por fim, agravando a situação precária, a doença de minha mulher, tornaram-me os dias mais sombrios. (COELHO NETO, 2011, p. 74)

Não há, ao longo da narrativa, indicações sobre quais, exatamente, seriam os problemas que assolavam os filhos e a esposa do escritor, mas o uso de vocábulos distintos para tratar daqueles ou desta pode trazer uma pista de que não se tratam da mesma coisa. Para os filhos, o escritor usa o termo enfermidade, e, para a esposa, a palavra doença. Segundo o médico e escritor Lemos Torres (1961), enfermidade vem do latim *infirmata*, *infirmatatis* (de *infirmus*), que significa “fraqueza, debilidade. Incapacidade de realizar algo de habitual, devido a uma deficiência; corresponde no grego a *astheneia*, astenia, que designa propriamente fraqueza muscular”.

Doença também é uma palavra originada no latim *dolentia*, de *dolens* (dor) e do verbo *doleo*, *dolere*, e que, portanto, indica sentir ou causar dor, perturbação em que há dor, afligir-se, amargurar-se. Outro termo em latim para doença era *morbus*, palavra que originou os termos “mórbido”, “morbidade”, etc. Assim, pode-se interpretar que, enquanto os filhos sofriam de algo relacionado à fraqueza, devido às limitações de recursos financeiros da família, sua esposa padecia de algo mais grave. Corroboram com isso menções às crianças brincando no jardim, num momento anterior no texto, enquanto que, em momento algum, a companheira do escritor é citada praticando qualquer ação que fosse ao longo da narrativa. Mesmo quando, ao final do conto, uma das crianças acorda e chora, é a ama quem vai acudi-la e amamentá-la.

Requer também especial atenção a menção a Francisco Fajardo, ainda nesse mesmo fragmento. Fajardo foi membro titular da Academia Nacional de Medicina, escreveu acerca da febre amarela, cólera e beribéri e desenvolveu uma tese acerca do Hipnotismo, sendo um dos pioneiros nessa área no país. Faleceu aos 42 anos, em 1906, acidentalmente, ao tomar um soro antipestoso. A referência a esta notável figura do desenvolvimento científico na virada do século e, nas páginas seguintes, as menções à existência de ratos no ambiente, assim como hóspedes estrangeiros no hotel, indicam que o narrador-personagem poderia sofrer ou ter sofrido de um das doenças epidêmicas que assolaram o país durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, e levaram a óbito milhares de pessoas.

Referências mais diretas à morte também estão presentes no conto, sobretudo após a principal manifestação do insólito na narrativa, ou seja, a movimentação inexplicável da bola pelo assoalho do cômodo. O escritor, personagem sob cujo olhar o leitor tem acesso ao ambiente dos eventos ocorridos, descreve que a chama do gás “tremia tornando-se de livor funéreo” (COELHO NETO, 2011, p. 76). Mais adiante, ainda na mesma página, quando descreve o choro da filha em meio ao silêncio pavoroso daquela situação, o escritor diz que “Era um som de vida, único naquela lúgubre quietação rondada pela Morte” (COELHO NETO, 2011, p. 76). Assim, embora nenhum assassinato ou falecimento tenha ocorrido no transcorrer daquele evento, a principal associação que o escritor faz é com a Morte, com inicial maiúscula, e o adjetivo que mais usa para descrevê-lo é lúgubre, que é relativo à morte e evoca as ideias de morte, fúnebre e macabro.

Embora não haja nenhuma menção direta à existência de fantasmas ou hipóteses de que espectros ou mesmo possessão fossem responsáveis pela movimentação da bola no assoalho, fica claro na narrativa que o trajeto percorrido pela bola e os locais onde ela se fixa parecem ter uma intencionalidade, como por exemplo, sua posição ao fim do conto, embaixo da cadeira onde o narrador realizava seu trabalho de escrita. Assim, a perspectiva de que algum tipo de entidade estivesse no controle dos movimentos realizados pelo objeto justifica a inquietação e dúvida experimentadas pela personagem principal.

No que diz respeito ao medo, especificamente, percebe-se que se faz presente, desde o início da narrativa, com o receio da personagem de não conseguir escrever o suficiente para o seu sustento e da família, de não conseguir sua nomeação para o exterior, e de ver seus filhos e esposa padecerem de suas complicações. No entanto, só com o advento da movimentação da bola, que o medo se torna reação diante do incompreensível ou desconhecido, como apontam Lovecraft (2008) e Roas (2014).

Ao iniciar sua narrativa acerca desse evento específico, o narrador declara: “Foi em uma dessas noites que, pela primeira vez, senti o sangue regelar-se-me, as carnes crisparem-se-me, arrepiarem-se-me os cabelos de pavor” (COELHO NETO, 2011, p. 75). Essa reação deve-se à segunda movimentação da bola, quando esta, sem que nenhuma força lhe fosse aplicada, rolou de volta ao canto onde estava inicialmente.

É então que o escritor, vendo que aquele acontecimento desafia a leis do mundo no qual está inserido (Todorov, 2012), hesita, duvida e sente medo:

Se, como eu me explicara, ela viera pela inclinação do soalho, como assim remontava vencendo o aclave? Se descera impelida por algum rato, que força a fazia voltar, e direta, ao sitio de onde se deslocara levada como por atração magnética? Acompanhei-a com olhar pávido e sentia-me enregelar, transido. Os olhos ardiam-me fitos no estranho objeto que se movia animado, que se dirigia, conscientemente, em rumo direto, sem o menor desvio e, chegando ao ângulo de onde partira ali se encravou e ficou. (COELHO NETO, 2011, p. 74)

O fragmento acima configura como o ápice da manifestação do insólito na narrativa. O sentimento de medo da personagem aumenta à medida que tenta racionalizar o ocorrido, porém, como ela ressalta, “o meu pavor crescia tolhendo-me em paralisia gélida” (COELHO NETO, 2011, p. 76). O narrador se refugia no quarto, pois o medo impede-o de retornar ao cômodo anterior e enfrentar a força incompreensível que compelia a bola a se mexer.

Entrei no quarto. Estrias fúlguras lampejavam nos espelhos. Todo eu vibrava estarrecidamente. Quis, entretanto, reagir, tornar à sala, desafiar o sobrenatural; faltou-me ânimo. Deitei-me e fiquei tiritando sob as cobertas como se o leito estivesse gelado. (COELHO NETO, 2011, p. 76)

Após o choro de sua filha distraí-lo do acontecimento, o narrador consegue adormecer. Na manhã seguinte, novamente, o medo se faz presente diante da reafirmação da manifestação insólita: “À porta, porém, estremeci aterrado: a bola, que eu deixara encurralada no ângulo da sala, achava-se debaixo da minha cadeira.” (COELHO NETO, 2011, p. 76). Assim, as reverberações do insólito instaurado durante a noite chegam à manhã seguinte, quando o narrador está mais descansado e, possivelmente, menos crédulo do acontecimento da véspera, e reafirmam o sentimento de terror.

4.3. Procedimentos formais do fantástico

4.3.1. Leitor e narratário

Ao longo do desenvolvimento da teoria acerca da literatura fantástica, um dos aspectos que mais causa discordância diz respeito ao papel e importância do leitor, assim como se deveria considerar o leitor real ou implícito. Isso se deve ao fato de alguns autores descartarem que elementos provenientes do extratextual possam ser considerados determinantes na identificação desse tipo de literatura.

Conforme pode ser observado no capítulo anterior, Lois Vax (1965) considera a relação obra/leitor essencial para a existência do fantástico, uma vez que a dúvida deve se instaurar na consciência do destinatário. Nesse sentido, o leitor seria uma espécie de co-autor da narrativa, pois o fantástico depende dele, principalmente no que diz respeito a sua capacidade de adormecer seu senso crítico, para abraçar o sobrenatural e se tornar cúmplice da proposta da história. A literatura fantástica necessita ainda do conhecimento de mundo, da fé, e do sentimento (em geral, medo ou inquietação) desse leitor.

Todorov (2012) repousa sua condição primeira para o fantástico, a hesitação, justamente na figura do leitor, que receberá o acontecimento insólito da narrativa, grande parte das vezes, a partir da perspectiva de uma das personagens, o que evita que o leitor tenha acesso à “verdade”, que está oculta das personagens, vivenciando o sobrenatural. No entanto, o crítico búlgaro-francês deixa claro que não se trata de um leitor real, mas sim de uma “função de leitor”, que se encontra implícita no texto.

A estudiosa francesa Irène Bessièrre, por outro lado, acredita que a narrativa fantástica é fundamentada unicamente em probabilidades externas e que, para traçar (e depois justapor) os limites do real e irreal, é necessário considerar o extratextual: as metamorfoses culturais e o imaginário coletivo no qual está incluído o leitor. Furtado (1980), assaz defensor de que os critérios de definição do fantástico sejam intrínsecos ao texto, desenvolve a função do narratário, que consiste no destinatário imediato da enunciação, que serve para orientar o leitor real na sua empreitada ao longo da história, assim como configura sempre presente no discurso. Assim, cabe ao leitor real aceitar ou não o que é proposto ao narratário de cada história.

O italiano Ceserani (2006) aponta a identificação do leitor como um dos procedimentos narrativos e teóricos do fantástico fundamentais, retomando a ideia de Vax (1965), no que diz respeito à “sedução do leitor”, para levá-lo em seguida à reação de medo.

O catalão Roas (2014), em consonância com Bessiére (1974), deixa claro que é essencial pesar a “experiência coletiva de realidade”, que mediatizará a resposta temerária do leitor, a partir dos conhecimentos e sistemas de crença do seu contexto e época. Levando esta última perspectiva em consideração, assim como o contexto sócio-cultural brasileiro explicitado no capítulo dois deste trabalho, far-se-á análise de que tipo de leitor está presente nos contos de Aluísio Azevedo e Coelho Neto aqui em análise.

Em ambos, *Demônios* (1893) e *A Bola* (1927), pode-se observar que as narrativas demandam certo conhecimento da *Belle-époque* brasileira, especificamente, do contexto em que se encontra o Rio de Janeiro na última década do século XIX e os primeiros anos do século XX. A narrativa de *Demônios* tem início com a descrição do quarto onde está hospedado o protagonista, um escritor, que destaca a natureza simples do local durante o primeiro capítulo da história, que configura como de contextualização e descrição do espaço pré-manifestação do evento insólito.

Um pobre quarto, mas uma vista esplêndida! Da varanda, em que eu tinha as minhas queridas violetas, as minhas begônias e os meus tinhorões, únicos companheiros animados daquele meu isolamento e daquela minha triste vida de escritor, descortinava-se amplamente, nas encantadoras nuanças da perspectiva, uma grande parte da cidade, que se estendia por ali afora, com a sua pitoresca acumulação de árvores e telhados, palmeiras e chaminés, torres de igreja e perfis de montanhas tortuosas, donde o sol, através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá se iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas. (AZEVEDO, 1893, p. 12)

O narrador descreve ainda a ausência de quadros ou estátuas no seu quarto, assim como quaisquer outros tipos de luxo. No capítulo seguinte, em sua tentativa de discernir algum som habitual vindo da rua em questão, a personagem cita operários e ébrios como alguns dos tipos comuns de transeuntes do local. O próprio narrador insinua que ele mesmo costumava levar uma vida boêmia, que teve fim com o acerto de seu noivado com Laura. Ainda nas últimas décadas do século XIX, havia a ideia generalizada de que escritores residentes no Rio de Janeiro, em sua maioria, levavam vida de “vadiagem”, por impulsionar a vida noturna da cidade nos cafés e confeitarias do centro da cidade.

A descrição torna-se ainda mais específica quando é informado ao leitor que o quarto está situado em “uma grande e sombria casa de pensão da rua do Riachuelo” (AZEVEDO, 1893, p. 11). A Rua do Riachuelo, antiga Rua de Matacavalos, situa-se no centro da cidade do Rio de Janeiro, e, nas últimas décadas do século XIX, continha diversos casarões antigos,

alguns dos quais se tornaram casas de pensão ou cortiços, habitações indesejadas da administração de Pereira Passos em sua empreitada de afrancesamento e modernização da capital, pois tais habitações coletivas eram consideradas foco de irradiação e contágio de diversas doenças e epidemias. Além disso, a Rua do Riachuelo constava como parte do logradouro onde diversos imigrantes se instalaram, sendo este grupo um dos alvos mais frequentes da febre amarela na transição entre séculos. Segundo a jornalista e doutora em história Érica Sarmiento da Silva, ao referir-se à Rua da Ajuda:

Uma área perto do cais do porto, que seria uma rua a mais das muitas localizadas no Centro do Rio de Janeiro se não fosse por que aí, nesse espaço que já não existe, encontrássemos vários imigrantes galegos no século XIX. Coincidência ou não, as ruas e bairros próximos à Ajuda, foram também, ao longo século passado, residência de muitos galegos. Podemos citar várias dela, como a Rua São José, a Lapa (Rua dos Arcos), Lavradio, Riachuelo, etc. Era como se a “mancha” da imigração fosse se estendendo ao redor dessa parte oeste do centro da cidade, conhecidas como freguesias de São José e de Santo Antônio. (SILVA, 2009, p. 96)

Embora não haja explicação para a causa das inúmeras causalidades com as quais se depara o protagonista, o grau de calamidade e degradação apresentado pelos cadáveres, assim como a rapidez com que essas vidas foram tomadas de assalto, assemelha-se à devastação que a proliferação de uma grande peste poderia causar – algo que estava presente no imaginário da população do Rio de Janeiro, desde os meados do século XIX com as significativas epidemias de febre amarela, varíola e tuberculose, dentre outras doenças, que vitimaram milhares de pessoas na então capital federal, principalmente estrangeiros. Ao reaver a companhia de sua noiva Laura, o protagonista sugere que deixassem a casa o mais rápido possível, pois “os cadáveres tresandavam peste” (AZEVEDO, 1893, p. 55)

Da mesma forma, a degradação do espaço é mostrada à medida que a personagem avança do seu quarto para o resto da pensão, e então, para a Rua do Riachuelo, seguindo para a rua perpendicular, onde mora Laura, e seus arredores até as proximidades do porto, uma vez que o casal sai em busca do mar. O centro da cidade envolto em lama, lodo e bolor era o pesadelo da administração e elite do Rio, cujo desenvolvimento e sanitização ainda eram precários na época em que o conto foi publicado pela primeira vez, ainda em formato de romance-folhetim, em 1891. É importante ressaltar que, nessa época, devido ao grande índice de analfabetismo no país, o público leitor brasileiro era bastante restrito às camadas mais abastadas da população, parcela que vivenciaria mais diretamente o processo de afrancesamento da cidade.

Por fim, o único momento em que o narrador dirige-se ao público leitor ocorre ao fim da narrativa:

Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores. (AZEVEDO, 1893, p. 81)

Embora tal desfecho pareça desfazer a existência do sobrenatural e, com ela, a ambiguidade da narrativa, que gera a sensação de medo, é preciso ressaltar que não fica claro em que momento se deu a instauração de uma narrativa ficcional dentro da própria ficção. Por um lado, pode-se dizer que teve início, ainda no primeiro capítulo, ao fim da descrição do local e da rotina do escritor desde a ocasião de seu noivado e instalação na pensão na Rua de Riachuelo:

Quase nunca trabalhava à noite; às vezes, porém, quando me sucedia acordar fora d'horas, sem vontade de continuar a dormir, ia para a mesa e esperava, lendo ou escrevendo, que amanhecesse. Uma ocasião acordei assim, mas sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonos de doente a decidir; desses profundos e silenciosos, em que não há sonhos, e dos quais, ou se desperta vitorioso para entrar em ampla convalescença, ou se sai apenas um instante para mergulhar logo nesse outro sono, ainda mais profundo, donde nunca mais se volta. (AZEVEDO, 1893, p. 14)

Pode-se argumentar ainda, que a segunda narrativa tem início no capítulo II, quando o narrador decide começar a escrever, a fim de se distrair de sua ansiosa espera pelo amanhecer. Nesse momento, o protagonista declara que o processo de produção se deu como se suas mãos estivessem possuídas por um bando de demônios, e ele estivesse tomado por tal estado febril, alucinante e vertiginoso, que chegou mesmo a perder a consciência e, ao retornar, estava ainda mais desorientado quanto à passagem de tempo nessa noite que parecia eterna.

De qualquer forma, independente da escolha que se faça, quanto ao início da ficção escrita pelo protagonista da história do conto, é certo afirmar que acontecimentos insólitos já se faziam presentes ao redor do protagonista, o que indica que o sobrenatural não pertence inteiramente à sua ficção dentro da obra. Assim, mesmo com a breve explicação ao leitor, ao fim do décimo segundo e último capítulo, a ambiguidade do conto se mantém, assim como seu caráter imanentemente fantástico.

Em *A Bola*, a construção de um contexto que dialogue com o extratextual ocorre desde o início da narrativa, quando o narrador-personagem, também um escritor, situa o

acontecimento do conto na cidade do Rio de Janeiro, no ano em que ocorre a Revolta da Vacina:

Chegando de Campinas, com a família, em Maio de 1904, instalei-me no Hotel Metrópole, cujo proprietário, então, (Cândido, se não me trai a memória, bom homem), tendo muitos cômodos desocupados cedeu-me, em condições razoáveis, um dos grandes salões da frente, no andar térreo e dos quartos amplos, que se comunicavam (COELHO NETO, 2011, p. 73)

O Hotel Metrópole ficcional de Coelho Neto faz referência à outro homônimo que, de fato, existiu, no início do século XX, na Rua das Laranjeiras, vizinhança próxima à casa de Coelho Neto, na época. Quanto ao estabelecimento ficcional em si, embora não fosse exatamente de alto nível, certamente, estava além do alcance econômico do protagonista, conforme se pode presumir de seus constantes comentários sobre estar no limite de uma qualidade de vida digna. Por isso, a necessidade de ressaltar o arranjo com o dono do hotel e sua generosidade. O narrador faz menção à provável presença de imigrantes no hotel, ao afirmar que “os hóspedes, poucos, na maioria estrangeiros, saíam cedo e recolhiam à noitinha” (COELHO NETO, 2011, p. 73). Posteriormente, o narrador-personagem se ocupa em descrever no que consistia sua dura rotina de trabalho e produção escrita, fonte do sustento próprio e da família:

Ali vivia eu incluso, como acorrentado à mesa insular, realizando o prodígio de tirar da pena os recursos necessários à vida, mas como os trabalhos eram remunerados mediocremente, só pela quantidade conseguia eu o milagre que me tornou asceta como Antão ou Bruno, não só de corpo, pela magreza, como de espírito, pela acedia. Saía uma vez por semana, às pressas, para não perder tempo. As horas soavam-me no mealheiro doméstico e uma que eu perdesse na cidade far-me-ia falta no fim do mês. E trabalhava [...] Quando, vencido da fadiga sentia os olhos obscurecerem-se em obnubilações ou doer-me o dorso da longa curvatura em que o forçava, saía a espairecer um pouco no jardim [...] Logo, porém, tornava ao trabalho, passando da novela à crônica, esboçando um tema dramático ou encadeando cenas de romances. E, em tal pena, sem tréguas, suplício só comparável ao da roda, vivia eu[...] (COELHO NETO, 201, p. 74)

Nesse trecho, é possível notar que a incessante dedicação ao trabalho da personagem é característica do ritmo de vida esperado dos habitantes de um centro cosmopolita, tal como aspirava ser o Rio de Janeiro no advento das mudanças urbanísticas da cidade na virada do século. Enquanto fator de produção, o tempo precisava ser aproveitado ao máximo, em busca de rendimento suficiente e satisfatório para a sobrevivência dos habitantes, assim como para o desenvolvimento da cidade em si. O resultado, como também pode ser observado nessa

mesma citação, é o enfraquecimento da saúde do narrador, assim como a instabilidade de seu sono, que abrirá espaço para seu testemunho do evento insólito nas páginas seguintes.

Ao contrário do narrador-personagem de *Demônios*, o protagonista de *A Bola* não chega a endereçar nenhuma mensagem diretamente ao leitor, sendo o único trecho em que estabelece contato com um enunciatário ocorre ao dedicar à poesia sua capacidade de escrever e sobreviver a partir de sua imaginação: “Quanto te devo, minha boa madrinha, fada que me doaste no berço o condão que tanto me tem valido nas horas amarguradas! Quanto te devo, Poesia, ou imaginação, como quer que te chamem” (COELHO NETO, 2011, p. 74). Trata-se de uma menção recorrente nas obras de Coelho Neto, que juntamente a outras características presentes no conto e em demais obras dessa época, revelam sua experimentação simbolista.

Assim, embora publicado vinte três anos após a época estabelecida no início do conto, *A Bola* retoma algumas das características da *Belle époque*, tais o estilo de escrita, o combate à “letargia tropical” e às epidemias que vitimaram milhares de brasileiros, e dialoga com os leitores que, à época da publicação do conto, tendo vivido esta época ou não, certamente, tinham à memória os acontecimentos históricos recentes no país e viviam seus desdobramentos. O conto, no entanto, faz essas referências de forma mais sutil que em outras obras do autor maranhense como, por exemplo, em “Palavras de um *stegomya*” (1919), no qual um pernilongo pede auxílio a um narrador humano para manifestar sua insatisfação com o tratamento recebido pelas autoridades sanitárias, ou “A Sombra” (1926), no qual um cientista tenta assassinar a esposa aplicando-lhe um coquetel de vírus e bactérias.

Retomando o que escreveu Roas (2014), é primordial que a narrativa fantástica consiga, a partir de sua fidelidade textual ao referente, induzir uma resposta realista no leitor, o que só pode ocorrer se for possível colocá-lo em contato com sua experiência de mundo. É a partir do rompimento com a realidade empírica que surge o fantástico, levando o leitor a confrontar sua experiência do real com a das personagens. Por isso, “a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente” (ROAS, 2014, p. 53)

4.3.2. Narrador e Personagem

Enquanto figura responsável por situar o leitor no contexto em que a narrativa ocorre e expor o acontecimento sobrenatural presente nela, o narrador é fundamental para que a instauração do fantástico ocorra de forma satisfatória o suficiente para gerar a dúvida e crível na medida em que possa proporcionar a sensação de medo. Ao tratar da questão da

enunciação no discurso fantástico, e sendo um dos primeiros teóricos a dar a devida atenção aos elementos estruturais da narrativa, Todorov (2012) observa o uso frequente do narrador em primeira pessoa.

O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz “eu”. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir. Sabe-se que este duplo jogo foi explorado em um dos romances de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd*, em que o leitor não suspeita nunca do narrador, esquecendo que este também é uma personagem. (TODOROV, 2012, p. 91)

Assim, é da opinião do crítico búlgaro-francês que o narrador representado cabe perfeitamente ao fantástico. Uma simples personagem pode sumariamente faltar com a verdade; e um narrador não representado, ao contar um acontecimento sobrenatural, situa a narrativa imediatamente no terreno do maravilhoso, pois não haveria possibilidade de duvidar de suas palavras, e o fantástico depende da dúvida para ocorrer. O narrador-personagem em primeira pessoa, por outro lado, contribui para o desenvolvimento da identificação do leitor (implícito) com ele, uma vez que esse “eu” pertenceria a todos.

O teórico português Filipe Furtado (1980) também destaca a importância do narrador-personagem enquanto figura interveniente na ação, além de testemunha presencial do acontecimento insólito. Por vezes, essa figura pode ser representada como um cético, de forma que, quando o evento insólito ocorre, sua credibilidade diante do receptor não é fortemente abalada. Embora consista no tipo predominante de narrador, Furtado não considera esse fator como determinante para a identificação de uma obra como fantástica:

[...] convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção. Por isso, este tipo de narrador deve ser considerado um factor importante quando se pretende estabelecer com clareza a delimitação do género, embora não se possa dizer que constitui um traço distintivo dele pois não está presente na totalidade das narrativas que o integram. (FURTADO, 1980, p. 109)

Furtado estabelece ainda a diferença entre dois tipos de narradores intradieéticos, o autodieético, que coincidiria com o protagonista e principal afetado pelos acontecimentos insólitos; e o homodieético, que ele chama de narrador-testemunha, que seria capaz de uma narrativa mais clara e desapaixonada dos acontecimentos e, segundo ele é o mais frequente nas narrativas fantásticas. O italiano Ceserani (2006) destaca brevemente em seu *O Fantástico* a importância da narração em primeira pessoa como procedimento narrativo e retórico na

tessitura ficcional fantástica. O catalão Roas (2014) detém-se mais na função do narrador do que em seus tipos mais recorrentes:

Assim, todos os esforços do narrador se destinam em vencer a esperada incredulidade do leitor (que sabe que, no seu mundo, essas coisas não acontecem) e conseguir fazer com que a ocorrência sobrenatural seja aceita, que sua presença se imponha como factível, ainda que ela não possa ser explicada. (ROAS, 2014, p. 114)

Efetiva-se como primordial que o narrador transfira o mundo da narrativa fantástica em sua mais absoluta cotidianidade para que a irrupção do fenômeno insólito possa causar o efeito fantástico desejado. E que, ao momento de intrusão do sobrenatural, seu discurso se torne mais vago e turvo, a fim de não arriscar o efeito de dúvida a ser causado, além de deixar espaço para a imaginação do leitor.

No que diz respeito à personagem da literatura fantástica, sem fazer relação com o possível papel como narrador, Vax (1965) afirma que o herói quase sempre se vê diante de uma jornada solitária, de forma que a ausência de outras testemunhas possa colocar em cheque os acontecimentos insólitos da narrativa, direcionando possíveis explicações para a loucura da personagem. Caillois (1966) aponta a tendência à morte ou desaparecimento do herói nas histórias fantásticas, uma vez que acredite serem predominantes os desfechos negativos. Todorov (2012) salienta que a importância da personagem reside em compartilhar a hesitação à aparição sobrenatural com o leitor implícito, e não tece mais comentários acerca desse elemento da narrativa.

Furtado (1980) indica que a personagem tem como uma de suas atribuições conduzir o destinatário da narrativa à incerteza, e o faz por meio da identificação entre personagem (majoritariamente narrador) e o narratário, que na teoria de Furtado cumpre o papel de leitor: “A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta de sinais erguidos ao do texto, indicam repetidas vezes ao leitor real (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir”. (FURTADO, 1980, p. 85)

Furtado afirma ainda que a narrativa fantástica favorece os acontecimentos, sobretudo os sobrenaturais, em detrimento das personagens. Assim, estas funcionam mais como veículo da perplexidade diante do insólito e são, em geral fracas em oposição ao sobrenatural, quando não completamente passivas.

De facto, o que realmente conta na narrativa fantástica não é a ação voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação (de aparência sobrenatural e quase sempre sem causa ou teor discerníveis) que se insinua e desenvolver à revelia de qualquer controlo ou explicação por parte da personagem humana e que, duma

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

Assim, o encontro entre a personagem fantástica e o insólito (chamado por Furtado de fenômeno meta-empírico) desenvolve-se e finda em termos negativos para aquela, a fim de que esta obtenha o devido destaque e protagonismo ao longo da narrativa.

Em *Demônios* (1893), tem-se o narrador-personagem, do tipo autodiegético, ou seja, a narrativa é apresentada ao leitor da perspectiva do protagonista da obra, que entrará em contato direto e sofrerá com as manifestações insólitas ao longo do conto. É ele quem descreve o ambiente em que se encontra antes dos acontecimentos sobrenaturais, a fim de estabelecer diálogo com a ideia de realidade do leitor da narrativa. Diante da ausência cada vez mais densa de luz e som, e da estranha experiência de escrita pela qual passou, é de seus próprios sentidos e, posteriormente, da própria sanidade que o narrador-personagem chegará a duvidar.

Minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope. Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo, e deixei-me arrebatado por ela, arquejante e sem fôlego, num voo febril, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doudas fantasias de poeta. (AZEVEDO, 1893, p. 22)

Ao encontrar os cadáveres pelo caminho, é a ele, temporariamente, o único sobrevivente, que cabe a tarefa de testemunhar e narrar os fatos ao leitor. Trata-se de uma jornada solitária até o capítulo VI, quando enfim, encontra sua noiva Laura e parte com ela rumo ao suicídio conjunto que não conseguem realizar. A personagem Laura é descrita como alguém que enfrentou com mais serenidade os acontecimentos na história, em comparação com o narrador, mas que sofreu, igualmente, com ele, os infortúnios e transformações ocasionados por eles.

Ai! desgraçados de nós, minha querida Laura! De tudo que vivia à luz do sol [...] nós dois, tristes privilegiados naquela fria e tenebrosa desorganização do mundo! Meu Deus! Era como se nesse nojento viveiro, borbulhante de lodo e da treva, viera refugiar-se a grande alma do mal, depois de repelida por todos os infernos. Respiramos um momento, sem trocar uma ideia, depois, resignados, continuamos a caminhar para diante, presos à cintura um do outro, como dois míseros criminosos condenados a viver eternamente. (AZEVEDO, 1893, p. 61)

Além de se encontrar privado de alguns de seus sentidos e, posteriormente, não conseguir mais articular qualquer tipo de linguagem, o narrador-personagem passa por um processo de metamorfose que culminará no fim de sua existência e de sua noiva, fazendo deles as vítimas mais penosas de todo o horror desenvolvido ao longo do texto. Por fim, é o narrador-personagem que encerra a trama revelando que grande parte da história é, na verdade, o resultado do que havia escrito em sua noite de insônia, mantendo em suspenso, quando, exatamente, teve início a narrativa dentro da narrativa, mantendo a dúvida o quanto de manifestações insólitas teriam, de fato, ocorrido antes do exercício de escrita do narrador-personagem.

Em *A Bola*, também pode ser observado o uso do narrador autodiegético, que presencia, sozinho, a irrupção do insólito no contexto em que está inserido. O estado em que se encontra o narrador, além da possível distância no tempo entre o acontecimento e a narrativa, contribuem para a dúvida quanto a credibilidade do evento por ele explanado. Embora não chegue a sofrer nenhum dano físico em consequência do acontecimento sobrenatural, a personagem, sem dúvida, sofre grande abalo emocional, após ter testemunhado a movimentação da bola pelo salão.

A sala encheu-se de soturno ressoo como de concha e em tal zoadá o meu pavor crescia tolhendo-me em paralisia gélida. A chama do gás tremia tornado-se de livor funéreo. E meus olhos, por mais que eu os quisesse arredar, prendiam-se irresistivelmente à bola, que se imobilizara no canto da casa, como fera acuada que preparasse novo bote para investir. (COELHO NETO, 2011, p. 76)

Deve-se considerar ainda o posicionamento da bola sob sua cadeira de trabalho, local onde somente ele permanecia, e com bastante frequência, além de ter sido o único a presenciar o ocorrido, soa como uma ameaça específica para ele, embora seja passível de intuir que nada efetivamente lhe ocorreu, uma vez que narra o acontecimento de certa distância temporal. Por fim, ao contrário, no escritor-protagonista de *Demônios*, que ainda tenta lutar contra as adversidades impostas ao longo da história, o escritor em *A Bola* não consegue enfrentar diretamente a ameaça do sobrenatural diante de si, de forma que sua reação é passiva, característica do herói fantástico apontada por Furtado (1980): “Quis, entretanto, reagir, tornar à sala, desafiar o sobrenatural; faltou-me ânimo” (COELHO NETO, 2011, p. 76)

Nos dois contos, os narradores-personagens são homens comuns que não apresentam características de heróis, de forma que, a princípio, nada indica que estarão posteriormente em

posição de confrontar o sobrenatural, situando-os, de forma solitária, na fronteira entre o mundo diegético e o mundo onde o insólito se torna possível, gerando a dúvida e, possivelmente, o medo no leitor.

4.3.3. Tempo e Espaço

O tempo e o espaço em que a narrativa se desenrola são essenciais para a criação de uma atmosfera ambígua e sombria para a história. Lois Vax (1965) afirma que o herói é retirado do espaço homogêneo ao qual pertencia e se torna cativo de um mundo singular, preso em um espaço e tempo oriundos do medo. Para ele, o espaço fantástico, em geral, apresenta um centro de onde emana o mistério da narrativa, como, por exemplo, uma habitação assombrada. Quanto ao tempo, ressalta que as narrativas fantásticas se passam majoritariamente à noite. Tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados, havendo um paralelismo entre eles: à medida que o herói fantástico se aproxima do local maldito, o tempo tende a passar mais lentamente. Ambos podem distender, encolher ou passar por transformações que independem dos tempo e espaço empíricos e, por isso, são elementos de terror.

Vax afirma ainda: “Uma reflexão a mais facilmente mostraria que espaço e tempo, vítima e monstro, não possuem existências distintas, são apenas termos de uma relação complexa: cada um deles se refere a todos os outros, e só tem consistência através deles³³.” (VAX, 1965, p. 200, tradução nossa). Assim, numa relação sujeito-objeto, o herói vítima é sempre o sujeito e a existência que o ameaça é o objeto. É neste local e instante do aqui e agora que a ameaça existe; que ocorre a transcendência temporal e espacial.

Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1970, Todorov explana brevemente sobre a questão do tempo e espaço no capítulo reservado aos “temas do eu”, afirmando que estes, quando no mundo sobrenatural, não são os mesmos da vida cotidiana. Para tal, exemplifica com a novela “Club des hachichins”, de Théophile Gautier:

O narrador está apressado, mas seus movimentos são incrivelmente lentos. “Levantei-me com muita dificuldade e me dirigi para a porta do salão, que só atingi ao cabo de um tempo considerável, pois uma força desconhecida me forçava a recuar um passo a cada três. Segundo meus cálculos, levei dez anos para fazer este trajeto” (p.207). Ele desce a seguir uma escada; mas os degraus parecem

³³ Original: “Une réflexion plus poussée montrerait aisément qu’espace et temps, victime et monstre, ne possèdent pas des existences distinctes, mais ne sont que les termes d’une relation complexe: chacun renvoie à tous les autres et n’a de consistance que par eux”. (VAX, 1965, p. 200)

intermináveis. “Chegarei lá embaixo um dia depois do Juízo Final”, diz-se ele e quando chega: “Esta manobra durou mil anos pelas minhas contas” (p.208-209). Ele deve chegar às onze horas; mas dizem-lhe num momento dado: “Nunca chegarás às onze horas; faz mil e quinhentos anos que partiste” (p.210). O nono capítulo da novela conta a cena do enterro do tempo; intitula-se: “Não acredite em cronômetros”. Declara o narrador: “O Tempo está morto; daqui em diante não haverá mais nem anos, nem meses, nem horas; o Tempo está morto e vamos ao seu enterro (...). – Meu Deus! Exclamei assustado por uma ideia súbita, se não há mais tempo, quando poderão ser onze horas?...” (p.211). (TODOROV, 2012, p. 127)

Assim, o narrador vive um tempo que parece estar em suspenso, tal como um presente que se arrasta eternamente, sem perspectiva de passado ou futuro. Ainda utilizando a mesma obra, Todorov trata da questão do espaço por meio dos exemplos de uma escada cujas extremidades parecem estar situadas no céu e no inferno: compreendia abismos e inúmeros espirais, e de um pátio que se apresenta tão grande, ao ponto de abrigar edifícios gigantescos, torres, empenas e pirâmides. (TODOROV, 2012, p. 127)

Furtado (1980) enfatiza a questão do espaço, para o qual separou um capítulo de seu *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Nele, o português afirma que a descrição do espaço deve ser minimizada ao essencial, a fim de não comprometer o objetivo da narrativa. Defende, ainda, que os espaços fantásticos se polarizam entre realistas, que são bastante parecidos com o mundo empírico. E alucinantes, que são menos frequentes e característicos do gênero gótico. Para ele, o ideal é que se desenvolva um espaço híbrido, que aparente seguir a normalidade do mundo cotidiano para, em seguida, subverter suas regras, reforçando o caráter ambíguo do fantástico. Finalmente, Furtado situa a frequência com que esses espaços são delimitados ou fechados. Predominantemente, casas grandes ou construções labirínticas, que tendem a estar isoladas do perímetro urbano.

Embora no primeiro capítulo o narrador-personagem descreva com bastante normalidade sua rotina pré-evento insólito, em *Demônios*, a relação dele com o tempo logo se torna bastante parecida com a exemplificada por Todorov em “Club des hachichins” de Gautier. Numa noite específica, a personagem acorda com a sensação de ter dormido muito mais do que o normal, o que o faz considerar “singular” que o horizonte ainda esteja fechado, como se faltasse ainda muito tempo para amanhecer. Seu relógio, cuja corda já havia esgotado, marcava meia-noite, prova de que havia, de fato, adormecido por muito mais tempo que o normal. Neste momento, sem ter o referencial do relógio ou do sol, o narrador fica perdido quanto a que horas seriam naquele momento e decide então trabalhar. Nesse episódio bastante singular de produção escrita, do qual chega mesmo a perder a consciência, a confusão do narrador só aumenta, pois o relógio que havia dado corda antes de começar a trabalhar marcava dez horas, logo já não havia dúvidas de que, pelo tempo transcorrido, já

deveria ser manhã. Diante de conflitos mais severos, como a descoberta dos cadáveres pelo seu caminho, e sem esperanças de que o dia chegaria, a personagem toma uma atitude desesperada.

Quantas horas teriam decorrido depois da minha última refeição? Não sabia. Não conseguia calcular sequer. O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de quê? Doze horas!... isto que vinha a ser?... Doze horas?... Que significaria esta palavra?... Arremessei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede. Ó meu Deus! se continuasse para sempre aquela incompreensível noite, como poderia eu saber os dias que se passavam?... Como poderia marcar as semanas e os meses?... O tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse o tempo deixaria de existir; só haveria eternidade! E eu me senti perdido num grande nada indefinido, vago, sem fundo e sem contornos. (AZEVEDO, 1893, p. 33)

Depois do encontro com Laura e do início de sua marcha conjunta rumo ao oceano, as noções de tempo passam a ser ainda mais confusas:

Era-nos já de todo impossível reconhecer o lugar por onde andávamos, nem calcular o tempo que havia decorrido depois que estávamos juntos. Às vezes se nos afigurava que muitos e muitos anos nos separavam do último sol; outras vezes parecia-nos a ambos que aquelas trevas tinham-se fechado em torno de nós apenas alguns momentos antes. (AZEVEDO, 1893, p. 61-62)

À medida que o narrador e Laura começam sua metamorfose em animais selvagens, árvores e minerais, suas capacidades comunicativas e cognitivas diminuem e o casal deixa de atinar para a passagem do tempo ao longo do processo. Por fim, deixam de existir, e a narrador volta a situar o leitor ao início de sua noite de insônia, sem, no entanto, precisar quando exatamente sua narrativa ficcional teve início.

Quanto ao espaço, o conto *Demônios* tem início na pensão onde o narrador mora na Rua do Riachuelo, e se estende para a casa de Laura, numa rua transversal, e chega à orla da cidade, na busca do casal por um fim digno. As primeiras transformações no espaço são notadas pelo narrador, no momento em que deixa a pensão:

Uma densa umidade saía da terra, tornando aquela maldita noite ainda mais dolorosa. [...] Há quanto tempo durava já esta tortura? Não sei; apenas sentia claramente que, pelas paredes, o bolor principiava a formar altas camadas de uma vegetação aquosa, e que meus pés se encharcavam cada vez mais no lodo que o solo ressumbrava. Veio-me então o receio de que eu, daí a pouco, não pudesse reconhecer o caminho e não lograsse por conseguinte chegar ao meu destino. Era preciso, pois, não perder um segundo; não dar tempo ao bolor e à lama de esconderem de todo o chão e as paredes. (AZEVEDO, 1893, p. 37-38)

Dessa forma, pode-se notar que, similar aos cadáveres, estão entrando em decomposição, o espaço entre o Centro e o porto do Rio de Janeiro. Locais por onde o narrador-personagem passa, também estão se desfazendo e alcançando níveis de putrefação que tornam o local quase irreconhecível à essa altura narrativa. A casa de sua noiva, local de tantas lembranças agradáveis, havia se tornado um local tenebroso; o quarto dela, onde ele jamais ousara adentrar, era agora o recinto onde jaziam o corpo de sua futura sogra e Laura, desfalecida.

De volta ao espaço externo, o narrador-personagem observa que as ruas se transformaram em um “tujucal de mangues”, além das florestas de bolor que cresciam ao longo das paredes. A ausência do sol propiciou o aparecimento de cogumelos e fungos descritos como

monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. (AZEVEDO, 1893, p. 60)

Mesmo o mar, quando finalmente conseguiram avistá-lo, não era mais o mesmo. Estava quieto e sem ondas, provavelmente, devido à ausência da lua, que desaparecera junto aos demais astros celestes. Ao alcançá-lo, o narrador vivencia uma leve decepção ao constatar que “Tudo era igualmente lodo.” (AZEVEDO, 1893, p. 68). Dos navios, não restava nada além de ruínas, uma exemplo do nível de degradação que atingiu todo o contexto ao redor das personagens. Ao fim da jornada do casal, nada mais relembra a cidade que aquele local uma vez fora, considerando-se que já não se tinha a menor noção de quanto tempo havia se passado. Ao fim da narrativa, o narrador é encontrado novamente em seu ponto de partida, seu quarto de pensão, explicando parcialmente os acontecimentos anteriores por meio da sua imaginação e escrita.

Em *A Bola*, o espaço, assim como o tempo, não sofrem grandes alterações e, portanto, se aproximam bastante do mundo diegético. O narrador-personagem passa a primeira metade da narrativa narrando acerca de sua mudança de Campinas para o Rio de Janeiro, do tipo de movimentação característico do Hotel metrópole, de sua rotina severa de escrita e suas dificuldades mais latentes. Descreve, ainda, os cômodos no hotel que foram cedidos a ele e sua família e a posição de sua escrivania de trabalho:

em condições razoáveis, um dos grandes salões da frente, no andar térreo e dois quartos amplos, que se comunicavam. A mobília não condizia com o aposento principal, tão vasto, que a pequena mesa, que me deram para trabalhar, ficava como uma ilha em pleno oceano. (COELHO NETO, 2011, p. 73)

A descrição do salão é de fundamental importância para que se possa melhor visualizar o acontecimento insólito que surgirá na segunda metade da narrativa, que se passa no período de uma noite e parte da manhã seguinte. Isso porque a constatação de que o salão não tinha mobílias, possíveis obstáculos ou motivadores para a movimentação da bola. Assim como a noção de que o espaço percorrido por ela, entre o canto e o centro, foi consideravelmente extenso, fazendo do acontecimento algo ainda mais assustador e menos passível de ser explicado de forma natural.

Observa-se ainda a escolha por uma habitação fechada, algo que não é exclusivo desta produção fantástica de Coelho Neto. Em “A casa sem sono”, o narrador procura o proprietário de um casarão abandonado que tem interesse em comprar. No entanto, é alertado acerca de infeliz e inexplicável acontecimento comum a todos que tentaram habitar ali:

- Que tem? Ora essa! Bem se vê que não frequenta o bairro. Sabes como é conhecida aquela casa, em que morei uma semana, uma semana! Entendes? E fincou o indicador. É conhecida pelo nome de casa “sem sono”. Nunca ouviste falar?
 - Não.
 - Pois os jornais já trataram do caso, até com fotografias.
 - Não vi. Mas casa “sem sono” por quê? Assombramentos, fantasma...?
 - Não. Apenas isto: ali não se dorme.
 - Como não se dorme?
 - É como te digo. O sono não entra naquela casa. Passei uma semana. Pois meu caro, nem eu, nem pessoa alguma da família, até animais, ninguém conseguiu pregar o olho (COELHO NETO, 2003, p. 72)

Em *A Bola*, a história se passa, exclusivamente, no interior do hotel, mais especificamente nos aposentos do protagonista: embora haja breve menção aos corredores e ao jardim, a narrativa, tal qual seu narrador se encontra acorrentada ao salão onde está a escrivãzinha e a bola. Enquanto grande parte da narrativa de *Demônios* se passa em um espaço alucinante, conforme descreve Furtado (1980), em *A Bola*, o espaço é predominantemente realista. No entanto, ambos se passam em espaços urbanos, locais específicos do Rio de Janeiro, e tendem para a escuridão, uma vez que ocorrem durante a noite. No que diz respeito ao tempo das narrativas, enquanto o conto de Aluísio Azevedo estende-o indefinidamente a fim de intensificar o insólito na história, no conto de Coelho Neto, não se encontram divergências maiores com o tempo diegético ao longo do texto.

4.4. Temas principais do fantástico

4.4.1. Temas segundo Todorov

Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, após fazer levantamento dos temas do fantástico catalogados por antecessores seus como Vax e Caillois, e mostrar em que aspectos tais classificações seriam insuficientes ou vagas para tratar do gênero, Tzvetan Todorov traz sua própria contribuição nesse sentido e divide o aspecto semântico das narrativas fantásticas em “temas do eu” e “temas do tu”. Ao iniciar a explanação acerca dos primeiros, Todorov destaca o acontecimento de metamorfoses, exemplificando com um trecho das *Mil e uma noites* e do pandeterminismo que, na literatura fantástica, consiste em atribuir causas a aparentes acasos, sortes ou azar, ainda que sejam a seres sobrenaturais. Em *Demônios*, o protagonista e sua noiva passam por uma metamorfose dividida em cinco partes. Na primeira, o casal adquire forças e proporção física excepcionais, porém começam a perder suas atividades cognitivas:

Nosso organismo transformava-se num laboratório, revolucionado por uma chusma de demônios. E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medula polular engrossando e aumentando dentro deles. E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante; e as nossas pernas encorporem, mais consistentes e mais ágeis; e os nossos braços se estenderem, maciços e poderosos. E todo o nosso sistema muscular se desenvolveu de súbito, em prejuízo do sistema nervoso que se amesquinhou progressivamente. Fizemo-nos hercúleos, de uma pujança de animais ferozes, sentindo-nos capazes cada qual de afrontar impávidos todos os elementos do globo e todas as lutas pela vida física. (AZEVEDO, 1893, p. 62-63)

Em seguida, vão gradualmente adquirindo características e instintos animais: passam a se locomover de quatro e a se comunicar através de rugidos e grunhidos. Haviam perdido o propósito de suicídio no mar e só se dispunham a correr e investir um contra o outro; os maxilares se modificaram, presas cresciam, e os narizes se transformaram em focinhos. Nesse momento, o narrador ressalta que já não conseguia lembrar uma palavra sequer do seu idioma. O estágio seguinte ocorre com a transformação dos animais em árvores:

E, pouco a pouco, nossos cabelos e nossos pelos se nos foram desprendendo e caindo lentamente pelo corpo abaixo. E cada poro que eles deixavam era um novo respiradouro que se abria, para beber a noite tenebrosa. Então sentimos que o nosso sangue ia-se a mais e mais se arrefecendo e desfibrinando, até ficar de todo transformado numa seiva linfática e fria. Nossa medula começou a endurecer e revestir-se de camadas lenhosas, que substituíam os ossos e os músculos; e nós fomos surdamente nos lignificando, nos encascando, a fazer-nos fibrosos desde o tronco até às hastes e às estipulas. E os nossos pés, num misterioso trabalho

subterrâneo, continuavam a lançar pelas entranhas da terra as suas longas e [77] insaciáveis raízes; e os dedos das nossas mãos continuavam a multiplicar-se, a crescer, e a esfolhar, como galhos de uma árvore que reverdece. Nossos olhos desfizeram-se em goma espessa e escorreram-nos pela crosta da cara, secando depois como resina; e das suas órbitas vazias começaram a brotar muitos rebentões viçosos. Os dentes desprezaram-se, um por um, caindo de per si, e as nossas bocas murcharam-se inúteis, vindo, tanto delas, como de nossas ventas já sem faro, novas vergôntes e renovos que abriam novas folhas brácteas. E agora só por estas e pelas extensas raízes de nossos pés é que nos alimentávamos para viver. (AZEVEDO, 1893, p. 76-77)

A mudança seguinte ocorre com a transformação dos dois vegetais em minerais: os tecidos endureceram, a medula se alcalinou, e toda a matéria orgânica foi substituída, até que alcançassem o estado total de cristalização. Finalmente, as rochas se dissolveram em líquido e depois em gás, subindo para o espaço e, finalmente, se tornando nada.

Já o pandeterminismo é passível de ser encontrado em *A Bola*. No conto, tem-se a movimentação do objeto que dá título à obra pela sala, sendo que seu primeiro deslocamento, do canto para a escrivaninha, abre espaço para uma explicação natural: tratava-se de uma descida e, como o início do movimento não foi testemunhado pelo narrador, atribuiu-o aos ratos presentes no hotel. Para o segundo deslocamento da bola, da escrivaninha, de volta para o canto, o narrador e testemunha não encontra explicação natural sem que haja explicação racional. O terceiro deslocamento ocorre depois que o narrador-personagem adormece. É confirmado por ele, na manhã seguinte, ao verificar que a bola estava novamente sob sua mesa de trabalho. Embora não haja menção a seres sobrenaturais, tais como assombrações ou fantasmas, fica claro que o medo experimentado pelo protagonista se relaciona à sua ideia de que uma força obscura e maligna está por trás do movimento da bola pela sala.

Conforme é explanado no capítulo sobre os “temas do eu”, metamorfose e pandeterminismo se assemelham na quebra dos limites entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito. Todorov chega a exemplificar o apagamento das fronteiras entre sujeito e objeto, com o caso de pessoas que conseguem se comunicar entre si, sem fazer troca de palavras. Em *Demônios*, dado o início das transformações, o protagonista e Laura conseguem se comunicar por meio de troca de pensamentos. Em *A Bola*, uma explicação sobrenatural seria a de que um espírito conseguiu interferir no mundo físico, ao ponto de conseguir movimentar um objeto – e assustar um ser humano, presente no ato do processo. Finalmente, as rupturas entre concreto podem ser demonstradas com as transformações do tempo e espaço, que já foram explicitadas em tópico anterior desta análise.

No que diz respeito aos “temas do tu”, direcionam-se à sexualidade e ao desejo sexual, em suas diversas modalidades de tabu, tal como a necrofilia, e que correspondem aos

instintos do inconsciente. Nesse capítulo, Todorov explana acerca das relações entre sexualidade e religião, que permeiam os ideais de castidade e amor puro. Em *Demônios*, tem-se que, ao chegar à casa de Laura em busca da confirmação de sua morte ou alguma esperança de sua sobrevivência, o narrador hesita adentrar o quarto da amada, uma vez que isso lhe seria vedado em circunstâncias normais.

Nunca houvera ousado penetrar naquela casta alcova de donzela, e um respeito profundo imobilizou-me junto à porta, como se pesasse profanar, com a minha presença, tão puro e religioso asilo do pudor. Era, porém, indispensável que eu me convencesse de que Laura também me havia abandonado como os outros [...] (AZEVEDO, 1893, p. 44-45)

Uma vez transposto esse obstáculo, o narrador passa a transgredir a moral da época de nova forma: ao acreditar que a amada está morta, o narrador segura-a junto de si e beija o que seria, naquele momento da narrativa, o cadáver de Laura:

Sim!,sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores de tua sepultura! E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos. (AZEVEDO, 1893, p. 48)

Semelhante situação já se havia feito presente na literatura brasileira em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, quando Solfieri mantém relações com uma moça que acredita estar morta, mas que, na verdade, sofre de catalepsia. O efeito repulsivo dessas passagens eróticas, em ambas as obras dos Azevedos, permanece, pois embora as personagens femininas não estejam verdadeiramente mortas, as personagens que as abordam acreditam, naquele momento, que elas estão.

Outras passagens nessa temática ocorrem, em momentos posteriores do conto de Aluísio. Quando as personagens já estão passando pelo processo de involução e mais se assemelham a animais irracionais que a seres humanos, lê-se a seguinte dinâmica entre os dois:

Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com os seus lábios fortes de mulher irracional e estreitando-se comigo sensualmente, a morder-me os ombros e os braços, como se me quisesse acordar os desejos da carne. (AZEVEDO, 1893, p. 66)

Não foram encontrados trechos tocantes à sexualidade no conto de Coelho Neto, de forma que se pudesse realizar análise dos “temas do tu” em *A Bola*.

4.4.2. Temas segundo Furtado

Em *O Fantástico: Procedimentos de construção narrativa em H.P. Lovecraft*, Furtado desenvolve um esquema dos temas característicos da obra de Lovecraft, um dos maiores escritores de literatura fantástica e dos mais importantes criadores de mitos da literatura especulativa como um todo. Embora seja voltado para a obra desse autor em específico, Furtado destaca que o esquema em questão (Avidez intelectual -> Possessão -> Destruição) pode ser encontrado na obra de outros autores:

Essas fases constituem três linhas temáticas centrais da ficção lovecraftiana, agregando, simultaneamente, m seu redor, um grande número de motivos e submotivos. Deve, porém, acentuar-se, desde já, que tal esquema não é, de modo algum, exclusivo dos textos de Lovecraft, surgindo, antes, em várias obras de outros autores. Com efeito, se à avidéz intelectual se substituir o conceito de curiosidade, em sentido alto, torna-se óbvio que esse modelo se ajusta, em grande medida, ao percurso básico do fantástico. (FURTADO, 2017, p. 46)

Assim, é possível encontrar, em maior ou menor medida, esse esquema e alguns de seus motivos e submotivos (o tema do olhar, a metamorfose, a degenerescência, a regressão para o animalesco, as perturbações da linguagem e a alteração das categorias do mundo físico) nas obras aqui em análise. Por avidéz intelectual, o crítico português entende que ocorre, quando um indivíduo se torna aficionado por uma investigação científica ou criação artística e, nesse ímpeto, acaba por entrar em contato com o sobrenatural na narrativa. Em *Demônios* e *A Bola*, tem-se como narradores-personagens escritores que se dedicam excessivamente às suas rotinas de escrita que, nos momentos das narrativas, acabam por possibilitar o contato com o insólito, já que, nos dois casos, a decisão de escrever durante noites de insônia os possibilitam se tornarem testemunhas do ocorrido. Em *Demônios*, o protagonista é tomado pela agilidade das ideias e da escrita a pena, de tal maneira que chega a confessar que as ideias eram como demônios:

Minha mão, a princípio lenta, começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr, cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas, como um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope. Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo, e deixei-me arrebatado por ela, arquejante e sem fôlego, num voo febril, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doudas fantasias de poeta. E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-as umas às outras, num

delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo de combate, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbido nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. E lutei! e lutei! e lutei! De repente, acordo desta vertigem, como se voltasse de um pesadelo estonteado, com o sobressalto de quem, por uma briga de momento, se esquece do grande perigo que o espera. (AZEVEDO, 1893, p. 21-22)

Nesse processo de produção criativa, o protagonista chega a perder a consciência de si ou mesmo do vasto conteúdo produzido então, como se tal prodígio não houvesse sido realizado só por ele. Pode especular-se ainda que o motivo dele não ter sido consumido pela morte, como os demais, esteja relacionado a esse episódio, o que abre espaço para interpretação de que ele tenha sido, de fato, possuído – o segundo passo no esquema de Furtado (2017). Quanto à destruição, explanar-se-á a respeito ao fim dos demais motivos.

No que diz respeito ao tema do olhar, Filipe Furtado explica que está relacionado com a forma como o mundo ao redor e o insólito é percebido por meio dos sentidos, não significando, necessariamente, por meio da visão. Uma vez que, em *Demônios*, o narrador-personagem encontra-se privado de fazer uso da visão e da audição por grande parte da narrativa, observa-se a valia dos demais sentidos.

Quis chamar por alguém; não consegui articular mais do que o murmúrio de um segredo indistinguível. Fiz-me forte; avancei às apalpadelas. Encontrei uma porta; abri-a. Penetrei numa saleta; não encontrei ninguém. Caminhei para diante; entrei na primeira alcova, tateei o primeiro cadáver. Pelas barbas reconheci logo o pai de Laura. Estava deitado no seu leito; tinha a boca úmida e viscosa, e o muco que me sujou os dedos cheirava mal. Limpei as mãos à roupa e continuei a minha tenebrosa revista. (AZEVEDO, 1893, p. 42-43)

Em *A Bola*, os sentidos que guiam e convencem o narrador-personagem do acontecimento insólito são, contrariamente a *Demônios*, a visão e a audição. Isso porque é ao testemunhar o movimento que a bola faz de um ponto a outro do salão, que o protagonista se convence de que algo fora do comum está ocorrendo próximo a si. O som do grão de chumbo no interior da bola também situa a personagem em torno da movimentação do objeto, tanto enquanto ainda divide o cômodo com ela, quanto quando retira-se ao quarto e tem a impressão de ouvi-la ainda algumas vezes: “No silêncio e na escuridão do quarto, aonde chegavam vislumbres da claridade da sala, que ficara acesa, de quando em quando, eu ouvia o ruído lento, estrepitante, como se a bola continuasse a rolar” (COELHO NETO, 2011, p. 76)

De volta ao esquema principal, Furtado destaca que, durante a possessão, o indivíduo ou objeto possuído pode passar por uma metamorfose, que pode ser caracterizada pela

degenerescência, ou seja, desfiguração desse ser, que pode implicar numa regressão ao animalesco e em perturbações da linguagem. É exatamente isso o que acontece com o narrador-personagem de *Demônios* e sua noiva Laura, à medida que deixam a casa desta e avançam para a morte. Os dois iniciam seu longo processo de transformação passando por mudanças físicas, tais como mudanças das características faciais humanas, para outras similares a de bestas, além de, eventualmente, passarem a se locomover de quatro e interagir um com outro, de forma selvagem. Nesse ínterim, não mais conseguem articular palavras, ou mesmo, pensamentos mais complexos, o que compreende o último quesito da metamorfose citado aqui. A metamorfose continua, à medida que o casal passa do animal ao vegetal, e então ao mineral, gasoso e, enfim, a nada.

Por fim, o crítico português salienta que é possível haver alteração das categorias do mundo físico, significando que este pode se diferenciar do mundo cotidiano, também, por meio de um processo de corrupção que auxiliará, na última etapa do esquema de Furtado (2017), a destruição. Em *Demônios*, pode-se perceber essa etapa com bastante clareza, haja vista que, do momento em que o protagonista deixa a pensão, passa pela casa da noiva e dirige-se ao oceano, todo o ambiente, que antes fora o Rio de Janeiro, transforma-se em um amontoado de lodo, bolor, fungos e podridão. Mesmo o mar não se diferencia mais do resto do espaço, por configurar exatamente da mesma forma. Todas essas mudanças culminam na destruição que encerra o ciclo desenhado por Furtado para as obras lovecraftianas, mas que também podem ser encontradas, parcialmente, nos contos em análise, sobretudo em *Demônios*, de Alúcio Azevedo.

4.4.3. Temas segundo Ceserani

O último conjunto de temas a ser considerado para esta análise consiste nos sistemas temáticos apontados pelo italiano Remo Ceserani em seu livro *O Fantástico*. O primeiro deles está relacionado ao tipo de ambiente mais comum ao fantástico: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo. Em *Demônios*, esse tema é evidente, uma vez que a narrativa se passa durante uma noite sem fim, que tende a escurecer gradativamente até que as trevas sejam totais. Embora não haja uma passagem explícita por um portal que indique uma mudança literal do mundo diegético para o mundo decadente e podre, de grande parte da narrativa, ao explorar os demais quartos da pensão e o resto da vizinhança, o narrador-

personagem se encontra no mundo que aparenta ser do além, sobretudo devido à ausência de vida total, à exceção da sua própria e da noiva.

Em *A Bola*, a narrativa também se passa durante a noite, embora a configuração do local da narrativa não seja completamente sombrio, a julgar que o testemunho do insólito feito pelo narrador-personagem ocorre, principalmente, a partir da constatação visual do acontecimento. No que diz respeito às almas de outro mundo, embora não haja menção explícita de que o movimento da bola se dá a partir da intervenção de uma assombração, espírito ou fantasma, a consideração por uma explicação sobrenatural consta como motivo suficiente para que o protagonista se veja diante de uma reação de pavor quanto ao evento insólito.

A reflexão acerca dos mortos e seu possível retorno também é característica da literatura fantástica, abrindo espaço para reflexões filosóficas e antropológicas que exploram a temática do indivíduo como sujeito forte da modernidade, que é descontínuo, multifacetado, e tem seu eu dividido diante das dúvidas e hesitações quanto a fatores exteriores a si, assim como devido aos seus conflitos internos. Tanto em *Demônios*, quanto em *A Bola*, as personagens centrais se veem diante de acontecimentos extranaturais que desafiam suas convicções de realidade e suas posturas diante do desconhecido, abalam sua confiança em seus próprios sentidos e, por fim, chegam mesmo a colocar em cheque sua sanidade. Os eventos insólitos podem indicar receios internos dos narradores-personagens, tais como a perda da noiva e de sua estabilidade para um e o receio da possibilidade de própria morte ou de algum membro da família para o outro.

O tema seguinte, a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, está diretamente relacionado à irrupção do insólito no ambiente, até então, familiar e aconchegante, onde as personagens pertenciam. Em *Demônios*, isso ocorre em etapas, à medida que cada propriedade do mundo cotidiano do protagonista vai sendo corrompida, degradada ou destruída, ao longo da narrativa, inclusive seu próprio eu. Em *A Bola*, contrariamente, o sobrenatural concentra-se em um único objeto e na mudança que ele traz para a dinâmica do espaço onde ocorre. A partir do movimento da bola, as leis que regiam o mundo a que o protagonista pertence não mais vigoram plenamente, de forma que um acontecimento, consideravelmente pequeno, é capaz de transformar a atmosfera da narrativa.

Quanto ao tema do Eros e às frustrações do amor romântico, Ceserani explica que está relacionado às questões do duplo e da conexão entre indivíduos amantes, a níveis físicos e espirituais. Em *Demônios*, a possibilidade de perder a noiva Laura é um dos propulsores para a continuação da jornada do protagonista, mesmo diante das circunstâncias mais

adversas. A constatação temporária da perda da amada é o fator mais desestabilizador do narrador-personagem.

Era, porém, indispensável que eu me convencesse de que Laura também me havia abandonado como os outros; que me convencesse de que ela consentira que a sua alma, que era só minha, partisse com as outras almas desertoras; que eu dissesse me convencesse, para então cair ali mesmo a seus pés, fulminado, amaldiçoando a Deus e à sua loucura! E havia de ser assim! Havia de ser assim, porque antes, mil vezes antes, morto com ela do que vivo sem a possuir! Que me importava o resto, contanto que ela vivesse? [...] Laura, a minha estremecida Laura, estava tão fria e tão inanimada como os outros! E um fluxo de soluços, abafados e sem eco, saiu-me do coração. [...] Viva, eras tu que me conduziás às mais altas regiões do ideal e do amor; viva, eras tu que davas asas ao meu espírito, energia ao meu coração e garras ao meu talento! Eras tu, luz de minha alma, que me fazias ambicionar futuro, glória, imortalidade! Morta, há de arrastar-me contigo ao insondável pélagos do nada! (AZEVEDO, 1893, p. 45-47)

Embora descubra que Laura está viva, a insatisfação persiste, uma vez que revela-se impossível ao casal sobreviver, sozinho, em um ambiente completamente destruído e divergente do que planejavam passar sua futura vida conjugal. Em *A Bola*, por outro lado, a frustração do amor romântico é bem mais sutil e caracteriza-se pela própria ausência de considerações ou interações do protagonista em relação a sua esposa, cuja existência só é reconhecida por breve menção à sua doença que o narrador-personagem faz. Ressalta-se aqui também o fato de que a personagem central do conto preferia se deslocar ao cômodo ao lado, a permanecer no mesmo recinto que sua companheira, durante suas noites de insônia.

À noite, com inúmeros cuidados, fugia-me o sono. Para não ficar no leito, em tormentosa vigília, obsidiado pelas preocupações, recorria ao trabalho. Ali, ao menos, à mesa, divagando e compondo, ao léu do sonho, distrairia o espírito, deixando-o solto na fantasia, a correr mundos encantados. (COELHO NETO, 2011, p. 74)

É pertinente também apontar que, após o evento insólito que ocorre na sala, o protagonista dirige-se para o quarto onde está a esposa, mas ainda assim não encontra alento ou distração da ocorrência sobrenatural por lá. É do terceiro cômodo, onde estão os filhos e a ama, que vem o “som da vida”, que “operara como exorcismo”, diante da situação terrificante, “rondada pela Morte”, em que o protagonista se encontrava: o choro de sua filha.

Finalmente, o tema final está relacionado ao nada, que remete ao pessimismo, que é característico das narrativas fantásticas, das quais não diferem os contos em análise. Em *Demônios*, especificamente, o nada é transposto de forma literal, uma vez que o espaço, o tempo e as personagens mínguam de tal forma que, ao final do processo, não resta, em absoluto, o que quer que seja além do vazio total.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As noções de realidade e irrealidade, possível e impossível se definem a partir de sua relação com as crenças e conhecimentos de um local e época, e, a partir delas, a ocorrência fantástica poderá atuar como transgressora da normalidade enquadrada dentro dessas coordenadas. Por isso, no primeiro capítulo deste trabalho, procurou-se fazer um levantamento do contexto sociocultural de *Demônios* (1893) e *A Bola* (1927), contos em análise neste trabalho, para melhor compreender como as referências à época em que essas obras foram escritas contribuíram para a construção de uma realidade cujas leis de existência são eventualmente infringidas nas narrativas e, conseqüentemente, possibilitam a existência do fantástico.

Ainda nesse capítulo, apresentou-se um percurso histórico do desenvolvimento da literatura fantástica, assim como seus principais representantes. A partir disso, foi possível constatar a influência das literaturas gótica e romântica para o surgimento do fantástico, assim como o contexto que o favoreceu. A aceitação da interferência de seres sobrenaturais no mundo cotidiano, que até o século XVIII era de senso comum, foi posta em cheque com as mudanças de mentalidade decorrentes do Iluminismo, o que oportunizou o aparecimento do fantástico como categoria literária. O racionalismo setecentista propiciou a perplexidade do leitor diante das manifestações insólitas no mundo real descrito nas narrativas fantásticas, recusando-as como prováveis, embora sem conseguir provar com sucesso sua total impossibilidade.

A discussão acerca das concepções e conceitos-chave da literatura fantástica feita no capítulo seguinte assegurou o suporte necessário para legitimar os contos em análise como pertencentes a esse gênero literário, uma vez que ambos apresentam a ambiguidade que provém da hesitação (ou espanto, dúvida, incerteza), resultado do conflito entre real e sobrenatural, realidade cotidiana e atmosfera insólita, explicação natural e extranatural. Além das características fundamentais da narrativa fantástica, foi possível identificar outros elementos essenciais para a arquitetura do texto, a saber, os procedimentos formais e temas principais do fantástico. A relação com o extratextual a partir da relação com a experiência de realidade do leitor, para fins de efeito de verossimilhança, e a escolha pelo uso do narrador autodiegético constam como pontos de aproximação dos dois contos.

Por outro lado, as representações de tempo e espaço, assim como os temas principais abordados em cada conto, exemplificam as diferenças marcantes entre as duas obras. *Demônios* apresenta espaços alucinantes e grande flexibilidade nas alterações temporais, além

de temas do eu e do tu, conforme Todorov (2012), e os temas principais destacados por Ceserani (2006) e por Furtado (2017) na ficção lovecraftiana. Já em *A Bola*, o espaço é mais realista, o tempo não se distancia do empírico, e os temas do fantástico estão presentes em menor quantidade e de forma mais sutil. Isto porque os dois contos se enquadram nas diferentes categorias do fantástico estabelecidas por Calvino (2004).

O fantástico visionário caracteriza-se por trazer uma narrativa esteticista, herança direta do Romantismo, cheia de descrições muito bem desenvolvidas, a fim de suscitar imagens na cabeça do leitor e provocar nele o terror de tais cenários insólitos. Os horizontes macabros nos quais o herói fantástico se vê inescapável e angustiadamente preso, com presença constante de monstros de diversas naturezas, são próprios desse tipo de fantástico. É nele que se enquadra *Demônios*, de Aluísio Azevedo. Em *A Bola*, de Coelho Neto, a manifestação insólita se apresenta de forma sutil e calculada, já não utilizando de monstros e outras formas grotescas de sobrenatural. Isso torna o conto característico da categoria do fantástico cotidiano, pois o horror repousa no fato de que a ocorrência insólita está apenas ligeiramente além do real: no objeto que se move sem que força física natural alguma seja aplicada sobre ela.

Acerca do panorama literário no qual essas obras se encontram, reafirma-se aqui, e em concordância com Roberto Causo (2003) que, embora a literatura fantástica tenha longa tradição no Brasil, não recebe dos críticos e historiadores de literatura a atenção devida, uma vez que esse tipo de literatura não tenha se firmado em torno de outros movimentos ou grupos que lhe oportunizasse proeminência histórica na cultura literária vigente. Observa-se ainda que poucos foram os autores do cânone brasileiro que se aventuraram nessa estética mais do que esporadicamente, como ousaram fazer Aluísio Azevedo e Coelho Neto, de forma que o fantástico não compôs um movimento literário específico.

No que diz respeito à investigação de uma literatura fantástica de origem maranhense, pode-se afirmar que, embora os contos aqui escolhidos tenham sido escritos e ambientados na cidade do Rio de Janeiro, seus autores configuram como maranhenses que, se não de forma clara nos textos em análise, retrataram muito de suas cores locais em outras obras, tais como Coelho Neto faz em “Praga” (1890) e “A Tapera” (1895), para citar apenas alguns dos exemplos de narrativas que trazem seu retrato do mundo de credices e do misticismo sertanejo. Espera-se, portanto, que este trabalho sirva de referência para futuros empenhos em torno da literatura maranhense, sobretudo a produção de vertente fantástica.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **A condessa Vesper**. São Paulo: Ed. Martins, 1959.
- _____. Demônios. In: ____ **Demônios**. São Paulo: ed. Teixeira e Irmãos, 1893.
- BARRENECHEA, A. M. La Literatura fantástica: función de los códigos sócio-culturales em la constitución de um gênero. In: ____ **El espacio crítico em el discurso literário**. Buenos Aires: Kapelusz, 1985.
- BATALHA, Maria Cristina. **O Fantástico Brasileiro: Contos Esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.
- _____. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. In: ____ **Alea**, Rio de Janeiro, vol.5, no.2, Dez 2003, p.257-271.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: La poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BILAC, Olavo. Crônica. In: ____ **Revista Kosmos**. Rio de Janeiro: 01/1904.
- BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: ____ **Sur: revista trimestral**. Año II, verano 1932, pp. 172-179.
- _____. & CASARES, Adolfo Bioy, OCAMPO, Silvina. **Antologia de la literatura fantástica**. 18ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime o do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus Editora, 1993.
- CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: _____. **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPOS, Humberto de. **Crítica**. 2ª série, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- CAMPRA, R. Lo fantástico: uma isotopía de la transgresión. In: ____ ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/LIBROS, 2001.
- CÂNDIDO, Antônio. **Introdução a “Filomena Borges” de Aluísio Azevedo**. São Paulo: ed. Martins, 1960.
- CARPEAUX, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In: ____ GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875–1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. Companhia das Letras. 1996

CHIZOOTTI, Antonio. **Pesquisas em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. A Bola. In: ____ BATALHA, Maria C. (Org). **O Fantástico Brasileiro: Contos Esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

_____. A casa sem sono. In: ____ TAVARES, Braulio (Org.). **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Frutos do Tempo**. Bahia: Livraria Catilina, 1920.

COSTA, Luís Edmundo de Melo Pereira. Crônica. In: ____ **Revista Rio**. Rio de Janeiro: 04/1904.

FERMIGIER, André. Préface. In: ____ MAUPASSANT, Guy de. **Le Horla**. Paris: Gallimard, 1986.

FRANÇA, Júlio. Literatura Fantástica: Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito. In: ____ **Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico**. Barcelona. vol.1, no 2, outono/2013.

FURTADO, Filipe. **O Fantástico: procedimento de construção narrativa em H.P. Lovecraft**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

_____. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. (Horizonte Universitário)

GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira**. 2004. Tese (Doutorado) Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2014.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LÖWY, Ilana. **Vírus, mosquitos e modernidade: a febre amarela no Brasil entre ciência e política**. Tradução de Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. Adieu mystères. In: ____ **Le Galois**, Paris, 8 nov. 1881. Disponível em: <<http://www.maupassatiana.fr/Oeuvre/ChrAdieumysteres.html>>. Acesso em: 22 nov de 2017a.

_____. Le fantastique. In: ____ **Le Galois**, Paris, 7 oct. 1883. Disponível em: <<http://www.maupassatiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>. Acesso em: 22 nov de 2017b.

MENESES, Rodrigo Octavio de L. **Minhas memórias dos outros** (Nova Série). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

MÉRIAN, Jean Yves. *A Belle Époque francesa e seus reflexos no Brasil*. In: ____ PINHEIRO, L. C. e RODRIGUES, M. M. (organizadores) *A Belle Époque brasileira*. Lisboa: Luso Sofia Press, 2012.

_____. **Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 2002. Mimeografada.

NEEDELL, Jeffrey. **A Belle Époque tropical**. Companhia das Letras, 1993.

NODIER, Charles. Histoire d’Hélène Gillet. In: _____. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

_____. **Contes fantastiques**. Tomes 1 et 2. Apresentação de Michel Laclos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

PECHMAN, Sérgio; FRITSCH, Lilian. A reforma urbana e seu avesso: Algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do Século. In: _____. **Cultura e Sociedade**. [S.I.]: Editora Marco Zero, 1985.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SÁ, Daniel S. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Alexander M. **O admirável mundo novo da República Velha**: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. Rio de Janeiro, 2008

SILVA, Érica S. Um passeio pelas ruas do Rio Antigo: os pioneiros galegos, a Rua da Ajuda e o mercado ambulante. In: _____. **Revista Do Arquivo Geral Da Cidade Do Rio De Janeiro**. n.3. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2009.

SOHIET, Rachel. **A subversão pelo riso**: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas. FGV, 1998.

TAVARES, Braulio. **Freud e O Estranho**: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

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

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira de. Leituras Inglesas no Brasil Oitocentista. **Crop Revista da Área de Língua e Literatura Inglesa e Norte Americana**, São Paulo, n. 8, p. 223-247, 2002

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

_____. **La seduction de l’etrange**. Paris: PUF, 1965. (Philosophie Contemporaine).

VERÍSSIMO, José. Revista literária. In: ____ **Jornal do Comércio**, 25/7/1900.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed.Unesp, 1999.