

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

ALANA BREZOLIN

**O FANTÁSTICO FEMININO NA BUSCA DO REAL: DESDOBRAMENTOS DA
MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO NA CONTÍSTICA DE JÚLIA LOPES DE
ALMEIDA E DE AUGUSTA FARO**

CAXIAS DO SUL

2023

ALANA BREZOLIN

**O FANTÁSTICO FEMININO NA BUSCA DO REAL: DESDOBRAMENTOS DA
MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO NA CONTÍSTICA DE JÚLIA LOPES DE
ALMEIDA E DE AUGUSTA FARO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora Profa. Dra. Cristina Löff Knapp.

CAXIAS DO SUL

2023

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

B848f Brezolin, Alana

O fantástico feminino na busca do real [recurso eletrônico] :
desdobramentos da manifestação do gênero na contística de Júlia Lopes de
Almeida e de Augusta Faro / Alana Brezolin. – 2023.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de
Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2023.

Orientação: Cristina Löff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura fantástica - Crítica e interpretação. 2. Literatura fantástica
brasileira - Crítica e interpretação. 3. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. 4.
Faro, Augusta, 1948-. 5. Escritoras brasileiras. I. Knapp, Cristina Löff,
orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 82-312.9.09

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

O FANTÁSTICO FEMININO NA BUSCA DO REAL: DESDOBRAMENTOS
DA MANIFESTAÇÃO DO GÊNERO NA CONTÍSTICA DE JÚLIA LOPES
DE ALMEIDA E DE AUGUSTA FARO

Alana Brezolin

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 13 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Dra. Cristina Löff Knapp
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Alessandra Paula Rech
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Bruno Anselmi Matangrano
École Normale Supérieure de Lyon

Dra. Patrícia Pereira Porto
Universidade de Caxias do Sul

Dedico este trabalho para a mulher que está comigo em todos os momentos: Rita, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, especialmente aos meus pais, Rita e Getulio, por me encorajarem, pelo incentivo e por todo o apoio durante a realização desta pesquisa. Também, agradeço ao meu irmão, Andrey, por me incentivar, desde cedo, ainda que indiretamente, ao estudo.

Agradeço, também, à minha querida orientadora, Profa. Dra. Cristina Löff Knapp, com quem caminhei ao lado desde a minha Graduação em Letras, principalmente nos estudos sobre a literatura fantástica, por acolher este trabalho (com o meu insistente desejo de estudar as imbricações do fantástico com o real), às orientações, às leituras atentas, pela abertura ao diálogo e às profícuas discussões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul e a todos os professores do Programa, pelos aprendizados e compartilhamentos.

À banca examinadora desta dissertação, composta pela Profa. Dra. Alessandra Paula Rech, pelo Prof. Dr. Bruno Anselmi Matangrano e pela Profa. Dra. Patrícia Pereira Porto, pela leitura atenta e, em especial, ao Prof. Bruno, pela abertura ao diálogo.

À CAPES, pelo suporte financeiro para esta pesquisa, ainda que em seus últimos meses de realização.

A cada um que acreditou e contribuiu para a realização deste trabalho.

“Para mim, o fantástico é o gênero mais realista que existe, porque seu objetivo é questionar a realidade, indagar as obscuras regiões ocultas por trás do cotidiano e, ao mesmo tempo, oferecer inquietantes metáforas sobre a condição do indivíduo contemporâneo.”

David Roas¹

¹ ROAS, David. **Exceções e outros contos fantásticos**. Tradução de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha. São Carlos: EdUFSCar, 2017. Obra publicada no Brasil, com alguns contos de Roas, traduzidos do espanhol. Citação presente em “No caminho da distorção”, da seção “Palavra do autor”.

RESUMO

Esta dissertação compreende em que medida se altera a manifestação do fantástico, no que tange às inscrições do real nele, nos contos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), publicado na imprensa em 1893 e presente na coletânea *Ânsia eterna*, lançada em 1903; e “As flores”, de Augusta Faro (1948-), que compõe a coletânea *A friagem*, publicada no ano de 1998, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real, uma vez que, segundo o teórico espanhol David Roas (2011, 2014), o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os. Este estudo pretende, portanto, defender que o fantástico não se opõe ao real, porque percebemos o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Consideramos mais adequado afirmar que o fantástico se contrasta com o real do que se opõe a ele. Ainda que toda a ficção tenha um amparo no real, visamos ressaltar que o fantástico também depende do real para se sustentar, visto que, pela presença do sobrenatural, o fantástico possa parecer mais ficcional ou menos realista do que outras narrativas. Isso será demonstrado na literatura fantástica brasileira de autoria feminina, de duas escritoras que apresentam com grande maestria o fantástico: Júlia Lopes de Almeida e Augusta Faro. Ambas, contudo, na construção da narrativa historiográfica brasileira, ou foram postas em segundo plano, ou silenciadas: a primeira, apesar de ter sido uma importante escritora do século XIX, reconhecida internacionalmente, e, a segunda, ainda que conte com uma relevante prosa alegórica do século XX e XXI. A pesquisa toma como suporte teórico, entre outras, as discussões de Murilo Garcia Gabrielli (2004), Karla Menezes Lopes Niels (2018) e Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2019), sobre a literatura fantástica brasileira; Constância Lima Duarte (1997), Zahidé Lupinacci Muzart (1997), Roberto Reis (1992) e Lúcia Osana Zolin (2009), sobre a literatura de autoria feminina e suas relações com o cânone; Tzvetan Todorov (2017), Irène Bessière (2012), Jaime Alazraki (1990) e David Roas (2011, 2014), sobre a teoria da literatura fantástica; Roberto Reis (1980) e David Roas (2011, 2014), sobre as inscrições do real; e Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), David Roas (2020) e Ana Paula dos Santos Martins (2021), sobre o fantástico feminino. Os resultados apontam para a evolução da literatura fantástica, de “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida a “As flores” (2001), de Augusta Faro. Além disso, mostram que ambos os contos apresentam inscrições do real, em que não só elementos reais constituem os textos, pois as narrativas também estão construídas a fim de demonstrar que funcionam como o real.

Palavras-chave: literatura fantástica brasileira; autoria feminina; real; Júlia Lopes de Almeida; Augusta Faro.

ABSTRACT

This dissertation understands to what extent the manifestation of the fantastic is altered, in terms of its inscriptions of the real, in the short stories “A casa dos mortos”, by Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), published in the press in 1893 and integrating the collection *Ânsia eterna*, released in 1903; and “As flores”, by Augusta Faro (1948-), which makes up the collection *A friagem*, published in 1998. This is done in view of the yearning of fantastic literature to seek the or approach the real, since, according to the Spanish theorist David Roas (2011, 2014), the goal of the fantastic is to reflect and question reality and its limits, destabilizing them. This study intends, therefore, to argue that the fantastic is not opposed to the real, as we perceive the yearning of fantastic literature to seek the or approach the real. We consider it more appropriate to state that the fantastic contrasts with the real rather than opposes it. Even though all fiction has a support in reality, we intend to emphasize that the fantastic also depends on the reality to sustain itself, since, due to the presence of the supernatural, the fantastic may seem more fictional or less realistic than other narratives. This will be demonstrated in Brazilian fantastic literature written by women, by two writers who present the fantastic with great mastery: Júlia Lopes de Almeida and Augusta Faro. Both, however, in the construction of the Brazilian historiographical narrative, were either placed in the background or silenced: the former, despite having been an important and internationally recognized 19th century writer, and the latter, although having a relevant allegorical prose in the 20th and 21st centuries. The research takes as theoretical support, among others, the discussions of Murilo Garcia Gabrielli (2004), Karla Menezes Lopes Niels (2018) and Bruno Anselmi Matangrano and Enéias Tavares (2019), on Brazilian fantastic literature; Constância Lima Duarte (1997), Zahidé Lupinacci Muzart (1997), Roberto Reis (1992) and Lúcia Osana Zolin (2009), on literature by women authors and their relations with the canon; Tzvetan Todorov (2017), Irène Bessièrè (2012), Jaime Alazraki (1990) and David Roas (2011, 2014), on fantastic literature; Roberto Reis (1980) and David Roas (2011, 2014), on the inscriptions of the real; and Francisco Vicente de Paula Junior (2011), David Roas (2020) and Ana Paula dos Santos Martins (2021), on the female fantastic. The results point to the evolution of fantastic literature, from “A casa dos mortos” (2019), by Júlia Lopes de Almeida to “As flores” (2001), by Augusta Faro. In addition, show that both short stories present inscriptions of the real, in which not only real elements constitute the texts, but these are built in order to demonstrate that they function as the real.

Keywords: brazilian fantastic literature; female authorship; real; Júlia Lopes de Almeida; Augusta Faro.

RESUMEN

Esta tesis comprende hasta qué punto la manifestación de lo fantástico cambia, con respecto a las inscripciones de lo real, en los cuentos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), publicado en la prensa en 1893 y presente en la colección *Ânsia eterna*, publicada en 1903; y “As flores”, de Augusta Faro (1948-), que compone la colección *A friagem*, publicada en 1998, ante el deseo de la literatura fantástica de aproximarse a lo real o buscar hacerlo, ya que, según el teórico español David Roas (2011, 2014), el objetivo de lo fantástico es reflexionar sobre la realidad y sus límites, desestabilizándolos. Este estudio pretende, por lo tanto, defender que lo fantástico no se opone a lo real, porque percibimos el deseo de la literatura fantástica de buscar o acercarse a lo real. Consideramos más adecuado afirmar que lo fantástico contrasta con lo real en lugar de oponerse a él. Aunque toda ficción tiene un apoyo en lo real, pretendemos enfatizar que lo fantástico también depende de lo real para sostenerse, ya que, por la presencia de lo sobrenatural, lo fantástico puede parecer más ficticio o menos realista que otras narrativas. Esto se demostrará en la fantástica literatura brasileña de autoría femenina, de dos escritoras que presentan con gran maestría lo fantástico: Júlia Lopes de Almeida y Augusta Faro. Ambas, sin embargo, en la construcción de la narrativa historiográfica brasileña, fueron relegadas a un segundo plano o silenciadas: la primera, a pesar de haber sido una importante escritora del siglo XIX, reconocida internacionalmente, y la segunda, aunque cuenta con una relevante prosa alegórica del siglo XX y XXI. La investigación toma como soporte teórico, entre otras, las discusiones de Murilo Garcia Gabrielli (2004), Karla Menezes Lopes Niels (2018) y Bruno Anselmi Matangrano y Enéias Tavares (2019), sobre literatura fantástica brasileña; Constância Lima Duarte (1997), Zahidé Lupinacci Muzart (1997), Roberto Reis (1992) y Lúcia Osana Zolin (2009), sobre la literatura de autoría femenina y sus relaciones con el canon; Tzvetan Todorov (2017), Irène Bessière (2012), Jaime Alazraki (1990) y David Roas (2011, 2014), sobre la teoría de la literatura fantástica; Roberto Reis (1980) y David Roas (2011, 2014), sobre las inscripciones de lo real; y Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), David Roas (2020) y Ana Paula dos Santos Martins (2021), sobre lo fantástico femenino. Los resultados indican la evolución de la literatura fantástica, desde “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida hasta “As flores” (2001), de Augusta Faro. Además, muestran que ambos cuentos presentan inscripciones de lo real, en los que no solo elementos reales constituyen los textos, sino que también se construyen las narraciones para demostrar que funcionan como lo real.

Palabras clave: literatura fantástica brasileña; autoría femenina; real; Júlia Lopes de Almeida; Augusta Faro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA	21
2.1 ORIGEM(NS) DA LITERATURA FANTÁSTICA	23
2.2 TEORIAS FUNDADORAS E CONTEMPORÂNEAS DA LITERATURA FANTÁSTICA DE TZVETAN TODOROV, IRÈNE BESSIÈRE, JAIME ALAZRAKI E DAVID ROAS.....	34
2.3 LITERATURA FANTÁSTICA À BRASILEIRA	48
2.4 LITERATURA FANTÁSTICA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA	59
3 CAMINHOS DA LITERATURA FANTÁSTICA COM O REAL A PARTIR DA CONTÍSTICA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E DE AUGUSTA FARO	70
3.1 “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA SOB O PONTO DE VISTA DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA	71
3.2 AS INSCRIÇÕES DO REAL EM “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	85
3.3 “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO SOB O PONTO DE VISTA DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA	95
3.4 AS INSCRIÇÕES DO REAL EM “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

O fantástico é um conceito multifacetado. Ao nos referirmos à literatura fantástica, há a necessidade de especificarmos se a entendemos enquanto um gênero literário, um modo literário ou, até mesmo, uma categoria estética; ou se nos referimos ao fantástico no sentido amplo, *lato sensu*, ou no sentido estrito, *stricto sensu*. Vale ressaltar que podemos considerar o fantástico *lato sensu* como modo e o fantástico *stricto sensu* como gênero. Também, por vezes, podemos encontrar o termo *fantástico* como referência a um elemento narrativo, em que *fantástico* é aproximado de *sobrenatural*. É importante o esclarecimento disso para que o nosso objeto de estudo, se entendido como um gênero, não se confunda com outras categorias literárias, como o já mencionado *estranho*, bem como com o *maravilhoso*, a *fantasia*, com as quais guarda estreitas relações. Já se entendido como um modo, possa compreender o *estranho*, o *maravilhoso*, a *fantasia* etc.

Em *O fantástico* (1988), Selma Calasans Rodrigues apresenta o íntimo vínculo entre *fantástico* e *fantasia*, a partir da etimologia do primeiro termo, que é oriundo de *phantasia* (grego), que significa imaginário. Maria Cristina Batalha, em *Literatura fantástica: algumas considerações teóricas* (2012), complementa que o sentido de *fantástico* também é o de *phantasia*, isto é, imaginário. Além disso, segundo Batalha (2012, p. 484), “[...] em seu nascedouro, o fantástico era tomado em seu sentido amplo, ou seja, era percebido como sinônimo de maravilhoso ou como qualquer manifestação do sobrenatural na ficção”.

Por volta do século XVII, há um deslocamento do sentido de *fantástico*, que passa a designar o *inominável*. No final do século XVIII, dificulta-se o entendimento do termo em virtude das diferentes concepções filosóficas desse período, que atribuíram sentidos diversos à expressão, bem como das várias traduções nas línguas europeias que tiveram palavras e conceitos ligados a *fantástico*, como *fantasia* e *imaginação*. Em seguida, Batalha (2012) apresenta diferentes abordagens de *fantástico* na modernidade, bem como alguns sentidos atribuídos ao termo, mostrando como o sentido de *fantástico* muda com o tempo.

Ao se referir ao século XVIII, Batalha (2012) recorre a Remo Ceserani, quem propõe a discussão sobre os emaranhados terminológicos na história da linguagem filosófica, desde a tradição filosófica clássica, com enfoque na situação da linguagem filosófica moderna, entre os séculos XVIII e XIX, em *O fantástico* (2006). É interessante apontarmos, conforme o autor, que em italiano, francês e espanhol, *fantasia* (*phantasie*, em alemão) corresponde ao sentido alemão, hegeliano e romântico, o de uma faculdade mais alta e criativa; já *imaginação* (*einbildungskraft*, em alemão) corresponde a uma faculdade inferior, apenas combinatória.

Em inglês, ocorre a inversão da designação dos dois termos, *fantasia* (*fancy*, em inglês) passa a indicar a faculdade mais simples e aglutinadora, e *imaginação* (*imagination*, em inglês), aquela mais alta e criativa.

Como podemos notar, o fantástico é um conceito complexo, pois pode ser entendido de diferentes maneiras e apresentar diversos sentidos, assim como os conceitos próximos a ele. Por isso, é fundamental que os estudiosos da literatura fantástica, cada vez mais, esclareçam sob que direção compreendem o conceito *x* ou *y*. Percebemos o fantástico no sentido estrito, como gênero, mas, como se orienta Karla Menezes Lopes Niels (2018, p. 18) em sua tese, *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista*, “[...] ao falarmos em gênero fantástico, não estamos pensando em uma forma fixa e imutável, como pensou Todorov, mas em algo maleável, com limites mais ou menos difusos”.

Muitos escritores de literatura fantástica e antologistas, como veremos depois, na análise de antologias fantásticas selecionadas, não delimitam explicitamente como entendem essa categoria literária. No entanto, a tendência inicial desses autores é conceber o fantástico no sentido amplo, como se propõe Adolfo Bioy Casares (2019). Para o escritor, as ficções fantásticas são antigas como o medo e surgiram antes das letras. Outros autores, como Jacob Penteadó (1961), organizador de uma das primeiras antologias de literatura fantástica publicadas no Brasil, ligam o fantástico ao sobrenatural e creem que ele está presente desde a Pré-História. Já no que tange a concepção do fantástico no sentido estrito, como gênero literário, que provavelmente se originou no final do século XVIII e/ou início do século XIX, encontramos variadas compreensões sobre ele, as quais são fruto de diferentes perspectivas teóricas, bem como de sua evolução.

Além de entendermos o fantástico no sentido estrito, como gênero, ainda que também iremos apresentar a perspectiva modal, acreditamos que o objetivo da literatura fantástica é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os, segundo o teórico espanhol David Roas (2011, 2014). No nosso ponto de vista, o fantástico anseia em buscar o ou se aproximar do real. Vejamos isso a partir de dois exemplos, dos contos “A caçada” (1999), de Lygia Fagundes Telles, e “Continuidade dos parques” (1971), de Julio Cortázar.

O narrador do conto “A caçada” (1999), de Lygia Fagundes Telles, coloca-nos diante de uma tapeçaria – enigmática, para a personagem principal da narrativa. O narrador, também, no final do conto, propõe-nos diversas possibilidades de interpretação da relação entre a personagem principal e a tapeçaria. Se – como a personagem, que por um momento entende que a caçada representada na tapeçaria não passava de uma ficção – lermos a tapeçaria como

uma ficção, o espaço predominante do final da história pode ser tanto o chão do bosque (da tapeçaria, da ficção) quanto o chão da loja de antiguidades (onde está a tapeçaria, na realidade). Nesse sentido, “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, possibilita-nos refletir sobre as relações, as aproximações e os distanciamentos entre a realidade e a ficção.

Outro conto que magistralmente foi escrito nessa perspectiva é “Continuidade dos parques” (1971), de Julio Cortázar. Em apenas duas páginas, o autor rompe com os limites entre a realidade e a ficção. No final do conto, uma metaficção, assim como o leitor do romance, sentimo-nos apunhalados, sem saber se a personagem leitora se encontra no parque da ficção ou no parque da realidade. Na verdade, esses parques se comunicam, há a continuidade da ficção para a realidade ou da realidade para a ficção. Interessam-nos essas inter-relações entre a realidade e a ficção e, de modo especial, as que são possibilitadas pela literatura fantástica, pois ela as coloca em evidência.

Defendemos que o fantástico não se opõe ao real, diferentemente do que pode parecer à primeira vista a alguém pouco familiarizado com o gênero, porque percebemos o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Ainda que toda a ficção tenha um amparo no real, visamos ressaltar que o fantástico também depende do real para se sustentar, visto que, pela presença do sobrenatural, o fantástico possa parecer mais ficcional ou menos realista do que outras narrativas. Esse é o ponto-chave desta dissertação.

Como sintetiza Karla Menezes Lopes Niels (2018, p. 14), compactuamos que “o fantástico não é nem pretende ser antônimo de real. Paradoxalmente, parte-se dele para questionar o que se entende por realidade num dado momento histórico e cultural”. Além disso, conforme Roas (2014, p. 164), a literatura fantástica “[...] depende do real tanto quanto a literatura mimética: na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas, o que invalida a ideia comum de situar essas histórias no terreno do ilógico ou do onírico”, assim, no polo oposto ao da literatura mimética.

Nosso principal teórico de referência é o espanhol David Roas (2011, 2014), tanto para nos referirmos ao fantástico quanto à realidade, pois, segundo ele, o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os. Assim como Roas (2017), também defendemos que o fantástico é o gênero¹ mais realista que existe,

¹ David Roas, por vezes, reporta-se ao fantástico como um *gênero*. O teórico, entretanto, tanto em *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) quanto em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), afirma que percebe o fantástico como uma *categoría estética*. Nós também utilizaremos a palavra *gênero* para nos referirmos ao fantástico, pois assim o compreendemos, com limites mais ou menos difusos, como já pontuamos. Por outro lado, em linhas gerais, o fantástico como um *modo* literário, possui vários gêneros e subgêneros ou o “[...] fantástico [...] como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros [...]” (Ceserani, 2006, p. 12).

conforme se leu na epígrafe desta dissertação. Em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), Roas reforça essa ideia ao afirmar que o fantástico é hiper-realista e, ao empregar o código realista, transgride-o.

Delimitando ainda mais esse *corpus*, no que se refere à literatura fantástica brasileira, ela nem sempre esteve visível, pois permaneceu, por muito tempo, à margem do cânone. No Brasil, as manifestações fantásticas ou, de modo mais amplo, insólitas² iniciaram ao mesmo tempo em que se almejava a formação de uma identidade e de uma literatura nacional. Com isso, o fantástico, descompromissado com o projeto nacionalista, foi colocado em segundo plano. Ainda mais relegado que o fantástico brasileiro, contudo, foi o fantástico escrito por mulheres. A exclusão delas, antes de ser só do meio literário, era de uma participação efetiva na sociedade. Podemos dizer que a literatura fantástica brasileira de autoria feminina está duas vezes à margem do cânone. No âmbito do Brasil, primeiro, por ser fantástica e, depois, por ser de autoria feminina.

Ajustando o foco de nossa observação apenas para a literatura fantástica brasileira de autoria feminina, e levando em consideração o que foi apresentado até aqui, propomo-nos a desenvolver uma pesquisa que engloba a literatura fantástica e, de modo particular, as suas relações com o real; a literatura brasileira e a autoria feminina. Com relação à autoria feminina, escolhemos duas escritoras para compor este estudo: Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Augusta Faro Fleury de Melo (1948-). Isso porque ainda são pouco conhecidas e lidas, principalmente, fora do ambiente acadêmico e, há poucos anos, estudos de resgate das obras dessas autoras começaram a ser produzidos na academia.³ Ambas as escritoras, na construção da narrativa historiográfica brasileira, ou foram postas em segundo plano, ou silenciadas: a primeira, apesar de ter sido uma importante escritora do século XIX,

² Adiante, apresentaremos definições para o fantástico e o insólito, em conformidade com as teorias de alguns dos principais autores sobre o assunto. Neste momento, todavia, consideramos importante definir o fantástico e o insólito brevemente. Compreendemos o fantástico no sentido estrito, como um gênero literário, que se manifestou no final do século XVIII e/ou início do século XIX. Por outro lado, percebemos o insólito como uma macrocategoria, que une diversas manifestações literárias, entre elas o fantástico.

³ Como exemplo, temos as obras produzidas pelo grupo de pesquisa “Literatura e Gênero”, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Löff Knapp (vinculado ao GT “A Mulher na Literatura”, da ANPOLL), quais são: *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares* (2020), com um texto sobre Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e o sobrenatural em ‘Sob as estrelas’, de Julia Lopes de Almeida”, de Guilherme Barp; *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos* (2021), com um texto sobre Júlia Lopes de Almeida, “Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura do conto ‘A casa dos mortos’”, de Cecil Jeanine Albert Zinani e Guilherme Barp; e um texto sobre Augusta Faro, “Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro”, de Cristina Löff Knapp e de Elisa Capelari Pedrozo; e a recente obra *Interpretações e reverberações em Júlia Lopes de Almeida* (2022). As três obras foram organizadas pela Profa. Dra. Cristina Löff Knapp e pela Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani.

reconhecida internacionalmente, e, a segunda, ainda que conte com uma relevante prosa alegórica do século XX e XXI.⁴

Além disso, a primeira escritora é pouco conhecida pelo seu percurso no fantástico, caminho seguido no conto “A casa dos mortos” (2019), selecionado para ser objeto de estudo de nossa pesquisa. Ele foi publicado primeiramente na imprensa, no século XIX, em 30 de agosto de 1893, no *Jornal do Recife*. Dez anos depois, em 1903, no começo do século XX, o conto escolhido foi lançado na coletânea de contos *Ânsia eterna*,⁵ obra ímpar da produção de Almeida, por flertar com o insólito.

Optamos pelo conto referido uma vez que, de *Ânsia eterna* (2019), ele é um dos únicos que propriamente pode ser considerado fantástico, na perspectiva teórica que adotamos. Os outros contos estão mais próximos do insólito, alguns, por exemplo, podem ser lidos como estranhos ou maravilhosos. É possível ler “A casa dos mortos” (2019) tanto à luz das primeiras concepções de literatura fantástica, como as de Tzvetan Todorov (2017) e de Irène Bessière (2012), as quais consideramos importante estarem presentes nesta pesquisa, quanto a partir dos postulados de David Roas (2011, 2014).

Já da obra de Augusta Faro, escolhemos o conto “As flores” (2001), de *A friagem*, outra coletânea, publicada em 1998, visto que esse conto exemplifica muito bem o fantástico contemporâneo, a evolução da literatura fantástica e também é significativo para analisarmos as relações do fantástico com o real. É possível lê-lo sob os pontos de vista de Jaime Alazraki (1990) e, também, de David Roas (2011, 2014).

Nesse sentido, o objetivo geral desta dissertação é compreender em que medida se altera a manifestação do fantástico, no que tange às inscrições do real, nos contos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), publicado na imprensa em 1893 e presente

⁴ Cleide Lemos (2019, p. 7), na apresentação de Júlia Lopes de Almeida e de sua obra, para a *Coleção Escritoras do Brasil*, do Senado Federal, coleção que conta com *Ânsia eterna*, logo no início afirma que “[...] é com certa frustração e com imensa alegria que apresentamos esta coletânea de contos da escritora Júlia Lopes de Almeida: frustração, porque a obra já deveria ser familiar ao público brasileiro há mais de cem anos, não tivesse a autora sido apagada da nossa história literária; alegria, por participarmos do processo de resgate e divulgação do nome da primeira profissional de letras do País”. Nívea de Sousa Moreira Menegassi (2017, p. 29), ao abordar a literatura de autoria feminina no contexto goiano, em sua dissertação, *(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade*, ressalta que, tamanho era o desconhecimento sobre a obra de Augusta Faro que, se “não fosse a publicidade gratuita alcançada por meio da publicação do ensaísta-articulista da revista *VEJA*, Roberto Pompeu de Toledo, sobre os contos ‘A Friagem’ (1998) e ‘As Formigas’ (1998), e do escritor Luiz Rufatto, que selecionou Augusta para compor a coletânea *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), os livros da goianiense poderiam nunca ter feito parte de exames vestibulares de universidades federais. Tampouco dois de seus contos, ‘As Formigas’ e ‘Gertrudes e seu Homem’, teriam sido adaptados ao cinema”.

⁵ Analisamos o conto “A casa dos mortos” a partir da sua publicação na coletânea *Ânsia eterna* (2019), não na imprensa, em decorrência de sua atualização ortográfica e do fato de estar publicado com outros contos de estilos e temáticas similares. Ressaltamos, todavia, que a estrutura e o conteúdo do conto que lemos sofreram poucas alterações em comparação com o da imprensa.

na coletânea *Ânsia eterna*, lançada em 1903; e “As flores”, de Augusta Faro (1948-), que compõe a coletânea *A friagem*, publicada no ano de 1998, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real, uma vez que, segundo o teórico espanhol David Roas (2011, 2014), o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os.

Visto que o nosso principal teórico de referência é David Roas (2011, 2014, 2017) e estamos em tempo de algumas definições, esclarecemos o que ele e, também, nós, entendemos por literatura fantástica e realidade. No que tange ao fantástico, Roas (2011, 2014) o define como uma categoria estética, de caráter multidisciplinar. O teórico usa o termo *categoria* para não restringir o fantástico a um *gênero*, mas, como explicamos, várias vezes se reporta a ele como um *gênero*, por exemplo, ao pontuar que o fantástico é o gênero mais realista que existe.

Também, Roas (2011, 2014) sublinha que a literatura fantástica é um discurso em constante relação intertextual com outro discurso, o da realidade. Desse modo, o fantástico se define ao se contrastar⁶ com o real ou, nas palavras de Roas (2014, p. 120), “[...] para definir o gênero fantástico é necessário contrastar o mundo do texto com o contexto sociocultural em que vive o leitor”. Além disso, o fantástico se define ao propor um conflito entre nossa ideia do real e do sobrenatural ou do impossível, o qual marca uma transgressão. Para que esse conflito gere um efeito fantástico, ele precisa ser inexplicável, sendo que a inexplicabilidade envolve o leitor, o real extratextual. Sublinhamos que a transgressão, indispensável para Roas (2011, 2014), aponta que há um limite ou uma fronteira a ser ultrapassada, entre o fantástico e o real. Cremos que essa fronteira não indica que há uma oposição entre o fantástico e o real, porque entendemos que o fantástico se contrasta com o real. Nessa perspectiva, a literatura fantástica é paradoxal, contrasta-se com o real para transgredir a nossa concepção do real.

No que tange à realidade, Roas (2011, 2014) afirma que ela é uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como é convencional, arbitrária e compartilhada. Em *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011),⁷ apresenta as grandes mudanças da realidade e da relação do homem com a realidade, as contribuições da física e de

⁶ Roas, ao longo de quase toda a obra *A ameaça do fantástico* (2014), utiliza o verbo *contrastar*. Apenas no texto “O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição”, também usa o verbo *opor*, duas vezes, ao se referir à relação do fantástico com o real, mas ao tratar, especificamente, do tema da literatura pós-moderna. Não há problemas de tradução no texto, visto que conferimos o original, em espanhol, “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (2008), em que se distingue *contraste* de *oposición*. Tendo em vista o que Roas (2014) defende como o objetivo do fantástico, não entendemos que ele emprega *contrastar* como sinônimo de *opor*. Para nós, *contraste* marca a diferença entre dois elementos e indica comparação, além disso, o termo pode ser usado para comparar elementos.

⁷ Em 2011, a obra recebeu o IV Premio Málaga de Ensayo.

outras ciências. Em linhas gerais, nos séculos XVIII e XIX, havia uma noção única de realidade; no século XX, a realidade era entendida como uma convenção, uma construção, um modelo humano; por fim, hoje, no século XXI, a visão pós-estruturalista da realidade é a de uma construção artificial da razão. Ainda que a definição de realidade tenha mudado radicalmente na pós-modernidade, o teórico espanhol segue crendo na permanência do fantástico em nosso século. Como podemos perceber, a definição de fantástico de Roas (2011, 2014) não é estática, ela evolui conforme muda a relação entre o homem e a realidade.

Escolhemos o caminho apresentado, pois, em busca nos bancos de dissertações e teses, encontramos apenas uma pesquisa que analisa tanto os contos fantásticos de Júlia Lopes de Almeida quanto os de Augusta Faro, além dos da primeira escritora citada nesta introdução, Lygia Fagundes Telles. É a tese de Francisco Vicente de Paula Júnior, intitulada *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011). Ele postula a existência de um fantástico feminino em que a mulher é objeto, sujeito e autora, ou seja, de viés feminino no que diz respeito ao tema, às personagens, à narração, à linguagem e à autoria. Nessa perspectiva, o autor defende que o fantástico feminino colabora na desconstrução do discurso do fantástico androcêntrico, de autoria masculina.⁸

Outras dissertações e teses, em maior número as que se referem à Júlia Lopes de Almeida,⁹ dizem respeito, por exemplo, às personagens femininas da escritora, à representação feminina, à escrita feminista de Almeida e a sua contribuição à história do

⁸ Um estudo interessante sobre a representação das personagens femininas na narrativa brasileira de todos os romances publicados pelas três editoras mais importantes do país, entre 1990 e 2004, é *Imagens da mulher na narrativa brasileira* (2007), de Regina Dalcastagnè. Nesse artigo, Dalcastagnè (2007, p. 129) apresenta que, com relação às personagens, os(as) protagonistas e os(as) narradores(as) presentes em obras escritas por mulheres e homens: “[...] em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores”.

⁹ Também em pesquisa realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), algumas dissertações e teses encontradas, relacionadas a Júlia Lopes de Almeida, são: SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/Os críticos/A escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. 2005. 231 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005; FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. 2009. 387 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; COSTRUBA, Deivid Aparecido. *“Conselho às minhas amigas”*: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896 e 1906). 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011; VILLAFANE SANTOS, Sabrina Duque. *O século XIX do Português ao Espanhol: A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida, traduzida e comentada. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016; SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017; DIAS, Ana Paula Pereira. *A representação feminina em *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida*. 2020. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2020. Selecionamos apenas algumas pesquisas (com datas de publicação diferentes e de programas diversos), visto que o número de dissertações e teses sobre Júlia Lopes de Almeida é maior em comparação com as encontradas sobre Augusta Faro.

feminismo no Brasil, bem como o seu lugar na ficção brasileira. Quanto a Augusta Faro,¹⁰ há pesquisas sobre o feminino na sua contística e sobre os corpos, o erotismo e a sexualidade de suas personagens. Não se encontraram muitas pesquisas que investigam, na literatura de autoria feminina, a manifestação do fantástico. Já o destaque dado às inscrições do real no estudo da literatura fantástica brasileira de autoria feminina não é contemplado especificamente.

A partir disso, podemos marcar a contribuição teórica desta dissertação ao estudar o fantástico brasileiro feminino e suas imbricações com o real. A particularidade desta pesquisa reside, justamente, na compreensão do objetivo da literatura fantástica como defendido por Roas (2011, 2014), de que o gênero visa refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os. No intuito de alcançar o nosso objetivo aqui proposto, elencam-se como objetivos específicos os que seguem:

a) investigar a(s) origem(ns) da literatura fantástica e, mais especificamente, da literatura fantástica brasileira;

b) entender diferentes perspectivas teóricas sobre literatura fantástica, as fundadoras e as contemporâneas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos;

c) discutir como se constituiu a literatura fantástica no Brasil, desde o romantismo até meados do século XX;

d) estudar a literatura fantástica de autoria feminina ou o fantástico feminino e, de modo mais específico, o brasileiro, suas relações com o cânone, e como esse fantástico se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina;¹¹

e) analisar como o fantástico se manifesta, nos contos “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores” (2001), de Augusta Faro; e

¹⁰ Em pesquisa realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), encontramos as seguintes dissertações e teses relacionadas a Augusta Faro: PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011; MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira. *(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade*. 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017; BATISTA, Camila Aparecida Virgílio. *Corpos grotescos e fantásticos: a representação feminina nos contos de Angela Carter e Augusta Faro*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017; ASSIS, Jadson Borges de. *Transposição texto-filme: uma adaptação de A friagem de Augusta Faro*. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019; GANZAROLI, Hevellyn Cristine Rodrigues. *Gaiolas abertas: o feminino na contística de Augusta Faro*. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2021.

¹¹ Paula Júnior, em *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011), defende que o fantástico é pautado no cânone masculino e que houve uma intrusão das mulheres nele.

f) averiguar a manifestação do fantástico, nos contos “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores” (2001), de Augusta Faro, no que tange às inscrições do real, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real.

Considerando os objetivos expostos, a metodologia desta dissertação consiste em pesquisa bibliográfica e em análise literária. Além disso, realizamos uma análise quantitativa em algumas antologias de literatura fantástica, a fim de verificarmos a presença de escritoras nessas obras. A partir dessa análise, podemos medir a presença do fantástico feminino na literatura e, por meio de números, precisar o quanto a literatura fantástica feminina ainda está à margem.

Para atingir os resultados desejados, o trabalho se organiza em quatro capítulos. Considerando que a introdução é o primeiro capítulo, no segundo, dedicado aos caminhos históricos e teóricos da literatura fantástica, primeiramente investigamos a(s) origem(ns) da literatura fantástica e, mais especificamente, da literatura fantástica brasileira, a partir de antologias fantásticas e de obras teóricas sobre o gênero.

Em um segundo momento, percorremos alguns caminhos teóricos da literatura fantástica, a fim de entender diferentes perspectivas teóricas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos. Começamos com o estudo de duas concepções fundadoras sobre a literatura fantástica. Depois, debruçamo-nos sobre duas concepções mais contemporâneas acerca do fantástico. Em seguida, discutimos como se constituiu a literatura fantástica no Brasil, desde o romantismo até meados do século XX. Em um quarto momento, estudamos a literatura fantástica de autoria feminina e, de modo mais específico, a brasileira, suas relações com o cânone, e como esse fantástico se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina.

No terceiro capítulo, os dois capítulos anteriores são entrelaçados, unem-se as reflexões já apresentadas sobre a literatura fantástica (à) brasileira e, de modo particular, aquela de autoria feminina e as quatro concepções teóricas selecionadas sobre o fantástico. Primeiro, apresentamos brevemente a biografia de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro, um panorama sobre as suas produções e a apresentação das obras em que estão os contos que serão analisados, “A casa dos mortos” (2019) e “As flores” (2001), respectivamente.

Após a exposição do enredo dos contos, analisamos como o fantástico se manifesta neles. Depois, averiguamos a manifestação do fantástico nas narrativas, no que tange às inscrições do real, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Também, delineamos os contornos do fantástico feminino, diferente daquele universal, ligado ao cânone masculino, conforme Paula Júnior (2011).

Por meio desta investigação, em uma literatura preponderantemente realista, como é a brasileira, devido a ela ter sido, e ainda ser, em menor medida, aquela que mais atenção recebe da crítica,¹² colaboramos para reafirmar o lugar do fantástico na literatura brasileira e, especificamente, do fantástico brasileiro de autoria feminina. Também, propomos uma contribuição teórica sob um ponto de vista ainda não difundido na literatura da área, contribuição que demarca que, diferentemente do que pode parecer à primeira vista, o fantástico não se opõe ao real, ao contrário, percebemos o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real.

¹² No subcapítulo 2.3, “Literatura fantástica à brasileira”, veremos por que a crítica do século XIX defendia a escrita realista e reprimia as manifestações fantásticas. Ainda que a literatura insólita e, de modo especial, o fantástico brasileiro, tenha sido escrito desde o século XIX, ao mesmo tempo em que uma literatura nacionalista, talvez, a literatura fantástica teria sido mais produzida se não fosse a marginalização imposta ao gênero pela crítica e pela historiografia e, em consequência, a supervalorização ao realismo.

2 CAMINHOS DA HISTÓRIA E DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA

“Talvez se tivesse matado por ser sozinha. A mulher é uma eterna criança, precisa sempre que a conduzam pela mão... Sem lar, sem amor, sem amparo e sem conselhos, como poderia resistir e viver neste mundo? Faltou-lhe talvez o esposo... um amigo dedicado... talvez a mãe... um braço salvador, enfim, que a sustivesse em um outro nível.”

Incógnita, Júlia Lopes de Almeida¹

Este capítulo é dedicado aos caminhos históricos e teóricos da literatura fantástica. Primeiramente, investigamos a(s) origem(ns) da literatura fantástica e, mais especificamente, da literatura fantástica brasileira, a partir de antologias fantásticas e de obras teóricas sobre o gênero. Em um segundo momento, percorremos alguns caminhos teóricos da literatura fantástica, a fim de entender diferentes perspectivas teóricas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos. Começamos com o estudo de duas concepções fundadoras sobre a literatura fantástica. Depois, debruçamo-nos sobre duas concepções mais contemporâneas acerca do fantástico. Em seguida, discutimos como se constituiu a literatura fantástica no Brasil, desde o romantismo até meados do século XX. Em um quarto momento, estudamos a literatura fantástica de autoria feminina e, de modo mais específico, a brasileira, suas relações com o cânone, e como esse fantástico se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina.

Para isso, consultamos nove antologias de literatura fantástica, as quais possibilitaram delinear a(s) origem(ns) do fantástico e verificarmos a presença de autoria feminina: *Maravilhas do conto fantástico* (1958), de Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes; *O conto fantástico* (1959), de Jerônimo Monteiro; *Obras primas do conto fantástico* (1961), de Jacob Penteadó; *Histórias fantásticas* (1996), de José Paulo Paes; *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), de Braulio Tavares; *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004), de Italo Calvino; *O*

¹ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Incógnita*. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. v. 2. p. 103-107. (Col. Escritoras do Brasil). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/580577>. Acesso em: 1 ago. 2021.

fantástico brasileiro: contos esquecidos (2011), de Maria Cristina Batalha; *Os melhores contos fantásticos* (2016), de Flávio Moreira da Costa; e *Antologia da literatura fantástica* (2019), de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo.

Também, percorremos alguns caminhos teóricos da literatura fantástica, a fim de entender diferentes perspectivas teóricas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos. Começamos com o estudo de duas concepções fundadoras, a do filósofo e linguista Tzvetan Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica* (2017), publicada pela primeira vez em 1970, e a da teórica francesa Irène Bessière, tendo em vista o texto *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012).

Depois, debruçamo-nos sobre duas concepções mais contemporâneas acerca da literatura fantástica: a do crítico argentino Jaime Alazraki, que consta em *¿Qué es lo neofantástico?* (1990), em que define o neofantástico, um novo gênero, que evoluiu do fantástico, e a do teórico e ficcionista David Roas, apresentada em *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), e em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014).

Em um terceiro momento, examinamos a formação e o desenvolvimento da literatura fantástica brasileira, a partir, por exemplo, das teses *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira* (2004), de Murilo Garcia Gabrielli, e *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista* (2018), de Karla Menezes Lopes Niels. A primeira se destaca por ter sido uma das pesquisas precursoras sobre o tema, visto a data de sua publicação, e, a segunda, por defender a existência de um fantástico à brasileira. Além disso, destacamos a referência à *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019),² de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, tendo em vista o seu caráter historiográfico e de resgate de autores(as) e obras à margem do cânone.

Por fim, pesquisamos sobre a literatura fantástica de autoria feminina ou o fantástico feminino e, de modo mais específico, o brasileiro, a partir da tese de Francisco Vicente de Paula Júnior, *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011); do

² Em dezembro 2022, no VII Colóquio do Fantástico Brasileiro: Periferia, Ecologia e Resistência, os pesquisadores anunciaram mais uma etapa do projeto “Fantástico Brasileiro”: a reunião da história do projeto e das pesquisas realizadas até o momento no endereço eletrônico: <https://fantasticobrasileiro.com.br/>. Nesse site ou acervo, é possível acessar parte do conteúdo da obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019).

prefácio de Bruno Anselmi Matangrano à obra *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos* (2021); e de Matangrano e Tavares (2019).

Ademais, estudamos a literatura fantástica brasileira de autoria feminina e suas relações com o cânone. Sublinhamos as obras *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades* (1997), com textos de Constância Lima Duarte e Zahidé Lupinacci Muzart; *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009), de Lúcia Osana Zolin; e *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura* (1992), com um texto de Roberto Reis.

2.1 ORIGEM(NS) DA LITERATURA FANTÁSTICA

Ao nos debruçarmos sobre o estudo da literatura fantástica, não tardamos a nos encontrarmos diante de diversas definições suas e indicações de onde surgiu. Desde o século XIX, estudiosos e escritores debatem sobre como definir e limitar o fantástico como uma categoria literária. Deparamo-nos também com outros nomes, além de fantástico, como realismo fantástico, realismo maravilhoso, realismo mágico, realismo animista, estranho, maravilhoso, maravilhoso cristão, neofantástico. Além desses, a fantasia, o gótico, a ficção científica, o horror, o terror, o absurdo, também são aproximados do fantástico. Ou esses termos são entendidos como gêneros ou subgêneros, ou como modos narrativos, ou, ainda, como categorias estéticas, que ultrapassam a compreensão de narrativa.

Inicialmente, despontam mais dúvidas do que certezas aos olhos do pesquisador. À vista disso, começamos este capítulo com um levantamento das origens da literatura fantástica, a fim de não apenas tentar localizá-la no espaço e no tempo, mas também propor um panorama sobre o assunto, normalmente disperso na literatura da área. Além disso, é importante compreendermos como o fantástico se situa em relação aos termos mencionados.

Perceberemos que ora o fantástico é visto a partir de uma perspectiva mais ampla ou abrangente, ora de uma perspectiva mais estrita, específica ou delimitadora. Esse é, inclusive, o modo pelo qual Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico* (1988), observa o nosso objeto de estudo. A autora distingue essas perspectivas ao definir o fantástico no sentido amplo (*lato sensu*) e no sentido estrito (*stricto sensu*). No ponto de vista de Rodrigues (1988), o primeiro se refere à forma de narrativa mais antiga, àquela de todos os tempos ou aos textos que se distanciam do realismo do século XIX. Por outro lado, o fantástico no sentido estrito é aquele que nasceu no século XVIII, teve continuidade no século XIX e se transformou no século XX. Vale ressaltar que podemos considerar o fantástico no sentido amplo ou o fantástico *lato*

sensu como modo e fantástico no sentido estrito ou o fantástico *stricto sensu* como gênero. Além disso, como notaremos na análise de algumas antologias, é natural que o sentido *lato*, o modo, evoque, por exemplo, o maravilhoso, o sobrenatural, a fantasia.

Primeiramente, vejamos o que escritores de literatura fantástica e/ou escritores no geral apontam sobre a história do fantástico. Seleccionamos as introduções de algumas antologias³ sobre a literatura fantástica, que serão retomadas ao longo desta pesquisa. A primeira antologia escolhida é a famosa *Antologia da literatura fantástica* (2019), publicada pela primeira vez em Buenos Aires, no ano de 1940, e organizada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo. Casares, autor do prólogo, escrito para a edição de 1940 e igualmente presente na segunda edição, de 1965 (a qual lemos, reproduzida na edição que consultamos, de 2019), mas acrescida de um *post scriptum*, assinala que o critério de escolha das obras (contos, fragmentos de romances, peças de teatro) foi pessoal: “este volume é, simplesmente, a reunião dos textos da literatura fantástica que nos parecem melhores” (Casares, 2019, p. 18).

No prólogo, o escritor pontua que as ficções fantásticas são antigas como o medo e surgiram antes das letras. Para ele, as assombrações estão “[...] no Avesta, na Bíblia, em Homero, no *Livro das mil e uma noites*” (Casares, 2019, p. 11) e os chineses, quiçá, foram os primeiros especialistas no gênero. Quanto à Europa e à América, Casares (2019) acredita que o fantástico como um gênero quase definido nasceu no século XIX e na língua inglesa. Indica precursores, contudo, “[...] no século XIV, o infante d. Juan Manuel; no século XVI, Rabelais; no século XVII, Quevedo; no XVIII, Defoe e Horace Walpole; já no século XIX, Hoffmann” (Casares, 2019, p. 11).

Pelo escritor Jacob Penteadado foi organizada e prefaciada a segunda antologia selecionada, *Obras primas do conto fantástico*, publicada no Brasil, em 1961. No prólogo da antologia, “O conto fantástico” (1961), Penteadado revela que compreende o fantástico como Casares (2019), pois apresenta uma perspectiva do fantástico no sentido amplo, também o aproximando do maravilhoso, ou seja, associando o fantástico a narrativas mais populares e mais antigas, que permeiam a nossa história literária inteira.

³ O critério de escolha das quatro antologias selecionadas nesta parte, respectivamente, a *Antologia da literatura fantástica* (2019), a *Obras primas do conto fantástico* (1961), a *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004) e a *Os melhores contos fantásticos* (2016) é o fato de levarem em seus títulos a referência ao *fantástico*. Tais antologias, dedicadas, de modo específico, ao fantástico, foram cruciais, por exemplo, para afastar o fantástico da margem do cânone e ainda são importantes na divulgação do gênero.

Mais adiante, todavia, aponta que, “ainda que tenham existido escritores que abordaram o maravilhoso, bem antes que Hoffmann, êste⁴ continua sendo tido como o criador do conto fantástico, vindo, a seguir, Edgard [sic] Allan Pöe [sic] [...]” (Penteado, 1961, p. 5). Além de o autor perceber o *maravilhoso* como parte do *fantástico*,⁵ já que entende o segundo no sentido amplo, ou perceber que o *fantástico* e o *maravilhoso* se aproximam, notamos que isso também acontece com *sobrenatural* e *fantasia*. Nessa perspectiva, o escritor pontua:

As narrativas de cunho fantástico, ao nosso ver [sic], possuem origens remotíssimas, perdem-se nas trevas do Tempo, como atestam as tradições orais. Nas próprias inscrições das cavernas pré-históricas, notam-se alusões patentes ao sobrenatural e ao pavor. Na literatura antiga, desde Homero a Camões, bem como no *Zendavesta*, nas *Mil e Uma Noites*, nas lendas chinesas, com seus duendes e dragões, tudo representa a angústia e a preocupação do homem pelo que não pode explicar (Penteado, 1961, p. 3).

Além de Penteado acreditar que o fantástico representa o que o homem não pode explicar, percebe que o homem moderno busca pelo fantástico para evadir da realidade. No fim do prefácio, anuncia uma “[...] segunda série dos contos fantásticos que, por certo, sairá em breve” (Penteado, 1961, p. 8), entretanto, não encontramos informações sobre a publicação ou não da obra.

A terceira antologia escolhida é de Italo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004), publicada originalmente na Itália, em dois volumes, no ano de 1983. O autor organizou a obra na orientação da interiorização do sobrenatural. Na primeira parte, o *fantástico visionário*, aquele em que está mais em evidência o sobrenatural, estão obras das três primeiras décadas do século XIX. Já em o *fantástico cotidiano*, o sobrenatural é invisível, introspectivo e/ou interiorizado e abarca contos no final do século XIX.

Calvino (2004), em um primeiro momento, afirma que o conto⁶ fantástico nasceu entre os séculos XVIII e XIX, no campo da especulação filosófica. Depois especifica que ele se originou no início do século XIX, com o romantismo alemão idealista, influenciado pelo romance gótico inglês da segunda metade do século XVIII. Calvino (2004) também pontua o

⁴ Optamos por manter a ortografia da época de todas as citações diretas. Utilizamos o [sic] apenas para a correção de nomes próprios e de erros cometidos pelos autores das obras.

⁵ No início do prólogo, Penteado (1961, p. 3) cita Pierre Castex, para quem “[...] o fantástico, em literatura, é a forma original que assume o maravilhoso, quando a imaginação, ao invés de transformar em mito um pensamento lógico, evoca fantasmas encontrados no decorrer de suas solitárias peregrinações”.

⁶ Note-se que Calvino (2004) se refere apenas ao gênero conto. Penteado (1961) também, ao indicar Hoffmann como o criador do conto fantástico. Casares (2019), no entanto, faz menção às ficções fantásticas. Já a antologia de Costa (2016) leva em seu título o nome *conto*, mas pelas obras nela presentes percebemos que o termo é utilizado em sentido amplo.

destaque da vertente francesa e, com isso, assinala que o conto fantástico também era filosófico e teve como nome de relevo E. T. A. Hoffmann.

A respeito desse escritor, “se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas européias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann’ ” (Calvino, 2004, p. 12). Por conseguinte, o autor mostra como o alemão influenciou outros escritores, sendo alguns deles o russo Nikolai Gogol; os franceses Charles Nodier, Honoré de Balzac e Théophile Gautier; e o irlandês Sheridan Le Fanu.

Outra antologia, já em sua segunda edição, *Os melhores contos fantásticos*, também lançada no Brasil e publicada em 2016, de Flávio Moreira da Costa, aproxima-se da perspectiva de fantástico, de certo modo, da primeira antologia citada. Se Casares (2019) cita em seu prólogo a *Bíblia* como exemplo de ficção fantástica, aqui, somos informados no prefácio de que o primeiro texto da antologia é um trecho do “Apocalipse”. Esse é antecedido de um comentário do antologista sobre a presença do fantástico ao longo da história da humanidade, novamente, em uma concepção do fantástico no sentido amplo. Costa (2016, p. 15), depois, aponta que não seria o texto bíblico o exemplo mais antigo de literatura fantástica, “[...] evidentemente numa concepção diferente da que foi consagrada, em literatura, apenas no século XIX [...]”.

Nesse sentido, é interessante a observação do prefaciador da antologia, Flávio Carneiro. Em “Viagem pelo fantástico”, título do prefácio, ele não indica as origens da literatura fantástica, mas assinala que “[...] no Oriente ou no Ocidente, contar histórias é uma das atividades mais antigas da existência humana, e o modo de contá-las parece ter sido inicialmente o da pura fantasia” (Costa, 2016, p. 10). Destacamos, novamente, o uso da palavra *fantasia*,⁷ no trecho, em um prefácio a respeito do *fantástico*, na situação apresentada compreendido no sentido amplo.⁸

⁷ Também, conforme mencionamos na introdução desta dissertação, segundo Rodrigues (1988), o termo *fantástico* é oriundo de *phantasia* (grego), que significa *imaginário*, o que pode nos ajudar a explicar a associação entre *fantástico* e *fantasia* percebida nas antologias referenciadas. Além disso, consoante Batalha (2012, p. 484), “[...] em seu nascedouro, o fantástico era tomado em seu sentido amplo, ou seja, era percebido como sinônimo de maravilhoso ou como qualquer manifestação do sobrenatural na ficção”, o que também colabora na nossa percepção da compreensão do fantástico pelos autores das antologias. A respeito do gênero ou modo literário *fantasia*, a depender do ponto de vista, Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, em *Fantástico brasileiro: o insólito literário brasileiro do romantismo ao fantasismo* (2019), definem *fantasia* como uma vertente do insólito ficcional e um modo narrativo, assim como o *fantástico*. “A noção mais básica de fantasia a considera como uma obra narrativa dedicada, sobretudo, a enredos passados em lugares imaginários, cujas leis diferem das que regem o mundo dito ‘real’ em, ao menos, uma instância, seja física, metafísica, religiosa, biológica etc” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 249). Para os autores, a fantasia nasceu no final do século XIX, nos países de língua inglesa, mas foi estudada e sistematizada só a partir da segunda metade do século XX. Além disso, destacam que a fantasia tem um apelo mais popular, estando mais presente

Saindo do prefácio da antologia *Os melhores contos fantásticos* e observando as notas introdutórias de cada um dos contos, a respeito de cada um dos autores, na nota sobre E. T. A. Hoffmann, encontramos quem, para Costa (2016, p. 75), “[...] consolidou e introduziu definitivamente o fantástico na literatura, no século XIX, espalhando sua influência por todo o mundo – da França [...] aos nossos românticos [...]”. No entanto, o autor frisa, após, que o fantástico surgiu antes do século XIX e continua até hoje, voltando ao ponto de vista amplo.

Dando sequência ao(s) percurso(s) histórico(s) do fantástico, deixemos de lado as antologias por um momento e analisemos obras teóricas sobre a literatura fantástica. A primeira delas é a recente *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares,⁹ também ficcionistas.¹⁰ Consoante o que os autores destacam no prólogo, para alguns críticos e historiadores, o fantástico surgiu com o romance gótico *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, na Inglaterra. Outros entendem que a literatura fantástica iniciou com o contista E. T. A. Hoffmann, na Alemanha, no início do século XIX. Um terceiro grupo, por outro lado, demarca o nascimento do fantástico a partir do romance *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, na França.

Horace Walpole, E. T. A. Hoffmann e Jacques Cazotte, pela teoria todoroviana, segundo Matangrano e Tavares (2019), podem ser considerados os pioneiros do fantástico, que, nessa perspectiva, tem seu ponto mais alto no século XIX. Tzvetan Todorov, inclusive, em *Introdução à literatura fantástica* (2017), publicada pela primeira vez em 1970, afirma

no imaginário infantil, juvenil e jovem adulto, a partir de obras de autores ultracontemporâneos da segunda década do século XXI. Apresentam que esse modo narrativo têm subcategorias, podendo ser classificado, de um lado, pelo grau de imersão no universo insólito (como alta fantasia ou baixa fantasia, ou, para outros teóricos, como fantasia imersiva, fantasia de portal ou fantasia intrusiva), de outro, pela temática da fantasia. No epílogo da obra, Matangrano e Tavares (2019) propõem a existência de um novo movimento literário, o *fantasismo*, que coincide com o novo século, mas se originou, principalmente, a partir de 2010, e se explica tendo em vista a proliferação de obras relacionadas à fantasia e a abrangência do próprio conceito.

⁸ No último parágrafo do prefácio da antologia, de conclusão, Carneiro, mais explicitamente, também se refere à *fantasia* ao se referir às histórias da antologia que, ainda que leve, em seu título, a referência à literatura fantástica, essa precisa ser entendida no sentido amplo, enquanto modo: “Com tudo isso, resta agora se aventurar por este território sedutor e traiçoeiro. Talvez, como o casal de ‘Os prisioneiros de Longjumeau’, de Léon Bloy, o leitor não consiga mais sair do mundo em que terá se aventurado. Ao contrário, porém, do que acontece com os personagens do conto, ficar preso aqui não é exatamente uma maldição. Está mais para dádiva, se ao leitor interessa o mergulho nas águas da fantasia” (Costa, 2016, p. 12).

⁹ Consideramos importante pontuar que percebemos que Matangrano e Tavares (2019) compreendem o fantástico no sentido amplo, aproximando-o da concepção de insólito, como uma macrocategoria, e/ou, ainda, parecem aproximar mais o fantástico de uma perspectiva modal, tendo em vista a diversidade de autores e obras apresentadas, que, às vezes, extrapolam a concepção de fantástico enquanto um gênero.

¹⁰ Das ficções publicadas pelos autores, citamos, como exemplo, de Matangrano, as obras *Contos para uma noite fria*, lançada em 2014, e *Os Ebáldas de Pseudo-Outis*, em 2022 (que recebeu o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica, na categoria de narrativa longa de fantasia, em 2023); e de Tavares, as obras *A Lição de Anatomia do Temível dr. Louison*, publicada em 2014 (primeiro volume da série de ficção retrofuturista *Brasiliiana Steampunk*, romance ganhador do Prêmio Fantasy, da Casa da Palavra/LeYa), e *Parthenon Místico*, em 2020 (em 2021, o romance transmídia foi finalista dos prêmios Jabuti e Argos e vencedor do Prêmio Odisseia).

que o fantástico apareceu de modo mais sistemático no final do século XVIII, com Cazotte. Para Todorov (2017), todavia, a narrativa fantástica se modificou no século XX.¹¹ O nome de Hoffmann é citado em todas as antologias analisadas anteriormente.

Além da visão dos críticos e historiadores sobre as origens da literatura fantástica, Matangrano e Tavares (2019) apresentam uma visão mais ampla, que se refere ao insólito, e a do senso comum. De um ponto de vista mais abrangente que o dos críticos, “[...] elementos insólitos já apareciam em relatos de viagem do século XVIII, em poemas medievais, nas narrativas de cavalaria, no teatro clássico e nas epopeias antigas” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 17).

Já o senso comum compreende que “[...] é fantástica qualquer narrativa de façanhas inverossímeis que extrapolam as leis da física e da lógica, com explicação ou não [...]”, e, assim, a “[...] cronologia remontaria a Homero, Hesíodo, *As Mil e Uma Noites*, à epopeia de Gilgamesh, à Bíblia e ao *Mahabarata* [...]” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 18). Nessa óptica, ressaltam os autores que já foi verdade, na esfera da religião, da crença ou da superstição, muito do que atualmente é percebido como fantástico. Essas abordagens parecem corresponder às encontradas na *Antologia da literatura fantástica* (2019), nas *Obras primas do conto fantástico* (1961) e n’*Os melhores contos fantásticos* (2016).

Maria Cristina Batalha (2014) acredita que o fantástico despontou com Jacques Cazotte, a partir da novela *O diabo enamorado* (1772), no final do século XVIII, assim como Todorov (2017), um dos grupos de críticos e historiadores citados por Matangrano e Tavares (2019) e Penteado (1961), que, ao apresentar os escritores da nação latina, cita o escritor francês. Em entrevista a Matangrano, Batalha (2014) aponta que o fantástico apareceu como uma variante do maravilhoso, mas se expressou plenamente na Alemanha, principalmente com Hoffmann. Na verdade, em *Literatura fantástica: algumas considerações teóricas* (2012, p. 484), Batalha precisa que “[...] em seu nascedouro, o fantástico era tomado em seu sentido amplo, ou seja, era percebido como sinônimo de maravilhoso ou como qualquer manifestação do sobrenatural na ficção”.

¹¹ Flávio Carneiro (2019, p. 273), ao ser questionado, em entrevista por Lena Hauer do Rego Monteiro, se compactua com o leitor desatento de Todorov, crédulo de que o teórico búlgaro defende que o fantástico se extinguiu nas duas primeiras décadas do século XX, responde: “no último capítulo do livro, Todorov chega a afirmar que o fantástico não existe mais no século XX, que o gênero teria tido vida curta, tendo sido substituído, em certo sentido, pela psicanálise. Mas logo adiante, ao falar de Kafka – e, superficialmente, do sentimento do absurdo, de Sartre e Camus –, o autor deixa claro que o fantástico clássico teria se transformado numa outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso, mas sem se alinhar em definitivo com nenhum deles, sem se pautar pela hesitação, mas por aquilo que eu definiria, a partir do ensaio de Todorov, como *naturalização do sobrenatural*, presente, por exemplo, em *A metamorfose*”.

A autora também defende que o fantástico encena a modernidade, pois pôs “[...] em confronto uma visão racionalista do mundo e a permanência de crenças arraigadas [...]” (2014, p. 188), que a ciência não conseguia explicar. Ela desenvolve essa ideia em *A poética da incerteza: a contracena do século das luzes* (2011). O fantástico se caracteriza, para a pesquisadora, como a poética da incerteza, visto o conturbado momento histórico em que surgiu, com a proposição do embate, de um lado, do discurso da razão e, de outro lado, do discurso da religião.

Além disso, a literatura fantástica colocou o princípio da razão universal em xeque, mostrou as contradições da razão e a possibilidade de existência de outros princípios, por isso Batalha (2011, p. 156-157) julga que *O diabo enamorado*, de Cazotte “[...] encena, incontestavelmente, a permanência das ideias que circulavam durante o período e que ofereciam uma forte resistência ao domínio da razão [...]”. Segundo a autora, ainda, “[...] foi o quadro mais geral de confrontos de ideias e revisão epistemológica que atravessaram o século das Luzes que proporcionaram as condições favoráveis para o aparecimento do gênero” (Batalha, 2011, p. 166).

Maria Cristina Batalha aborda com ainda mais agudeza o problema da origem do fantástico em *A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do século das luzes* (2009). Nesse texto, ela reforça que o fantástico de Cazotte expressou a consciência do advento da modernidade, cenário em que a realidade passou a se apresentar multifacetada, incoerente, incongruente, fragmentada “[...] e o conceito de real torna-se inoperante para dar conta do *non-sens* do mundo” (Batalha, 2009, p. 3). A partir disso, a literatura fantástica surgiu como resposta estética à crise de representação e a fim de retratar, para a autora, a experiência que o homem vivia no conturbado contexto apresentado:

A experiência fantástica vai então retratar a angústia fundamental do homem diante de si mesmo e desprovido de qualquer justificativa que lhe permita atribuir um sentido para sua existência. É então a esta nova consciência da subjetividade – e que está na origem da questão da modernidade – que o gênero fantástico deve seu aparecimento. Assim, o fantástico repousa sobre uma visão de mundo que lhe é própria e sobre uma certa perspectiva da relação do homem consigo mesmo e com o mundo (Batalha, 2009, p. 5).

No entanto, a angústia do homem só foi representada pela literatura fantástica depois de meados do século XVIII, momento em que, de acordo com o teórico espanhol David Roas (2014), surgiu o fantástico. De certo modo, o ponto de vista de Batalha (2009, 2011, 2012, 2014), dialoga com o entendimento de Roas, presente em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), no primeiro capítulo da obra, também intitulado “A ameaça do

fantástico”, sobre a história da literatura fantástica. Roas (2014) acredita que o fantástico não existiu desde sempre. Despontou só no momento em que as condições eram adequadas para a criação do efeito do fantástico, ou seja, o embate entre o real e o sobrenatural, sendo esse não mais pertencente ao horizonte de expectativas do leitor.

Para Roas (2014), o fantástico nasceu com o romance gótico inglês, que começou seu percurso com *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, também citado por Casares (2019) e um dos grupos de Matangrano e Tavares (2019). O gênero atingiu a sua maturidade, entretanto, apenas na época do romantismo. Ele não surgiu antes porque “[...] até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião” (Roas, 2014, p. 48).

Porém, durante o período do Iluminismo, do Século das Luzes, a relação com o sobrenatural se modificou. Em uma sociedade mecanicista e newtoniana, ainda consoante Roas (2014), que via o universo como uma máquina determinada por leis lógicas, o homem, amparado pela razão e pela ciência, passou a desacreditar no sobrenatural. A religião e a superstição foram postas de lado, uma vez que não serviam mais como meios para entender a realidade. Assim, a natureza e o sobrenatural foram vistos como opostos, não mais ligados pela religião.

Por outro lado, “[...] esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-o inofensivo [...]” (Roas, 2014, p. 48), sendo expresso, a partir de então, na ficção, na literatura romântica. Por meio da intuição e da imaginação, os românticos, “[...] sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade” (Roas, 2014, p. 49). Desse modo, segundo Roas (2014), os românticos evidenciaram a existência de uma ordem que fugia à razão, passível de compreensão apenas pela intuição idealista, e salientaram a presença do desconhecido, tanto no interior como no exterior do homem. Eles também eliminaram as fronteiras entre interior e exterior, irreal e real, vigília e sonho e ciência e magia.

Mais adiante, no capítulo cinco, “O fantástico como problema de linguagem” (2014), Roas aborda a passagem do romance gótico ao conto fantástico romântico, em que destaca um processo de cotidianização de um ao outro, isto é, da necessidade de realismo. Além disso, o efeito fundamental do romance gótico estava mais ligado ao sublime, ao macabro e ao sinistro do que à transgressão, que define o fantástico. Ele acredita que a transgressão será propriamente percebida na literatura romântica, com E. T. A. Hoffmann e, depois, com Edgar Allan Poe. Lembremos que todas as antologias citadas mencionam Hoffmann, bem como

Matangrano e Tavares (2019) incluem o autor em sua historiografia. Já Edgar Allan Poe é referido pela segunda vez.

Em consonância com Batalha (2009, 2011, 2012, 2014) e Roas (2014), Remo Ceserani, em *O fantástico* (2006), no capítulo quatro, “As raízes históricas do fantástico”, relaciona a origem do fantástico com o contexto histórico, social, cultural e filosófico da passagem do século XVIII para o XIX. O teórico acredita que a origem do fantástico está ligada ao imaginário gótico, mas só a Alemanha, sob a pena de Hoffmann, foi o país que reuniu e sintetizou as várias tendências literárias do final do século XVIII e do início do século XIX e produziu um novo modo literário¹² e moderno, o fantástico, que, inclusive, antecipou as experimentações da literatura moderna.

O crítico literário italiano se concentra em promover a busca de “[...] conexões entre os procedimentos formais e retóricos usados na produção de textos literários de um certo período e os procedimentos filosóficos e epistemológicos disponíveis no mesmo período [...]” (Ceserani, 2006, p. 94). Seguindo esse modo de pensar, primeiramente pontua que “as discussões filosóficas do século XVIII, de Locke em diante, foram em grande parte centradas sobre os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente, sobre a visão, a imaginação e a fantasia, sobre a subjetividade do nosso sentido de espaço e tempo” (Ceserani, 2006, p. 95).

Esses temas, conforme Ceserani (2006), também frequentemente eram os temas da literatura fantástica, que, às vezes, interessava-se pelas questões epistemológicas. Para ele, a passagem entre os séculos XVIII e XIX foi marcada por uma transformação acentuada nos modelos culturais. Sistemas filosóficos e crenças religiosas de certos estratos da população europeia acreditavam no sobrenatural, mas esse estado é desequilibrado, em alguns estratos, pela introdução filosófica de uma visão de mundo racionalista e pela descristianização de crenças, ritos e costumes. Compreendemos como o fantástico desponta nesse contexto em:

Quando os filósofos do iluminismo começaram a se ocupar das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural, uma mudança notável se estava verificando nos sistemas culturais do tempo. Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos

¹² Para Remo Ceserani (2006), a literatura fantástica é um modo literário, não um gênero literário. Marisa Martins Gama-Khalil, em *A literatura fantástica: gênero ou modo?* (2013), indica que “um dos estudos que primeiro se debruçou sistematicamente sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica foi o de Irène Bessière”. Um de seus textos será analisado no próximo subcapítulo. Segundo Gama-Khalil (2013, p. 25), para Bessière, “o fantástico se plantea [...] como um modo, que se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza [...] E essa incerteza é gerada por uma impossibilidade de decifração”. Ainda que a noção de modo não estivesse explícita na obra de Bessière, Remo Ceserani e Filipe Furtado, depois dela, basearam-se nessa linha, de acordo com Gama-Khalil (2013).

olhos da cultura científica oficial. Ou melhor: aquele particular sistema de crenças foi relegado pela cultura científica oficial a dois níveis aparentemente inferiores, também a seu modo muito respeitados e admirados, e, de qualquer forma, considerados legítimos: o nível da cultura infantil [...] e o nível da cultura literária [...] (Ceserani, 2006, p. 98).

Nesse sentido, foi a cultura literária um dos níveis que passaram a expressar o que tinha sido verdade na religião e na esfera da crença e da superstição, combatidas pela razão e pela ciência em voga no período. Pelos apontamentos teóricos expostos até aqui e pelas introduções das antologias apresentadas inicialmente, percebemos os diversos vieses pelos quais a literatura fantástica é compreendida. Conforme a concepção de fantástico, implícita ou explícita, no sentido amplo ou estrito, ou, ainda, enquanto modo ou gênero, alteram-se as obras que deram origem ao fantástico, bem como as que podem ou não ser fantásticas.

Como mencionamos no início deste subcapítulo, ora o fantástico é visto a partir de uma perspectiva mais ampla ou abrangente, ora de uma perspectiva mais estrita, específica ou delimitadora. No próximo subcapítulo, serão apresentadas algumas concepções teóricas sobre o fantástico no sentido estrito, como gênero, concebido a partir do século XIX; e uma perspectiva teórica de fantástico enquanto modo, e verificaremos que as variadas compreensões a respeito dele são fruto de diferentes concepções teóricas, bem como de sua evolução.

Poderíamos nos perguntar, por enquanto, se é possível falarmos não só em *fantástico*, como também em *fantásticos*, no plural, segundo um dos subtítulos da obra de Rodrigues, *O fantástico* (1988), “Fantástico ou fantásticos?”, em virtude da possibilidade de compreendê-lo sob os dois pontos de vista apresentados, bem como das diversas definições atribuídas a ele. Batalha, na introdução da antologia *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), considera mais prudente o uso do plural, *fantásticos*, visto a flutuação teórica na definição do termo e as fronteiras com quais o gênero se aproxima.

No entanto, parece-nos mais apropriado, em vez de considerarmos a existência de *fantásticos*, ainda que possamos compreender o fantástico no sentido amplo e estrito, e as definições para o termo sejam diversas, organizar as narrativas do fantástico, do realismo fantástico, do realismo maravilhoso, do realismo mágico, do realismo animista, do estranho, do maravilhoso, do maravilhoso cristão, do neofantástico, a partir do termo-conceito *insólito ficcional*. Desde meados dos anos dois mil, os estudiosos brasileiros têm optado mais por utilizar essa expressão, difundida por Flavio García. O autor, ao se apropriar do conceito, já

empregado por outros teóricos antes dele,¹³ arranja essas narrativas em um conjunto próprio, uma macrocategoria, o da literatura insólita. Em entrevista a Bruno Anselmi Matangrano, García aponta que há, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários, um real-naturalista e outro insólito, não real-naturalista:

[...] existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – “não real-naturalista” –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual (García, 2014, p. 181).

A divisão proposta por García é válida para entendermos o lugar do insólito e do fantástico no sistema literário, bem como as vertentes do insólito ficcional. Frisamos que o autor não pontua que há apenas esses dois sistemas narrativo-literários. Por outro lado, aponta a existência de, pelo menos, esses dois sistemas. O insólito, ainda sobreposto pelo real-naturalista, segundo García (2014), contrapõe o senso comum, os costumes, as regras e as tradições, age além das “[...] expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade” (García, 2007, p. 19). Adiante, o mesmo autor sintetiza que:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (García, 2007, p. 20).

O trecho acima, que resume o que é o insólito, do capítulo “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”, presente no livro *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, merece uma ressalva. García (2007) aproxima o insólito do sobrenatural, do estranho, do maravilhoso, para formular uma definição inicial para o termo, mas consideramos um equívoco compreender *insólito* como sinônimo de, por exemplo, *sobrenatural* (elemento presente em uma narrativa insólita), *estranho*, *maravilhoso* (gêneros ou modos literários). Todos fazem parte de um mesmo conjunto, mas as particularidades de cada termo devem ser preservadas, a fim de que cada vez mais a definição de insólito, bem como de fantástico, seja afinada. Não objetivamos, é importante ressaltar, isolar as mais diversas narrativas

¹³ Lenira Marques Covizzi utiliza o termo *insólito*, no Brasil, já em 1970, época em que defendeu sua tese orientada por Antonio Candido, que resultou na obra *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978).

aglutinadas pelo insólito. Apenas visamos colaborar para uma definição mais coerente de cada uma dessas narrativas, em especial, do fantástico.

O exame proposto até aqui, da história da literatura fantástica, com vistas às suas origens, possibilitou-nos uma visão panorâmica da situação inicial do fantástico em diferentes tempos e lugares. Além disso, o que averiguamos neste subcapítulo ajudar-nos-á, no subcapítulo 2.3, “Literatura fantástica à brasileira”, entender melhor o fantástico brasileiro, uma vez que o Brasil também se apropriou do que era produzido, principalmente, pelas culturas francesa, alemã e inglesa, nações expoentes, como vimos, na escrita fantástica.

2.2 TEORIAS FUNDADORAS E CONTEMPORÂNEAS DA LITERATURA FANTÁSTICA DE TZVETAN TODOROV, IRÈNE BESSIÈRE, JAIME ALAZRAKI E DAVID ROAS

Iniciamos esta parte com a apresentação de concepções de literatura fantástica fundadoras, de Tzvetan Todorov, teórico búlgaro, e Irène Bessière, teórica francesa. Começamos a compreender o fantástico com Todorov, um dos nomes mais recorrentes na área, de corrente estruturalista, a partir da obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), publicada pela primeira vez em 1970. O teórico propõe um estudo imanente, em que analisa apenas os aspectos internos de uma narrativa fantástica, entendida como um gênero literário. Desse modo, seu propósito, como destaca no primeiro capítulo, “Os gêneros literários”, “[...] é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico” (Todorov, 2017, p. 7).

Para o autor, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 30-31). Nesse sentido, é a hesitação que define o fantástico, isto é, a incerteza, a dúvida do leitor,¹⁴ compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, diante do sobrenatural. Com isso, o fantástico dura apenas o tempo da hesitação, pois o leitor e a(s) personagem(ns) têm que optar por uma explicação para o acontecimento – propriamente no fim da história –, tendo em vista a realidade da opinião comum. Ou as leis do mundo se mantêm intactas, ou são outras leis, desconhecidas; respectivamente, o estranho e o maravilhoso, ou seja, deparamo-

¹⁴ Todorov não se refere ao leitor *real*, mas ao *implícito*. Nas palavras dele, “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, 2017, p. 37).

nos com os gêneros vizinhos do fantástico. Todorov exemplifica isso com base no conto *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (Todorov, 2017, p. 30).

O teórico dá destaque ao estranho e ao maravilhoso em sua obra porque entende que “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (Todorov, 2017, p. 32). O fantástico, nessa perspectiva, em relação com o estranho e o maravilhoso, pode ser caracterizado como um gênero evanescente, que se mantém com a hesitação. Consoante Todorov (2017, p. 36), “ ‘cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. Além de evanescente, é limítrofe, pois sua existência dá lugar a esses dois gêneros com quem faz fronteira.

Para Todorov (2017), o estranho toma o lugar do fantástico se as leis da realidade se mantêm inalteradas e os fenômenos podem ser explicados por elas; o sobrenatural é explicado. Por outro lado, no maravilhoso é preciso considerar novas leis da natureza para explicar os fenômenos; o sobrenatural é aceito e/ou naturalizado. Além disso, todavia, existem subgêneros transitórios tanto do lado do estranho quanto do maravilhoso. Do lado do estranho, encontram-se o estranho puro e o fantástico-estranho, já do lado do maravilhoso, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, está o fantástico puro.

Nem sempre, é preciso frisar, o leitor precisará optar pelo estranho ou pelo maravilhoso, se o texto pertencer ao fantástico puro. Todorov (2017) não desconsidera a possibilidade de haver textos fantásticos que sustentam a ambiguidade até o fim da narrativa, ou seja, se a ambiguidade se mantém, a hesitação também se mantém. Assim, no final de uma obra, podemos considerá-la propriamente fantástica, não necessitando optar entre o estranho ou o maravilhoso, apesar de o teórico, na maior parte de *Introdução à literatura fantástica* (2017), considerar indispensável escolher um desses dois gêneros.

Também, é importante compreendermos as três condições que precisam ser preenchidas para a existência do fantástico, conforme Todorov (2017). A primeira delas é a hesitação do leitor implícito diante do sobrenatural, bem como a necessidade de ele considerar

o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas. Tal condição diz respeito ao aspecto verbal do texto. A segunda condição, facultativa, é a hesitação por parte da(s) personagem(ns), isto é, ela estará representada na obra e se relaciona com o aspecto sintático e semântico do texto.

Por fim, a interpretação do texto fantástico não pode ser nem poética e nem alegórica, condição relativa à atitude do leitor em relação ao texto, que, por ser mais geral, não é dividida em aspectos. Essa condição se liga à maneira de ler e de interpretar o texto fantástico. O leitor não se interroga só sobre a natureza dos acontecimentos, como também sobre a natureza do próprio texto. Todorov (2017) entende que apenas se pode realizar a leitura literal do fantástico; a poética e a alegórica não podem ser exercidas.

O autor defende essa ideia porque opõe a poesia e a ficção, e o sentido alegórico e o literal ou próprio. Considera que a poesia, também vizinha do fantástico, deve ser lida em sua literalidade, pois não é descritiva, referencial e/ou representativa, desse modo, não descreve o mundo evocado. Já o fantástico “exige [...] uma reação aos acontecimentos tais quais se reproduzem no mundo evocado” (Todorov, 2017, p. 68), por isso só pode existir na ficção, e não na poesia. A alegoria, outro gênero vizinho do fantástico, é “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (Todorov, 2017, p. 69-70), mas, “se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (Todorov, 2017, p. 71).

Assim como há três condições a serem preenchidas para a existência do fantástico, de acordo com Todorov (2017), também há três funções dos elementos fantásticos em uma obra. A primeira delas é produzir no leitor medo, horror ou curiosidade. Vale ressaltar, todavia, que o teórico assinala logo no início da obra que o medo está ligado ao fantástico, mas não como condição necessária. Uma segunda função é a manutenção do suspense, “a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada” (Todorov, 2017, p. 100). Finalmente, a última função se relaciona com a linguagem fantástica, em que a descrição e o descrito são da mesma natureza, não existem fora da linguagem.

Em conclusão, também consideramos relevante destacar alguns aspectos apresentados por Todorov no último capítulo de sua obra, “Literatura e Fantástico” (2017), pois ele muda de perspectiva, a qual se aproxima do modo que compreendemos o fantástico. Nesse momento, o teórico relaciona a literatura fantástica com a realidade. Deixa de lado a análise intratextual para estudar o fantástico de um ponto de vista extratextual, considerando-o do exterior, da literatura em geral ou da vida social. Ao invés de se perguntar “o que é o

fantástico?”, pergunta-se “por que o fantástico?”, assim, não indaga mais sobre a estrutura do gênero, mas tem em vista as funções do fantástico.

Ao se referir às funções, tanto há a do fantástico, como reação diante do sobrenatural, quanto a do próprio sobrenatural, que se distingue entre uma função literária e uma função social. A função social do sobrenatural é “[...] subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (Todorov, 2017, p. 168) e funcionar como um recurso para evitar a censura de textos com temas tabus. A partir disso, Todorov (2017, p. 169) postula que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica”. Isso porque “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (Todorov, 2017, p. 169).¹⁵

Adiante, entretanto, ao se referir a Kafka, Todorov (2017) esclarece que o fantástico se transformou em outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso, e sem levar em conta a hesitação. Quanto à função literária do sobrenatural, o autor pontua que ele cabe às narrativas, mas nem todas o admitem. Tanto a função social quanto a literária do sobrenatural têm em comum a transgressão da lei ou uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas.

Também no capítulo citado, o teórico aborda a função do fantástico em si. A partir de então, faz algumas considerações sobre o fantástico, apesar de ainda considerar o seu declínio no século XX. Ressalta que é a categoria do real a base da definição do fantástico proposta, sendo a hesitação a promotora da oposição real e irreal. Todorov (2017, p. 176) adequadamente afirma que a literatura fantástica “[...] representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda a literatura, é seu centro explícito”. Também, demarca que o fantástico “[...] coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente” (Todorov, 2017, p. 176). No final, volta a citar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, para declarar que a obra não pode ser compreendida como o fantástico do século XIX, mas um novo fantástico, o qual entenderemos depois, com Jaime Alazraki (1990).

Quatro anos após a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, em 1974, na França, publica o ensaio *Le récit fantastique: la*

¹⁵ A teoria de Todorov (2017) apresenta diversas contradições e aspectos que podem ser questionados. Um deles se refere ao decreto da morte do gênero, ao perder a sua função social para a psicanálise. Gabrielli (2004, p. 30) aponta a incoerência nisso: “[...] para o franco-búlgaro, a psicanálise, que, como discurso científico, visa ao estabelecimento de explicações e certezas, substituiu com sucesso uma modalidade discursiva que, além de lacunosa e oblíqua por sua própria condição ficcional, foi definida por ele próprio como espaço de proposição e manutenção da incerteza”.

poétique de l'incertain.¹⁶ Apenas o primeiro capítulo da obra, “Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette”, foi traduzido para o português, como “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, em 2012, por Biagio D’Angelo, com colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira, para a *Revista FronteiraZ*.

Nesse capítulo, um dos nossos objetos de análise, desde o título, em diálogo com a obra de André Jolles, *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste* (1976), Bessière (2012) aponta as origens da narrativa fantástica como forma mista do caso e da adivinha, bem como parente do conto,¹⁷ todas formas simples para Jolles, que estão no princípio de formas artísticas. Antes disso, no próprio título do ensaio, a autora indica que o fantástico é uma poética da incerteza.

Para Bessière (2012), a narrativa fantástica não é uma categoria ou um gênero literário, como defendeu Todorov (2017). Ela se aproxima da compreensão do fantástico como um modo discursivo, que privilegia o trabalho com a incerteza. Essa, contudo, pode-se relacionar com a hesitação, da teoria todoroviana. A teórica entende que a narrativa fantástica supõe uma lógica formal e temática e a analisa a partir das entrelinhas de sua trama. Bessière (2012) defende que o fantástico é ambivalente, contraditório, ambíguo, paradoxal, incerto e, além disso, utiliza-se do medo. Propõe, nesse sentido, um estudo sintético da narrativa fantástica, que de outra maneira não poderia ocorrer, tendo em vista a sua amplitude, mas segue uma perspectiva polivalente, de múltiplas interpretações, encarando-a desse modo.

Desde o início do capítulo, percebemos as implicações propostas por Bessière (2012) entre a narrativa fantástica e a realidade e a cultura e a sociedade. De acordo com a autora, o fantástico se pauta na lógica, na coerência e na complementaridade do que representa, ou seja, é verossímil, “[...] ele é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade [...]”, mas, também, pela “[...] desrealização própria do projeto criador do autor” (Bessière, 2012, p. 306), que parece indicar a ruptura da causalidade interna do fantástico, visto a ação de dados contraditórios, isto é, da relação real e irreal, responsáveis por marcar a indeterminação narrativa e causar incerteza ao leitor. Nessa perspectiva, a autora segue apontando para uma definição cada vez mais precisa da narrativa fantástica:

¹⁶ Bessière, em seu ensaio, em francês, refere-se ao *récit fantastique*, que em português significa *narrativa fantástica*, não *relato fantástico*, como está traduzido no texto de 2012, “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. Acreditamos que o equívoco entre *relato* e *narrativa* ocorreu por influência do espanhol, em que *relato* é um falso cognato. Por isso, optamos em utilizar *narrativa* ao invés de *relato* ao longo da apresentação e discussão do ensaio da teórica. Não substituímos *relato* no título e nos subtítulos do ensaio, bem como nas citações dele.

¹⁷ É importante entender que *contes*, ou seja, *conto*, no contexto em que a autora escreveu, refere-se ao *conto maravilhoso*, isto é, ao gênero *maravilhoso*, não a forma conto, uma narrativa curta.

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo (Bessière, 2012, p. 306).

É no tópico “Uma razão paradoxal”, em que se encontra a citação acima, que Bessière, com mais ênfase, aproxima a narrativa fantástica da realidade (percebida, aqui, de modo problemático), justamente porque a teórica entende que o fantástico se nutre da realidade, captando dela a matéria de que se constitui, mas não visa prová-la. O paradoxo da narrativa fantástica é o fato de ela ser marcada por contradições verossímeis ou, consoante Ana Luiza Silva Camarani (2014, p. 85), em *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, o fantástico “[...] especifica-se pela *justaposição e contradição* de vários verossímeis, ou seja, das hesitações e fraturas das convenções comunitárias [...]”, logo, não se especificando pela inverossimilhança.

Em “Autonomia do relato fantástico” (2012), Bessière apresenta como a narrativa fantástica se singulariza. Cita, inicialmente, que, para Jolles, o fantástico “[...] é o lugar onde se exerce perfeitamente o trabalho da linguagem” (Bessière, 2012, p. 307). Lugar esse em consonância com o real: “o discurso cultiva, fabrica e evoca. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra” (Bessière, 2012, p. 307-308). É importante ressaltar que para a autora não há linguagem fantástica em si mesma, os fatos contados na narrativa são concebíveis só nela e por ela, tendo em vista que, segundo a teórica, conforme muda a época, muda o fantástico.

Nos tópicos seguintes, Bessière (2012) diferencia a narrativa fantástica da narração das *realia*, novela ou romance, e do conto maravilhoso, na acepção de Jolles. A autora defende que o fantástico é apenas compreensível em oposição ao conto maravilhoso, pois é um anticonto. Foi o conto maravilhoso que deu origem a narrativa fantástica, do qual ela mantém a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento e não está orientada para a verdade da atuação. Com isso, frisa que o fantástico não é a narrativa da subjetividade, pois prima pelo exame de como as coisas acontecem no mundo, pela economia do universo, entendido como o natural e o sobrenatural, e, com isso, “[...] retira as consequências para uma definição do estatuto do sujeito” (Bessière, 2012, p. 309).

A narrativa fantástica e o conto maravilhoso se diferenciam, “o maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe” (Bessièrre, 2012, p. 311). Já “[...] o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei [que rege o acontecimento], da norma” (Bessièrre, 2012, p. 311-312), a inadequação do acontecimento à norma e vice-versa. A autora especifica que “o maravilhoso exhibe a norma; o fantástico expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar” (Bessièrre, 2012, p. 312).

A partir disso, a teórica revela a passagem do geral, do universal, ao caso, ao singular, ou seja, do maravilhoso ao fantástico, e aponta como o caso dá lugar ao fantástico. Antes disso, Camarani (2014, p. 88) pode nos ajudar a entender em que consiste a forma mista do caso e da adivinha: “[...] hibridismo que remete à oralidade tanto do ato de contar casos (acontecimentos tidos como reais), quanto ao modo cifrado ou encoberto da pergunta que caracteriza a adivinha [*sic*] (mistério), o que pressuporia a ambiguidade”. Nesse sentido, primeiro Bessièrre (2012) assinala que “enquanto caso, o acontecimento fantástico impõe uma decisão, mas não carrega em si mesmo o meio de decisão, pois permanece inqualificável” (Bessièrre, 2012, p. 312). Ainda conforme a autora, “[...] a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (Bessièrre, 2012, p. 314). Para ela, a não possibilidade da solução é a solução livremente escolhida.

Assim, “o relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*” (Bessièrre, 2012, p. 314). A adivinha determina que a interrogação da narrativa fantástica se aproxime de sua decifração, resolução por meio de uma resposta. Adiante, todavia, em “Caso e adivinha: perplexidade inevitável e reconhecimento da ordem”, Bessièrre (2012, p. 316) aponta, também, para a incapacidade de resolução da adivinha: “é porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha”.

Desse modo, “a forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar” (Bessièrre, 2012, p. 318-319). A partir disso, entendemos que a adivinha existe para ser decifrada, mas a sua resolução vai depender da capacidade interpretativa de cada um, podendo um texto fantástico permanecer ambíguo, sem ser decifrado.

Enfim, no tópico “Modernidade do relato fantástico” (2012), Bessièrre afirma que a “[...] dualidade do caso e da adivinha não é estranha ao modo contemporâneo do fantástico e às suas duplicidades ideológicas”. Ela percebe que a narrativa fantástica se liga à

contracultura e à literatura marginal, bem como é associada ao bizarro e “[...] se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial” (Bessière, 2012, p. 316). Também, frisa que os elementos mais importantes da cultura estão no fantástico, pois é dela que a narrativa principia: “[...] o sobrenatural e o surreal são os meios de desenhar imagens religiosas, científicas ou também aquelas do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito” (Bessière, 2012, p. 317). A teórica não acredita, entretanto, como Todorov (2017), que as técnicas literárias contemporâneas acarretaram na dissolução do fantástico.

Passemos a teorias contemporâneas da literatura fantástica, de Jaime Alazraki, teórico argentino, e David Roas, teórico espanhol. Alazraki, no ensaio *¿Qué es lo neofantástico?*,¹⁸ de 1990, presente na revista *Mester*, define um novo gênero, a partir dos anos setenta do século XX, o neofantástico, fundamentado nas ideias dos escritores Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, expostas em conferências e escritos ensaísticos e literários. Ressaltamos que Alazraki (1990) não inicia o ensaio ou a parte referente ao neofantástico apontando que a sua teorização sobre o gênero se baseia na obra de Cortázar, principalmente, e de Borges.

Apenas ao longo do texto percebemos que muitas das ideias expostas pelo teórico argentino são de autoria dos dois escritores. Por exemplo, a ideia de que a realidade cotidiana encobre uma segunda realidade profundamente humana, é de Cortázar, e dela Alazraki (1990) parece ter buscado subsídios para formular a teorização sobre a *visão* do neofantástico. Inclusive, é depois de Alazraki (1990) apresentar esse ponto de vista de Cortázar e a definição de fantástico do ficcionista, que inicia a delimitação do neofantástico, valendo-se da concepção cortazariana do gênero, como nota Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em *O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki* (2012).

Tendo em vista a época em que o autor começou os estudos, pontua que a “[...] narrativa neofantástica está pautada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores”¹⁹ (Alazraki, 1990, p. 31, tradução nossa). Nesse sentido, Alvarez (2012)

¹⁸ Alazraki (1990), em seu ensaio, utiliza o termo *relato*, ao se referir ao *relato fantástico*. No português, traduzimos *relato* como *narrativa* e *relato fantástico* como *narrativa fantástica*, pois, como já pontuamos, *relato* é um falso cognato de *narrativa*. No entanto, não substituímos os termos nas citações do ensaio de Alazraki (1990), em espanhol.

¹⁹ “[...] el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (Alazraki, 1990, p. 31).

sublinha que foram longos anos de muito estudo para o teórico, com as considerações apresentadas em diversas obras teóricas e sintetizadas no ensaio em estudo.

Alazraki (1990) inicia o ensaio expondo a complexidade de análise de um período ou movimento literário, assim como dos gêneros literários. A partir disso, pergunta-se em que se assemelham as narrações mais curtas, como as do *Decamerão*, com os contos modernos escritos a partir de Edgar Allan Poe. Para Alazraki (1990), entre tantas definições imprecisas na literatura, a do gênero fantástico é mais uma delas. Em seguida, apresenta que, por muito tempo, para considerar uma obra fantástica, a presença de um elemento fantástico era suficiente, o que tornava textos como os de Homero, Shakespeare, Cervantes e Goethe fantásticos. Segundo o autor, somente a partir de P. G. Castex, com a obra *El cuento fantástico en Francia* (1951), a literatura fantástica passou a ser estudada mais sistematicamente.

Diferente de críticos como Louis Vax, Roger Caillois e H. P. Lovecraft, Alazraki (1990) não entende que é a capacidade do fantástico gerar medo ou horror o que o diferencia de gêneros vizinhos, pois nem toda narrativa fantástica se propõe a nos assaltar com algum medo ou terror, ainda que contenha elementos fantásticos. O autor argentino propõe a definição da narrativa neofantástica, diferente do fantástico do século XIX, em que elementos fantásticos e sobrenaturais e a presença do medo, horror ou terror eram fundamentais.

Em seguida, o autor discute as conferências de Julio Cortázar, quem primeiro expressou insatisfação na categorização de seus contos como fantásticos. Eles eram, na verdade, “[...] um novo tipo de ficção em busca de seu gênero”²⁰ (Alazraki, 1990, p. 26, tradução nossa) ou um gênero novo derivado do fantástico. Depois de sugerir uma reflexão sobre *A metamorfose* (1915), de Kafka, para mostrar que a crítica não compreende a obra como fantástica, retoma as ideias de Cortázar e de Borges para definir o neofantástico.

Para Alvarez (2012), o teórico argentino delimita um novo gênero relacionado intimamente com o fantástico tradicional. No entanto, no nosso ponto de vista, Alazraki (1990) não esclarece isso, uma vez que reforça a distinção ou a diferença entre o fantástico tradicional e o neofantástico. De acordo com Roas (2014), concordamos que a literatura fantástica tradicional e a neofantástica são bem próximas. O teórico espanhol, inclusive, aponta: “se as diferenças são tão radicais [entre o fantástico tradicional e o neofantástico], porque cunhar uma expressão como ‘neofantástico’, em que se inclui o termo ‘fantástico’, do qual se quer separar? Não será porque as diferenças não são tão radicais assim?” (Roas, 2014,

²⁰ “[...] un nuevo tipo de ficción en busca de su género” (Alazraki, 1990, p. 26).

p. 157). Apesar disso, como mencionamos, não percebemos que Alazraki (1990) aproxime os gêneros, pelo contrário, apenas aponta os distanciamentos entre eles.

A partir das ideias de Cortázar e de Borges, Alazraki (1990) estabelece a diferença entre as narrativas neofantásticas e as fantásticas. Elas se diferem por três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. A respeito do primeiro elemento, a visão, “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”²¹ (Alazraki, 1990, p. 29, tradução nossa). A primeira máscara, conforme o teórico, abre uma fissura ou uma rachadura na realidade, caracterizada como sólida e imutável; já a segunda máscara²² é percebida como uma esponja, uma superfície repleta de buracos, por meio da qual se observa outra realidade.²³ Quanto à intenção, Alazraki (1990) propõe que o neofantástico não provoca medo ou horror no leitor, como as narrativas do século XIX, mas perplexidade ou inquietação.²⁴ As narrativas neofantásticas são, em sua maioria:

[...] metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão contra o sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente²⁵ (Alazraki, 1990, p. 29, tradução nossa).

A metáfora, percebida pelo autor como uma segunda linguagem, é o único meio de se reportar àquela segunda realidade, que se recusa a ser nomeada pela linguagem da comunicação; é por meio da metáfora que se pode nomear o inominável pela ciência.²⁶ Já com

²¹ “[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

²² Nesta parte, Alazraki (1990) cita a fala de Johnny Carter, personagem do conto “O perseguidor” (1959), de Julio Cortázar.

²³ Ricardo Piglia, em “Teses sobre o conto”, presente na obra *Formas breves* (2004), defende, no primeiro item, a tese de que um conto sempre conta duas histórias, ou seja, apresenta uma história dentro da outra. A sua segunda tese, presente no tópico cinco, é de que a história escondida, secreta, oculta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Percebemos que as teses de Piglia (2004) estão próximas da ideia de *visão* do neofantástico para Alazraki (1990).

²⁴ Destacamos um comentário de Alvarez (2012, p. 39-40), quem salienta que “[...] Alazraki faz objeções à tentativa de delimitar o gênero fantástico a partir da sensação de medo ou calafrio que os textos provocariam no leitor. No entanto, não escapa que ele também apresenta uma explicação similar, só propõe a substituição do medo ou calafrio pela perplexidade e a inquietação”. Também, vale pontuar que Roas (2014), em oposição à Alazraki (1990), acredita que podemos encontrar o medo físico ou emocional (que tem a ver com a ameaça física e a morte) em textos neofantásticos, mas não tão regularmente, em que as personagens se assustam e se espantam pela presença do impossível.

²⁵ “[...] metáforas que buscan expresar atisbos, entre visiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 1990, p. 29).

²⁶ Roas (2014) não concorda com a concepção metafórica de Alazraki, que condena o fantástico tradicional ao plano da literalidade, em que o gênero não poderia ser lido metaforicamente. Acredita que o teórico argentino reduz o fantástico do século XIX a apenas uma das suas diversas variantes, a qual Roas (2014) chama “gótico-terrorizante”, sustentada no monstruoso, no horripilante e no macabro.

relação ao *modus operandi*, para Alazraki (1990, p. 31, tradução nossa) “desde as primeiras frases da narrativa, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*”,²⁷ outra qualidade do neofantástico que o difere do fantástico tradicional todoroviano, marcado pela dependência de um elemento sobrenatural provocador de hesitação, ou da ambiguidade, característica do fantástico bem marcada na teoria de Bessière (2012).

Da teoria apresentada de Alazraki (1990), sublinhamos que, em suma, a narrativa neofantástica por si só é um acontecimento insólito e há uma história escondida por outra. Desse modo, a narrativa já inicia com o insólito instaurado (*modus operandi*), não cabendo a transgressão com o real, defendida por Roas (2011, 2014). Ao longo da narrativa se revela outra história ou realidade, escondida na primeira história por uma máscara (visão). Também, de acordo com essa concepção, não se admite a hesitação postulada por Todorov (2017), mas um sentimento de perplexidade ou inquietação (intenção).

Se Alazraki (1990) não defende a necessidade da transgressão do real para uma narrativa se configurar como fantástica, Roas (2011, 2014) sustenta a sua teoria a partir dessa premissa. O teórico entende a literatura fantástica como uma categoria estética, de caráter multidisciplinar. Emprega o termo *categoria* para não restringir o fantástico a um *gênero*, mas várias vezes se reporta a ele como um *gênero*, por exemplo, ao pontuar que o fantástico é o gênero mais realista que existe.

A definição de fantástico de Roas (2014) inclui tanto as narrativas em que não há possibilidade de se discutir sobre a evidência do fantástico quanto as narrativas em que a ambiguidade é insolúvel, “[...] já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável” (Roas, 2014, p. 43). Além disso, delimita que o fantástico se situa na dimensão pragmática do texto “[...] na forma como ele é lido e interpretado, uma vez que [...] o fantástico depende diretamente da ideia de realidade que o leitor tem” (Roas, 2014, p. 120-121).

Para o autor, o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites: “[...] seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (Roas, 2014, p. 89). Por outro lado, também, o objetivo da literatura fantástica é contrastar, desestabilizar, transtornar, subverter, alterar a nossa noção do real e a percepção de nós mesmos, pois o fantástico mantém uma relação conflituosa com a

²⁷ “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (Alazraki, 1990, p. 31).

realidade empírica. A literatura fantástica é paradoxal, ao mesmo tempo em que está inscrita na realidade e debate sobre o real, apresenta-se como um atentado contra ele.

Tendo isso em vista, a definição de fantástico de Roas (2011, 2014) não é estática, ela evolui conforme muda a relação entre o homem e a realidade. Vale destacar, entretanto, que na concepção desse teórico, tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. Ambos apresentam a transgressão. A estrutura básica do gênero ao longo da história é sugerir um contraponto entre o natural e o sobrenatural.

Nesse sentido, Roas (2011, 2014) sublinha que a literatura fantástica é um discurso em constante relação intertextual com outro discurso, o da realidade, entendida como uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como convencional, arbitrária e compartilhada, que é preciso problematizar, questionar tanto intratextualmente quanto extratextualmente.²⁸ O fantástico não apenas exige a coexistência do possível e do impossível, mas também o seu questionamento, pois é a problematização do fenômeno sobrenatural que determina a fantasticidade do texto.

Por isso, Roas (2011, 2014) aponta a relevância do contexto sociocultural no estudo do fantástico. Junto com o efeito fantástico, formam um binômio inseparável. Portanto, o fantástico se define por contraste à noção de real e propõe um conflito entre nossa ideia do real e do impossível, o qual marca uma transgressão. Para que esse conflito gere um efeito fantástico, ele precisa ser inexplicável. A inexplicabilidade envolve o leitor, o real extratextual:

[...] o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. Essa inexplicabilidade não está determinada exclusivamente no âmbito intratextual, envolvendo em vez disso o próprio leitor. Porque a narrativa fantástica, convém insistir, mantém, desde as suas origens um constante debate com o real extratextual [...] (Roas, 2014, p. 89).

Logo, uma narrativa será fantástica, na perspectiva do autor, se criar um espaço semelhante ao que o leitor habita, que será assaltado por um fenômeno sobrenatural que perturbe a sua estabilidade. Consoante Roas (2014, p. 31), o “sobrenatural é aquilo que

²⁸ De acordo com o que Roas expõe em *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), ele não concorda com as definições imanentistas, que postulam que o fantástico se daria do conflito entre dois códigos diferentes de realidade no interior do texto. As definições imanentistas não consideram que os recursos estruturais e temáticos do fantástico visam envolver o leitor para que assuma que a realidade intratextual é semelhante a sua e perceba a correspondência entre a sua ideia de realidade e a ideia de realidade criada intratextualmente.

transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis”. No entanto, frisa o teórico, o único gênero literário que depende do sobrenatural para funcionar é a literatura fantástica. Elementos sobrenaturais também estão presentes “nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica” (Roas, 2014, p. 30), mas não são uma condição indispensável para a existência desses subgêneros.

Assim, o sobrenatural sempre pressupõe uma ameaça à nossa realidade, “[...] que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Roas, 2014, p. 31). Ademais, o sobrenatural se configura como uma exceção, “[...] pois do contrário se converteria em algo normal e não seria tomado como uma transgressão, como uma ameaça” (Roas, 2014, p. 114).

Podemos perceber que o papel do leitor – real – diante de um texto fantástico, é decisivo para a sua existência. Ele precisa contrastar a história narrada com o âmbito do real para estabelecer se uma narrativa é fantástica. Isso quer dizer, conforme assinala o autor, que a recepção de um texto fantástico não pode se limitar à realidade textual, o leitor realmente precisa efetivar uma leitura referencial. Roas (2014, p. 53) acredita que a “[...] literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente [...]”. A recepção do fantástico pelo leitor provoca, como efeito, inquietação. Recapitulando, para a literatura fantástica alcançar seu objetivo, transgredir os parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor, deve:

[...] estabelecer primeiro uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não se trata apenas de reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade (condição indispensável para que se produza o efeito fantástico), e sim que o espaço ficcional tenda a ser uma duplicação do âmbito cotidiano em que o receptor se move. Em outras palavras, o leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto (Roas, 2014, p. 163-164).

Como constatamos até aqui, Roas (2011, 2014) pauta a sua teoria na relação da literatura fantástica com o âmbito extratextual, pois o fantástico se situa na realidade do leitor. Lembremos que ele entende a realidade como uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como convencional, arbitrária e compartilhada. Todorov (2017), por outro lado, explica o fantástico a partir do funcionamento do interior da obra e o percebe como um gênero literário evanescente e limítrofe. Apenas no último capítulo de sua obra assinala que é

a categoria do real a base da definição de fantástico dada por ele, mas não define o que compreende por real.

Já Bessière (2012), que acredita que o fantástico é a forma mista do caso e da adivinha e uma poética da incerteza, está tanto do lado de Todorov (2017) quanto de Roas (2011, 2014), no primeiro caso porque acredita no papel da hesitação e da ambiguidade, no segundo porque considera a realidade empírica na leitura de uma narrativa fantástica. Por fim, Alazraki (1990) propôs um novo gênero, o neofantástico, tendo em vista a evolução do fantástico. Ele estabeleceu a diferença entre as narrativas neofantásticas e as fantásticas, por aquelas apresentarem três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Roas (2014), contudo, percebe que o neofantástico e o fantástico tradicional não se diferem tanto, pois ambos buscam contrariar as leis da realidade.

2.3 LITERATURA FANTÁSTICA À BRASILEIRA²⁹

Jerônimo Monteiro, um dos pais da ficção científica nacional, selecionou vinte e seis contos de literatura fantástica de autores brasileiros para compor, em 1959, uma das primeiras ou, talvez, a primeira antologia fantástica brasileira apenas com contos de escritores brasileiros,³⁰ *O conto fantástico*, oitavo volume da coleção *Panorama do conto brasileiro*, publicada pela editora Civilização Brasileira. No prefácio da antologia, Monteiro destacou a escassez de contos fantásticos na nossa literatura e a ideia de que havia poucos escritores que se aproveitavam das muitas lendas, superstições e assombrações do nosso sertão. Segundo o autor, o contrário acontecia na literatura de língua inglesa, que não tinha esse repertório na realidade, mas o criava na literatura.

Como bem aponta Niels nas considerações finais de sua tese, *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista* (2018), acreditamos que Monteiro estava equivocado. Matangrano e Tavares (2019), assim como a pesquisadora, fartam-nos de nomes de escritores brasileiros, a maioria deles ausentes nas historiografias nacionais, que escreveram fantástico a partir do século XIX. Além disso, consoante à autora, são escritores que produziram um fantástico à brasileira, isto é, que não apenas emulava as obras de autores estrangeiros, mas também se valia da cor local e de elementos do Brasil.

Admitimos, contudo, que a empreitada de Monteiro foi ousada. “De fato, era difícil pensar em fantástico e gêneros correlatos, como horror e gótico, no Brasil oitocentista, pois [...] o gênero só se consolidaria entre nós em meados do século subsequente” (Niels, 2018, p. 39). Além disso, também em consonância com Niels (2018, p. 39), “é imperativo [...] ressaltar o pioneirismo de Jerônimo Monteiro ao organizar a primeira antologia de contos fantásticos brasileiros,³¹ lançada apenas oito anos após a publicação do ensaio de Castex [*Le conte*

²⁹ Referimo-nos à *literatura fantástica à brasileira* e não à *literatura fantástica brasileira*, tendo em vista a tese de Karla Menezes Lopes Niels, *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista* (2018). Conforme a autora: “a escolha pela expressão que intitula essa tese não foi fortuita [...] Ao optarmos por fantástico à brasileira e não por fantástico brasileiro deixamos subjacente a ideia de que o fazer literário de cunho fantástico que aqui se empreendeu, deu-se, não apenas pela apropriação e emulação de procedimentos narrativos e temáticos do gênero que se praticava além-mar, mas, também, pelo uso do material que esta terra, o Brasil, fornecia aos seus literatos. Não se trata apenas de uma literatura fantástica escrita por brasileiros e publicada em território nacional, como a segunda expressão poderia nos levar a pensar; refere-se a um fantástico acrescido de motivos brasileiros e trabalhado ao feitio de seus autores” (Niels, 2018, p. 140).

³⁰ Antes, em 1958, é lançada a antologia *Maravilhas do conto fantástico*, de Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes, mas a obra também conta com escritores estrangeiros.

³¹ Matangrano e Tavares (2019, p. 92) também acreditam que a antologia organizada por Monteiro, *O conto fantástico*, foi “[...] a primeira a incorporar autores brasileiros em um panorama voltado exclusivamente ao fantástico [...]”.

fantastique (1951)] e um ano após o prólogo de Callois [*sic*] [*Anthologie du fantastique* (1958)] na França”.

Talvez, pelo proposto por Monteiro no prefácio da antologia, quase nos anos sessenta do século XX, não sabia ele que já nos anos trinta do século XIX o fantástico havia sido praticado no Brasil. Em *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019), Matangrano e Tavares especulam que a primeira narrativa fantástica brasileira pode ter sido de Justiniano José da Rocha (1811-1862), com o conto “Um sonho”,³² de 1838. Atualmente, todavia, conforme consta na *Biblioteca digital de narrativas obscuras brasileiras (Tênebra)*,³³ coordenada por Júlio França e Oscar Nestarez, também organizadores da obra *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*, publicada em 2022, podemos considerar outro conto, lançado antes de “Um sonho” (1838), fantástico. É a narrativa “A visão do pico do Itajuru” (1831),³⁴ de Januário da Cunha Barbosa (1780-1846). Na Biblioteca também está presente o conto “Sonho” (1833),³⁵ de Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852), mas consideramos que a narrativa se aproxima mais do horror.

No entanto, Matangrano e Tavares (2019) acreditam, assim como Niels (2018) e Gabrielli (2004), em sua tese *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*,³⁶ que é com *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, que o fantástico de fato ganhou força em terras tupiniquins, ainda que com poucos elementos nacionais. Gabrielli (2004) aponta que os contos de *Noite na taverna* e a peça *Macário* (1855), de Álvares de Azevedo, inauguraram uma estética da incerteza no Brasil, em que se inscreve o fantástico, como veremos melhor adiante. Para o autor, “*Noite na taverna*

³² Neste conto, a órfã Teodora descobre o mistério sobre os seus pais no leito de morte de sua avó, Maria. Depois, a jovem, contudo, esquece as lições da avó antes da morte e segue o trágico caminho da mãe.

³³ A *Biblioteca digital de narrativas obscuras brasileiras (Tênebra)* é acessada pelo link: <https://www.tenebra.org/>.

³⁴ Neste conto, um velho com o objetivo de subir ao pico do Itajuru para estudar a situação das montanhas e descobrir a marcha da natureza nas revoluções que tem passado a superfície da Terra é surpreendido por uma voz que parte do rochedo. Essa voz lhe mostrará uma terrível visão do futuro.

³⁵ Neste conto, o narrador escolhe dormir para esquecer os recentes acontecimentos políticos do Brasil da primeira metade do século XIX. Ao dormir, sonha com Frei Caneca, líder da Revolução Pernambucana, que lhe apresenta um futuro catastrófico para o país.

³⁶ A tese de Gabrielli (2004) não está disponibilizada na internet. Tivemos acesso parcial a ela, por meio de contato com a biblioteca da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que digitalizou a introdução, ou seja, o primeiro capítulo; o segundo capítulo, “Por uma concepção de fantástico”; parte do terceiro capítulo, “Pegadas do fantástico em solo brasileiro”, mais especificamente o primeiro subcapítulo, “Álvares de Azevedo: mundo caprichoso e encadeado”; a conclusão e as referências. Afora a tese, da produção do pesquisador, apenas é encontrado o artigo “O lugar do fantástico na literatura brasileira” (2002), que citamos, e apresenta, de modo geral, as ideias expostas, depois, em sua tese. Entre a publicação do artigo de Gabrielli, em 2002, e a tese do autor, em 2004, foi publicada a obra *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, de Roberto de Sousa Causo, em 2003, que tem como objeto de estudo o gênero ficção especulativa, constituída pelos subgêneros ficção científica, fantasia e horror. Para Causo (2003), o fantástico engloba a ficção especulativa. Provavelmente, o autor foi um dos primeiros a mencionar a obra *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, a qual define como fantasia.

representou um modelo alternativo de ficção romântica, seja pela lógica estranha, seja pela densidade temática, seja, enfim, pela recusa de determinados estereótipos a respeito do Brasil e dos brasileiros” (Gabrielli, 2004, p. 68).

É Niels (2018) quem atesta que muitos dos estudiosos da literatura fantástica brasileira consideram os contos de *Noite na taverna* como os que fundaram a produção fantástica no Brasil. Segundo a autora, as principais teorias sobre o fantástico genológico, como a de Tzvetan Todorov, entretanto, não podem ser aplicadas a todos os contos da referida obra de Azevedo. Para Matangrano e Tavares (2019), a única narrativa sobrenatural do livro é o conto “Solfieri”. Niels (2018) discordaria deles, pois percebe a presença de outros contos fantásticos, como “Gennaro”. Se a obra de Álvares de Azevedo inaugurou ou não a produção fantástica no Brasil, Niels (2018, p. 138) nas considerações finais de sua tese, demarca que a obra do escritor “[...] tem o mérito de ter ensejado uma produção ininterrupta de literatura de cunho fantástico nas Letras nacionais”.

A pesquisadora acredita que, tendo em vista as críticas à obra azevediana, por longo tempo o termo *fantástico* foi aplicado sem nenhuma precisão conceitual. O termo foi (e continua sendo) usado para se referir a várias manifestações literárias, de modo bem difuso e considerado no sentido *lato*. Conforme Niels, em *Fantástico à brasileira: o gênero fantástico no Brasil* (2014, p. 193), para os organizadores das primeiras antologias, “[...] como também para muitos estudiosos da literatura que trabalha a temática metaempírica, a simples ocorrência de um acontecimento não pautado na realidade do mundo que nos cerceia é motivo suficiente para a configuração do gênero”, isto é, apenas havendo um acontecimento sobrenatural na narrativa ela era e, às vezes, ainda é definida como fantástica.

Narrativas que não eram realistas podiam ser consideradas fantásticas, devido, ainda de acordo com a autora, às diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII e das traduções do termo de uma para outra língua europeia. Só depois da difusão dos estudos de Todorov, na década de setenta, é que a referência ao fantástico foi sendo mais precisada, bem como a percepção das características do gênero no Brasil. Atualmente, consoante Camarani (2014), a flutuação no que se entende por narrativa fantástica, no sentido estrito, acontece por suas similaridades com outras narrativas, que exigem duas configurações discursivas diferentes: a realista e a não realista, bem como a oscilação no entendimento do fantástico está relacionada com o seu desenvolvimento no século XX.

Nesse sentido, a fim de distinguirmos o fantástico, no sentido estrito, enquanto gênero, de outras categorias literárias, aproveitamos a oportunidade para pontuar que não consideramos adequado generalizar e, em consequência, simplificar o fantástico, entendendo-

o como sinônimo de irreal, ficcional, fantasioso. São palavras que, cuidadosamente, podem caracterizar o fantástico, mas não o definir. Entender o fantástico nesse sentido é dobrar ainda mais a ambiguidade já envolta no gênero. Ainda, não julgamos adequado iniciar a definição da literatura fantástica pelo o que ela não é, na tentativa de designá-la negativamente. Além disso, não defendemos a ideia de que o fantástico se opõe ao real, como expomos na introdução, e que as narrativas que não são fantásticas simplesmente são realistas ou vice-versa.

Sobrenatural, como exposto, é outro termo frequentemente ligado à literatura fantástica. A presença desse elemento em um texto é fundamental para que o fantástico exista, segundo David Roas (2011, 2014). Na verdade, para o teórico, o único gênero literário que depende do sobrenatural para funcionar é a literatura fantástica, mas é preciso levar em consideração que outros elementos também colaboram na construção da narrativa fantástica. Por fim, reforçamos que, como apontado na introdução desta dissertação, uma vez que o fantástico é um conceito complexo, é fundamental que os estudiosos da literatura fantástica, cada vez mais, esclareçam sob que direção compreendem o conceito *x* ou *y*.

Voltando ao que tange às primeiras ocorrências do fantástico em solo brasileiro, os quatro principais teóricos citados até aqui neste subcapítulo, a saber, Gabrielli (2004), Niels (2014, 2018) e Matangrano e Tavares (2019), também concordam que as manifestações fantásticas ou, de modo mais amplo, insólitas no Brasil iniciaram em uma época em que se valorizava “[...] a ideia de formação de uma identidade, e, por consequência, de uma literatura nacional” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 29).

No entanto, conforme Niels (2018), o fantástico se distanciava do projeto nacionalista iniciado no romantismo e mantido pelos movimentos literários seguintes, em que uma literatura mais representativa da realidade era mais praticada e cultuada, ou seja, uma literatura realista e/ou documentalista. É importante ter em vista que “[...] os textos da primeira metade do século XIX são, sobretudo, obras de inspiração nacionalista e ufanista, ou mesmo regionalista, no intuito de exaltar a identidade brasileira e buscar – ou, muitas vezes, – criar – nossas raízes histórico-culturais” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 25), esteticamente diferentes dos textos fantásticos. Perguntamo-nos, assim como Gabrielli (2004, p. 8-9): “ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, qual seria o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da *sobrenaturalidade* e de uma *supra-realidade*?”

Para a pesquisadora que citamos, o Brasil queria afirmar uma cultura diferente daquela de Portugal e negar a tradição lusitana. Assim, a crítica do século XIX e início do

século XX se preocupou com a criação de uma literatura nacional ou com a expressão da *cor local* do Brasil. A autora nos atenta, entretanto, que “[...] mesmo que quiséssemos renegar a Lusitânia e todo o além-mar, deixamo-nos influenciar fortemente pela França tanto na literatura como na política, na moda e nos costumes. A França foi a nossa via de acesso mais rápida às ideias do velho mundo” (Niels, 2018, p. 17). Na literatura, o contato com muitos romances ingleses e alemães se dava via tradução francesa. Essas trocas ou “[...] o contato com as culturas francesa, alemã e inglesa tornaria nosso repertório cultural ainda mais matizado, propiciando o cadinho ideal para a criação de uma literatura como a de cunho fantástico” (Niels, 2018, p. 49).

Seguindo a distinção proposta por Flavio García (2014), por muito tempo se destacou apenas a vertente real-naturalista na literatura brasileira. A insólita já existia, contudo, conforme Niels (2018), a literatura fantástica brasileira foi omitida pela historiografia e pela crítica literária especializada até os anos cinquenta do século XX.³⁷ Nessa época, foi lançada a antologia organizada por Monteiro, em 1959, entre outras, e, assim, podemos entender as dificuldades enfrentadas por ele.

Em outra produção sua, *Profano, maldito e marginal*:³⁸ *o conto fantástico na literatura brasileira* (2014, p. 18), Niels destaca que a literatura fantástica era vista como profana e maldita. “Maldita, por explorar temas sobrenaturais e tabus. Profana, por macular o sagrado altar do nacionalismo”. Na verdade, a pesquisadora esclarece em sua tese que a literatura fantástica foi, por muito tempo, marginalizada e invisibilizada pela crítica e historiografia brasileiras. Em consequência, pareceu que exclusivamente a literatura realista era praticada no Brasil. Ao contrário, a autora acredita que o fantástico foi praticado conscientemente em terras tupiniquins e de modo profícuo na segunda metade do século XIX.

Gabrielli (2004, p. 67) defende a hegemonia, “[...] no interior do sistema literário brasileiro, de uma autêntica *poética da certeza* [...]”, que obstruiu a sua maior rival, a *poética da incerteza*,³⁹ em que estava presente o fantástico. Esse, “[...] não se vinculando a qualquer estilo ou corrente em especial, [...] enfrentou estratégias de neutralização tão diversas quanto as formas pelas quais se manifestou” (Gabrielli, 2004, p. 67). Para o autor, além de o

³⁷ Para Gabrielli (2004), *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés é a historiografia que dedica maior espaço ao fantástico. Também, consoante Gabrielli (2002, 2004), em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, há só uma linha a Murilo Rubião, mas Bosi não usa o termo *fantástico*.

³⁸ A autora esclarece que o uso do adjetivo *marginal* neste texto se refere à literatura que se faz à margem do cânone.

³⁹ Gabrielli (2004), bem como Batalha, em *A poética da incerteza: a contracena do século das luzes* (2011), recorre à expressão *poética da incerteza*, que se encontra na obra da teórica francesa Irène Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974).

fantástico ter sido pouco examinado, foi subestimado e sofreu resistência e desconfiança por parte do sistema literário brasileiro.

O pesquisador tece duras críticas ao romantismo, pois entende que a poética romântica, da certeza, via na literatura um meio de inculcar os ideais nacionalistas, ou seja, era um meio de doutrinação. Gabrielli (2004, p. 75) vai ainda mais longe ao afirmar que o fantástico também foi obstruído pela estreia da ficção alencariana: “o caminho apontado pela ficção azevediana, revelada em 1855, viu-se, assim, obstruído pela vigorosa estréia de José de Alencar,⁴⁰ que em 1857 publica seu primeiro romance, *Cinco minutos*, e, ao longo daquele mesmo ano, *A viúvinha* e *O Guarani*”. O autor continua sua tese na defesa de que a poética da certeza permaneceu conosco também durante o século XX:

[...] a proscrição da incerteza na literatura brasileira é oriunda de uma fase de afirmação nacional em que uma *poética da certeza* foi constituída, com finalidade doutrinária, por nossos românticos. Tal poética, consolidada no momento referido, se teria enraizado entre nós de modo tão profundo que, ao longo de todo o século vinte, não obstante o surgimento de diversas orientações de vanguarda atuantes a partir do Modernismo da década de 1920, permaneceria em posição hegemônica, a ponto de se transformar numa espécie de traço-chave da fisionomia geral da literatura brasileira (Gabrielli, 2004, p. 133).

A poética da certeza se manteve durante o século XX, de acordo com o pesquisador, e acreditamos que ainda há rastros dela no século XXI. Como exemplo, podemos citar as muitas obras literárias publicadas atualmente que apresentam a realidade muito próxima do que ela é, que se valem da estética realista, como os textos que expõem a realidade das margens, da periferia; a marginalização em grandes metrópoles; a violência (em geral; contra a mulher; grupos em situação de vulnerabilidade) etc.⁴¹

Quanto à poética da incerteza, em que está a literatura fantástica, notamos que ela tem ganhado cada vez mais espaço entre a crítica, é matéria de estudo na academia e,

⁴⁰ É importante considerarmos a participação e influência de José de Alencar na literatura brasileira. Conforme Maria Eunice Moreira, em *Nacionalismo literário e crítica romântica* (1991), o escritor, já no início de sua vida literária, firma um compromisso com a nacionalidade da literatura brasileira. Moreira (1991, p. 113) cita como exemplo *As cartas sobre A confederação dos tamoios*, uma série de cartas escritas por Alencar, em 1856, sobre o poema “A confederação dos tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, que “[...] ultrapassam a condição de crítica para se transformar numa exposição dos princípios teóricos sobre a literatura brasileira e a poética do futuro romancista”. Também, mais no final de sua carreira, em 1872, Alencar escreve o prefácio “Benção paterna”, incluído em *Sonhos d’ouro*, uma preparação à crítica do romance. No prefácio, novamente, para Moreira (1991), Alencar se preocupa com o projeto de consolidação da literatura brasileira e com o tema da nacionalidade literária.

⁴¹ Consideramos as obras a seguir significativas para um estudo sobre a literatura brasileira contemporânea, no que tange à sua relação com o realismo, à apresentação da realidade e, assim, para a manutenção da poética da certeza: *O choque do real: estética, mídia e cultura* (2007), de Beatriz Jaguaribe; *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer; *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação* (2012), de Karl Erik Schøllhammer; *A volta da realidade das margens* (2012), de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio; e *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil* (2018), de Tânia Pellegrini.

enquanto ficção, muito lida fora dela também. Apesar disso, como muito bem ressalta Niels (2014, p. 13), no seu último artigo referido, “[...] não há dúvidas de que falar em gênero fantástico numa literatura predominantemente realista como a literatura brasileira é caminhar por terreno movediço”.

Realmente nos sentimos caminhando em um terreno movediço. As razões são várias: as diversas especulações sobre a origem do fantástico, como vimos no início da dissertação; a proximidade dele com outras categorias literárias; as diversas compreensões teóricas acerca dele; o seu entendimento no sentido amplo ou estrito; a sua compreensão como um modo, um gênero, ou uma categoria estética; as mudanças que sofreu e tem sofrido em seu processo de evolução etc.

A fim de que possamos ajudar a firmar o terreno pelo qual caminhamos, observaremos mais a fundo como a literatura fantástica permaneceu à margem do cânone, tendo em vista o severo posicionamento da crítica literária e a escassa republicação de obras fantásticas. Lembremos que, até o momento, verificamos que contribuíram para a permanência do fantástico à margem o fato de o gênero se inscrever na estética da incerteza, conforme Gabrielli (2004); o uso do termo *fantástico* sem precisão conceitual; as associações do gênero com outros termos; as configurações da narrativa fantástica e o desenvolvimento de um projeto nacionalista no Brasil, vinculado ao realismo. Posteriormente, analisaremos o movimento oposto, de resgate do fantástico, principalmente a partir das primeiras antologias fantásticas lançadas no Brasil e da boa recepção dessa literatura pelo público leitor.

A respeito das críticas literárias produzidas sobre o fantástico, Niels (2018) menciona como exemplo os juízos negativos de Sílvio Romero atribuídos à vertente fantástica de Machado de Assis. Para a pesquisadora, críticas negativas como as de Romero condicionaram o esquecimento dos contos fantásticos de Machado de Assis. Os juízos negativos desse crítico literário, entretanto, também se direcionaram à prosa fantástica de Álvares de Azevedo. Outro crítico é José Veríssimo, que, embora não tenha julgado mal a produção fantástica de Assis e Azevedo, colocou-se do lado daqueles que “[...] se abstiveram de quaisquer julgamentos. Na impossibilidade de circunscrever tais narrativas [de Assis e Azevedo] em determinada escola ou corrente literária, a historiografia e a crítica literária especializada puseram-nas de lado, como se não fossem dignas de sua apreciação crítica” (Niels, 2018, p. 37).

Outro fator que também contribuiu para a permanência do fantástico à margem do cânone foi a escassa republicação de obras fantásticas. Niels (2018) exemplifica isso a partir de obras fantásticas de dois autores canônicos de nossa literatura: Fagundes Varela e Franklin Távora. Os contos fantásticos do primeiro quase desapareceram, pois apenas foram

republicados por volta do século seguinte da primeira publicação. Por exemplo, o conto “As ruínas da Glória” (1861), de Varela, publicado primeiramente em folhetins, só foi resgatado cem anos após a primeira publicação, em 1961.⁴² O conto “As bruxas”, também de Varela, primeiro publicado em folhetins, somente foi resgatado dois séculos depois, em 2011.⁴³

Já a obra fantástica de Franklin Távora, como *A trindade maldita* (1862), ainda consoante Niels (2018), somente contou com edição em folhetins, sem publicação em livro até hoje, sendo que dos folhetins encontrados na Biblioteca Nacional, a primeira parte deles não é localizada. A pesquisadora, em seu primeiro artigo citado, também apresenta como um fator de marginalização do fantástico a impressão de ele ter surgido como uma literatura de entretenimento⁴⁴ no Brasil, porém não desenvolve muito essa ideia com relação ao Brasil.

Outra hipótese que pode explicar a rejeição do fantástico no Brasil é de autoria de Gabrielli (2002).⁴⁵ Em seu artigo, primeiro relaciona a rejeição ao fantástico ao fato de o sistema literário ser propenso à observação e à documentalidade, como lemos em sua tese e, depois, apresenta outro aspecto, mais abrangente, da cultura brasileira, que “[...] foi descrito por dois dos maiores intérpretes modernos da nossa cultura, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, e poderia ser traduzido como uma espécie de tendência à *familiaridade*” (Gabrielli, 2002, p. 30).

De acordo com o pesquisador, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, ao conceituar o homem cordial, identifica na cultura brasileira a marca da intimidade, da familiaridade e da proximidade. Nossa cultura se configura como aquela que repele o distanciamento e a estranheza, presentes no fantástico. Já em *Casa grande e senzala*, ainda segundo Gabrielli (2002), Gilberto Freyre, em consonância com Holanda, indica a intimidade como característica exclusiva da cultura latino-americana, com ênfase no Brasil. A partir disso, Gabrielli questiona-se:

⁴² Niels (2018) nos informa que o conto “As ruínas da Glória”, de Fagundes Varela, foi resgatado por Edgar Cavalheiro e Mário de Silva Brito, no segundo volume, *O conto romântico*, da coleção *Panorama do conto brasileiro* (1961).

⁴³ Também em conformidade com Niels (2018), o conto deixou a margem do cânone a partir do resgate de Maria Cristina Batalha, em *Fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011).

⁴⁴ Um comentário que se liga à ideia de a literatura fantástica se configurar como literatura de entretenimento está no posfácio da obra de Matangrano e Tavares (2019, p. 271), escrito por Roberto de Sousa Causo. O autor, ao se referir à literatura especulativa e ao insólito, revela que “[...] essa produção ou esse aspecto da literatura brasileira, dentro do sistema literário, não mereceria ser lembrado. Seria ‘secundário’, ‘minoritário’, ‘irrelevante’, ‘subliterário’, ‘impertinente’, ‘espúrio’, ‘ideológico’... Dependendo, é claro, do alvo da avaliação. Secundário, quando ocorrendo na obra de grandes nomes [...] Subliterário, quando configurado como um gênero popular como a ficção científica, a fantasia e o horror – vistos pela *intelligentsia* como parte da ‘indústria cultural’ ou ‘mera literatura de entretenimento’ ”.

⁴⁵ A hipótese levantada neste momento, presente no artigo de Gabrielli (2002), não consta nas partes de sua tese que tivemos acesso. Talvez, esse ponto de vista também esteja presente nela.

Poderíamos assim relacionar a resistência ao elemento fantástico na literatura, constituído e alimentado, como vimos, por uma *estranheza inexplicada*, com aquele amor ao que é conhecido, familiar e íntimo? Poderíamos identificar aquele *horror à estranheza* a um *horror ao estranho ficcionalizado* capaz de truncar a recepção do fantástico entre nós, diferentemente do que ocorre nos demais países da América Latina, onde inexistem as condições culturais historicamente estabelecidas para tal? (Gabrielli, 2002, p. 32).

Nesse sentido, o culto à familiaridade presente em nossa cultura, descrito por Holanda e Freyre, pode indicar, em conformidade com Gabrielli, uma tendência cultural do horror à estranheza, até mesmo de dificuldade de penetração no fantástico. Gabrielli (2002) apenas inicia essa discussão. Um estudo de maior fôlego seria necessário para nos certificarmos da e nos aprofundarmos na relação entre a cultura brasileira, na perspectiva de Holanda e Freyre, e o fantástico.

Voltando à tese de Niels, antes de propriamente adentrarmos no assunto do resgate do fantástico, no movimento contrário à sua marginalização, é indispensável entendermos por volta de que época o gênero começou a ser estudado e quando os estudos chegaram ao Brasil, visto que esses acontecimentos colocaram a literatura fantástica nas alíneas da história:

Entre as décadas de 1950 e 1970 surgem os primeiros estudos de peso sobre o gênero fantástico: *Le conte fantastique* (1951), de Castex, o prólogo a *Anthologie du fantastique* (1958), *De la féerie à la science-fiction [sic]* e *A [sic] couer [sic] du fantastique* (1965), de Callois [sic], além de *L'art et La Littérature fantastiques*, de Louis Vax (1960), cuja edição traduzida para o português seria publicada e editada pela editora Arcádia de Lisboa, em 1972. No Brasil, os estudos acerca do gênero são inflamados pelo lançamento de *As estruturas narrativas* (1969) e *Introdução à literatura fantástica* (1975), traduções, respectivamente de *Pour une Theorie du Recit* (1969) e *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de Tzvetan Todorov [...] Foi graças principalmente ao ensaio de Todorov que a academia se voltou para essa vertente que aqui andava um tanto esquecida (Niels, 2018, p. 37-38).

Nessa linha do tempo, podemos acrescentar os estudos de Irène Bessièrre, que publica, em 1974, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, obra que conta com “Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette”. Capítulo traduzido para o português apenas em 2012, por Biagio D’Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira, intitulado *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*.

Além dos primeiros estudos de peso sobre a literatura fantástica surgirem nos anos cinquenta do século XX e, no Brasil, nos anos setenta obras de Todorov sobre o gênero serem traduzidas, é nesse período que são publicadas as primeiras antologias fantásticas no Brasil (nem todas exclusivamente com contos fantásticos brasileiros), provavelmente em decorrência desses estudos e a fim de resgatar o fantástico da margem do cânone. Citamos, a título de conhecimento, aquelas referenciadas em outras partes desta dissertação: *Maravilhas*

do conto fantástico (1958), organizada por Fernando Correia da Silva e com seleção de José Paulo Paes; *O conto fantástico* (1959), organizada por Jerônimo Monteiro; *Obras primas do conto fantástico* (1961), organizada por Jacob Pentead; e *Histórias fantásticas* (1996), organizada por José Paulo Paes.⁴⁶

No que diz respeito ao público leitor de literatura fantástica, Niels (2018) argumenta que ele sempre existiu, o que indicava a sua profusão.⁴⁷ A autora cita como exemplos a recepção de *Noite na taverna*, que não foi bem recebido pela crítica, mas foi pelo público leitor. Para Niels, em *Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira* (2014), a experimentação das sensações de horror e medo promoveram a boa recepção do fantástico pelos leitores. Em sua tese, a pesquisadora menciona a quantidade de exemplares produzidos de algumas obras fantásticas e apresenta números elevados para o gênero.

Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Franklin Távora, Joaquim Manuel de Macedo e Aluísio Azevedo foram os escritores citados por Niels (2018), referenciados aqui, que escreveram literatura fantástica no século XIX. Também podemos citar, de acordo com Matangrano e Tavares (2019), autores(as) que escreveram fantástico e, de modo mais amplo, insólito nesse período: os românticos Bernardo Guimarães, Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo e Castro; os naturalistas e realistas Augusto Emílio Zaluar, Joaquim Maria Carneiro Vilela, Lima Barreto, Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos, Afonso Arinos e Inglês de Sousa; e os simbolistas e decadentistas José Joaquim de Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Emília Freitas, Nestor Victor, César Câmara de Lima Campos, Ulysses Sampaio e João do Rio.

Dos nomes citados, encontramos autores reconhecidos por outras manifestações literárias, como a realista, e pouco conhecidos pela literatura fantástica, bem como, para Niels (2018), escritores canônicos que escreveram literatura fantástica sem abdicar do projeto literário nacionalista. A pesquisadora acredita que “[...] é a partir do Bruxo do Cosme Velho

⁴⁶ As antologias referidas aqui são citadas por Niels (2018), em sua tese e, também, por Vanderney Lopes da Gama, em sua dissertação *Antologias brasileiras da literatura fantástica: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados* (2010), exceto *O conto fantástico* (1959), de Jerônimo Monteiro, que não é referenciada por Gama.

⁴⁷ Se Niels (2018) aponta a existência de público leitor de literatura fantástica, em proporções consideravelmente altas para a época, Gabrielli (2002, p. 25), por outro lado, indica o contrário em: “não apenas exígua em número é, porém, a presença da literatura fantástica entre nós; sua penetração tanto na crítica quanto no grande público tem sido, desde 1947, ano de lançamento de *O Ex-mágico e outros contos*, de Murilo Rubião, de escassez acachapante”. Nesse artigo, o autor considera que a “[...] literatura propriamente fantástica tem como marco inicial entre nós [...] o livro *O Ex-mágico e outros contos*, de Murilo Rubião, lançado em 1947” (Gabrielli, 2004, p. 28). Também, para ele, “[...] talvez apenas dois autores possam ser considerados representantes da literatura fantástica em sentido estrito: Murilo Rubião e José J. Veiga” (Gabrielli, 2004, p. 28). Tanto Niels (2018) quanto Matangrano e Tavares (2019), podemos perceber, não concordariam com Gabrielli (2002, 2004).

que é possível notarmos elementos que diferenciarão o fantástico brasileiro do fantástico europeu” (Niels, 2018, p. 140). Ainda no século XIX, afirmam Matangrano e Tavares (2019, p. 50), percebia-se uma oscilação entre temas e estilos nacionais e estrangeiros, a arte marcava “[...] a angústia entre uma cultura mais devoradora do estrangeiro do que do nacional, sendo este mesmo nacional ainda uma maleável tentativa de definição”. Em contrapartida, como estamos mostrando, Niels defende que,

[...] a despeito do uso intertextual de procedimentos formais e temáticos do fantástico oitocentista que se praticava além-mar, nossos autores trouxeram, para o que se produzira aqui em terra tupiniquins, elementos nossos, cheios de “cor local”, o que conferiu a esse fazer literário uma característica própria, que não o afasta nem do fantástico europeu, nem das aspirações nacionalistas brasileiras. Produziu-se, assim, um fantástico único, peculiar e propriamente brasileiro, ao mesmo tempo que universal, que em nada deixa a desejar ao modelo europeu. Ao contrário disso, um fantástico que se retroalimentou com novos matizes e cores (Niels, 2018, p. 141).

Ainda mais cor local é vista na literatura fantástica do *multifacetado* século XX, na expressão de Matangrano e Tavares (2019). Para eles, a literatura insólita brasileira se difundiu tanto nesse período que apenas um estudo cronológico dela é inviável, “[...] pois muita coisa bastante diferente passou a ser produzida ao mesmo tempo, em registros diversos para diversos públicos, com intenções distintas, resultando em obras tão díspares [...]” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 53). Por isso, citaremos apenas alguns nomes de escritores de literatura fantástica e insólita desse período presentes na obra dos pesquisadores.⁴⁸

A começar pelos modernistas do sul, os escritores mencionam Mário de Andrade; já ao abordarem os modernistas do norte, ressaltam que “com o modernismo regionalista de 30 e 40, o fantástico vai mesclar-se aos contos populares, aos relatos orais, aos causos de fazenda e à própria literatura de cordel” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 65), sendo nomes representativos dois autores canônicos de nossa literatura, rara vez lembrados pelas suas searas fantásticas, ignoradas ou apagadas da crítica literária brasileira, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa.

Ao se referirem ao terror, ao horror e à ficção de polpa, ou a *pulpfiction*, citam Humberto de Campos; na ficção científica, Gastão Cruls, que esbanjou cor local em *Amazônia misteriosa*, de 1925, e, nessa parte, também citam as três ondas da ficção científica brasileira.

⁴⁸ Apontamos, novamente, que percebemos que Matangrano e Tavares (2019) compreendem o fantástico no sentido amplo, aproximando-o da concepção de insólito, como uma macrocategoria, e/ou, ainda, parecem aproximar mais o fantástico de uma perspectiva modal, tendo em vista a diversidade de autores e obras apresentadas, que, às vezes, extrapolam a concepção de fantástico enquanto um gênero.

Como parte do realismo maravilhoso,⁴⁹ elencam, entre outros, Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles, Murilo Rubião e José J. Veiga. Por fim, no que se refere ao insólito na virada do milênio, aparece o nome de Ignácio de Loyola Brandão.

2.4 LITERATURA FANTÁSTICA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA⁵⁰

Ainda mais movediço que o terreno da literatura fantástica brasileira é o da literatura fantástica brasileira de autoria feminina. Se já o fantástico brasileiro foi relegado, o fantástico brasileiro escrito por mulheres foi muito mais, tendo em vista a condição imposta às mulheres na história. Estamos estudando, no âmbito do Brasil, uma literatura duplamente marginalizada: primeiro, por ser fantástica e, segundo, por ser de autoria feminina. Nos últimos anos, percebeu-se um esforço da academia em resgatar essa literatura, assim como de recuperar a própria literatura de autoria feminina, mas o fantástico feminino ainda não se destaca como o fantástico escrito por homens.

Em uma pesquisa rápida por nomes de escritores(as) de literatura fantástica, no sentido estrito, tanto em obras dedicadas ao gênero quanto na internet, avultam nomes masculinos. No Brasil, destacam-se José J. Veiga e Murilo Rubião; na Argentina, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar; na Alemanha, E. T. A. Hoffmann; nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe; e na França, Guy de Maupassant. Esses são alguns dos primeiros autores lembrados ao nos referirmos à literatura fantástica e que realmente foram fundamentais na constituição e na evolução do gênero. Em uma observação mais atenta, perguntamo-nos, contudo, por que não se destacam com tanta frequência nomes femininos?

Como vimos no começo deste capítulo, a historiografia literária, que registra os autores, dando voz a alguns e excluindo outros e, assim, formando o cânone, de modo geral, indica escritores, homens, como os primeiros a escreverem ficções fantásticas. Se observarmos o sumário das antologias⁵¹ referenciadas até aqui, bem como de outras que citaremos, também verificaremos que as escritoras estão pouco presentes.

⁴⁹ Optaremos, em diante, por *realismo maravilhoso*, ao invés de *realismo mágico*, adequando-se a Irlemar Chiampi (2015). De acordo com a autora, *realismo mágico* foi proposto inicialmente por Arturo Usler Pietri, em 1948, termo abdicado pela teórica; já *real maravilhosamente americano* foi cunhado por Alejo Carpentier, em 1948/9, expressão a qual Chiampi (2015) recorre e adapta. Ressaltamos que há aproximações e distinções entre as definições de *realismo mágico* e de *real maravilhosamente americano*, como propuseram, respectivamente, Pietri e Carpentier. Chiampi publicou a obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* pela primeira vez em 1980.

⁵⁰ Não estamos em condições de afirmar, e este não é o objetivo desta dissertação, que se produziu uma literatura fantástica à brasileira de autoria feminina.

⁵¹ Lembremos que o critério de escolha das antologias selecionadas é o fato de levarem em seus títulos a referência ao *fantástico*.

A *Antologia da literatura fantástica* (2019), de Casares, Borges e Ocampo, correspondente à edição de 1965, contém 75 (setenta e cinco) histórias fantásticas, mas apenas seis são de autoria feminina, sendo uma delas da própria organizadora, o conto “A expiação”. As outras cinco são de Pilar de Lusarreta, com coautoria de Arturo Cancela, “O destino é bronco”; Alexandra David-Neel, com duas obras, “Gulodice mística” e “No encaço do mestre”; Elena Garro, “Um lar sólido”; e May Sinclair, “Onde seu fogo nunca se apaga”.

A antologia *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004), de Calvino, conta com apenas um conto de autoria feminina, o de Vernon Lee, “*Amour Dure*”, dos 26 (vinte e seis) apresentados. Em *Os melhores contos fantásticos* (2016), de Costa, das 49 (quarenta e nove) histórias fantásticas, seis são de escritores brasileiros,⁵² mas só duas são de autoria feminina, as de Mary Lamb, com coautoria de Charles Lamb, “A tempestade”; e de Mary Shelley, “O imortal mortal”.

Quanto às primeiras antologias dedicadas ao fantástico publicadas no Brasil, *Maravilhas do conto fantástico* (1958), de Silva e Paes, possui 25 (vinte e cinco) contos, sendo três de autores brasileiros,⁵³ mas nenhum de autoria feminina. *O conto fantástico* (1959), de Monteiro, contém 26 (vinte e seis) contos de escritores brasileiros do século XIX e da primeira metade do século XX,⁵⁴ sem a presença de escritoras.

Obras primas do conto fantástico (1961), de Penteadó, conta com 27 (vinte e sete) contos, sendo cinco de autores brasileiros,⁵⁵ novamente sem nenhuma autora. Em *Histórias fantásticas* (1996), de Paes, dos 13 (treze) contos da obra, sete são de escritores brasileiros,⁵⁶ repetindo-se, contudo, a ausência feminina. Já a *Páginas de sombra: contos fantásticos*

⁵² Ao longo do texto citaremos os contos das autoras, tanto brasileiras quanto de outras nacionalidades. Já aqui, em nota de rodapé, consideramos importante também citar os contos dos escritores, homens, presentes nas antologias brasileiras, justamente pelo fato de serem contos fantásticos brasileiros e, em sua maioria, esquecidos pela historiografia. Desta antologia, são eles: “As academias de Sião”, de Machado de Assis; “Demônios”, de Aluísio Azevedo; “Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos; “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião; “O ovo com solenidade”, de Duílio Gomes; e “Mensch(s)”, de Flávio Moreira da Costa.

⁵³ São eles: “Demônios”, de Aluísio Azevedo; “Bertram”, de Álvares de Azevedo; e “Flor, telefone, moça”, de Carlos Drummond de Andrade.

⁵⁴ São eles: “Assombramento”, de Afonso Arinos; “Delírio”, de Afonso Schmidt; “Solfieri”, de Álvares de Azevedo; “O impenitente”, de Aluísio Azevedo; “O telegrama de Artaxerxes”, de Aníbal Machado; “Um esqueleto”, de Machado de Assis; “Os donos da caveira”, de Ernâni Fornári; “Sertório”, de Galdino Fernandes Pinheiro; “Noturno nº 13”, de Gastão Cruls; “Confirmação”, de Gonzaga Duque; “Paulo”, de Graciliano Ramos; “O duplo”, de Coelho Neto; “Os olhos que comiam carne”, de Humberto de Campos; “O baile do judeu”, de Inglês de Souza; “O sino da soledade”, de Josué Montello; “Sua Excelência”, de Lima Barreto; “Maria Bambá”, de Luiz Canabrava; “De além-túmulo”, de Magalhães Azeredo; “O soldado Jacob”, de Medeiros de Albuquerque; “A gargalhada”, de Orígenes Lessa; “O lobisomem”, de Raymundo Magalhães; “Papai Noel e o outro”, de Ribeiro Couto; “O defunto”, de Thomaz Lopes; “Os curiangos”, de Valdomiro Silveira; “A cadeira”, de Veiga Miranda; e “A Rita do Vigário”, de Viriato Corrêa.

⁵⁵ São eles: “O espelho”, de Gastão Cruls; “Delírio”, de Afonso Schmidt; “Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos; “A ficha nº 20.003”, de Viriato Corrêa; e “Bugio Moqueado”, de Monteiro Lobato.

⁵⁶ São eles: “Sua Excelência”, de Lima Barreto; “As ursos” e “Uma casa”, de Moacyr Scliar; “O edifício” e “Os comensais”, de Murilo Rubião; e “Beco de flores” e “O cúmplice”, de Modesto Carone.

brasileiros (2003),⁵⁷ de Braulio Tavares, uma antologia mais recente, dos 16 (dezesesseis) contos fantásticos, três são de mulheres:⁵⁸ os de Lília A. Pereira da Silva, “Máquina de ler pensamentos”; Heloisa Seixas, “Íblis”; e Lygia Fagundes Telles, “As formigas”. Outra antologia brasileira, dificilmente encontrada atualmente, *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011),⁵⁹ de Maria Cristina Batalha, que contou com apenas uma edição, apresenta 15 (quinze) contos,⁶⁰ mas nenhum é de autoria feminina.

Das nove antologias analisadas, estamos diante de 272 (duzentas e setenta e duas) histórias fantásticas, mas só 12 (doze) delas foram escritas por mulheres. Nesse universo, apenas 4,41% de obras são de autoria feminina. Percebe-se, a partir da observação da baixa presença de escritoras nas antologias citadas, que a literatura fantástica feminina ainda encontra dificuldades de situar o seu espaço.

Se a mesma análise for realizada apenas nas antologias publicadas no Brasil (mas que não contam apenas com narrativas nacionais), com exceção, desse modo, da *Antologia da literatura fantástica* (2019), de Casares, Borges e Ocampo, e da *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* (2004), de Calvino, nas sete antologias restantes, deparamo-nos com 171 (cento e setenta e uma) histórias fantásticas, sendo apenas cinco delas de autoria feminina. Assim, só 2,92% de obras foram escritas por mulheres.

Sob outra perspectiva, como a mulher é representada nas obras de autoria masculina que, até o momento, parecem ser a maioria? Segundo Francisco Vicente de Paula Júnior, em

⁵⁷ Referenciaremos a introdução desta antologia no subcapítulo 3.2.

⁵⁸ Os outros contos são: “Flor, telefone, moça”, de Carlos Drummond de Andrade; “A podridão viva”, de Amândio Sobral; “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião; “A última Eva”, de Berilo Neves; “A escuridão”, de André Carneiro; “A casa ‘sem sono’”, de Coelho Neto; “A gargalhada”, de Orígenes Lessa; “O satanás de Iglawaburg”, de Adelpho Monjardim; “As academias de Sião”, de Machado de Assis; “O caminho de poço verde”, de Rubens Figueiredo, “Luvibórix”, de Carlos Emílio Corrêa Lima; “Os olhos que comem carne”, de Humberto de Campos; e “Demônios”, de Aluísio Azevedo.

⁵⁹ Em 2017, a autora, Daniel Augusto P. Silva e Júlio França, lançaram *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*. Para a organização da obra de 2011, Batalha (2014) partiu da conceituação de fantástico todoroviana, como comenta em entrevista a Matangrano. Isso já não é percebido na antologia posterior, de 2017. Ainda que atualmente encontrada em livrarias, não a analisamos tendo em vista o nosso critério de escolha das antologias. Apesar disso, podemos, neste espaço, adiantar que *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017) conta com 12 (doze) contos, mas nenhum é de autoria feminina. Também consideramos interessante citar duas publicações mais recentes. Em 2019, a editora Darkside Books lançou a obra intitulada *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras*, organizada pelo jornalista Romeu Martins, que reúne contos fantásticos de escritores da Academia Brasileira de Letras. A única escritora presente é Júlia Lopes de Almeida. Em 2022, a editora Fósforo lançou a antologia *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*, que, como se intitula, apresenta narrativas do horror, organizada por Júlio França e Oscar Nestarez. A antologia conta com as escritoras Corina Coaracy, Júlia Lopes de Almeida e Maria Benedita Bormann.

⁶⁰ São eles: “A mais estranha moléstia”, de João do Rio; “Último lance”, de Aluísio Azevedo; “A segunda vida”, de Machado de Assis; “Um sonho”, de Justiniano José da Rocha; “As bruxas”, de Fagundes Varela; “O máscara”, de Nestor Victor; “O cemitério”, de Lima Barreto; “Na tapera de Nhô Tido”, de Valdomiro Silveira; “A bola”, de Coelho Neto; “Pelo caipó velho”, de Hugo de Carvalho Ramos; “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães; “Acauã”, de Inglês de Souza; “Pedro barqueiro”, de Afonso Arinos; “A noiva”, de Humberto de Campos; e “11 e 20”, de Medeiros e Albuquerque.

sua tese *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011), a mulher é motivação para o texto em *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte; personagem central em *A princesa Brambilla* (1821), de E. T. A. Hoffmann; e objeto de prazer em *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. O autor também cita *A Vênus de Ille* (1837), de Prosper Mérimée; *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1805), de Jan Potocki; *O homem de areia* (1817), de E. T. A. Hoffmann, para mostrar que eram textos que “[...] envolviam a mulher, embora não a apresentassem da forma mais condizente, ou seja, como um dos elementos mais importantes desse tipo de narrativa” (Paula Júnior, 2011, p. 42).

Quanto às antologias apresentadas, à primeira vista, parece que mais homens escreveram narrativas fantásticas ou que não havia ou havia poucas mulheres escritoras e, em particular, escritoras de literatura fantástica. As mulheres, no entanto, apesar das dificuldades impostas ao gênero, também escreveram. Sobre a situação dessas escritoras no século XIX e na virada do século, Constância Lima Duarte, apresenta-nos um esboço em “O cânone e a autoria feminina”:

Não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico. Na virada do século, para se ter uma ideia, as mulheres casadas não podiam dispor do próprio dinheiro, opinar na criação dos filhos, ou muito menos mover uma ação contra o marido. O direito ao voto, lembro, só foi alcançado a nível nacional em 1932, após muita resistência dos que achavam que não era atribuição feminina preocupar-se com os destinos da nação (Duarte, 1997, p. 56).

Houve aquelas, de acordo com Duarte (1997, p. 54-55), filhas, mães, esposas ou amantes, “[...] que escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher”. Isso se explica se levarmos em consideração que “as relações entre os sexos eram, antes de tudo e sem sombra de dúvida, relações de poder, e marcaram de forma inequívoca a história social e cultural de um povo [...]” (Duarte, 1997, p. 56).

Algumas mulheres, todavia, na direção contrária, escreveram e publicaram, mas uma nova dificuldade se impôs, o posicionamento do público e da crítica, segundo Duarte (1997). Por isso, muitas mulheres utilizaram pseudônimos, para driblar os leitores e a crítica e se protegerem da opinião pública, ou se valeram do anonimato. No que diz respeito à crítica, espaço inacessível à mulher até meados do século XX, Duarte (1997) chama a atenção para a influência dela na identidade feminina, distorcendo-a, intervindo na produção literária das

mulheres, as quais eram induzidas a se aproximar dos padrões literários desejados e permitidos à época, ou seja, os masculinos. A teórica assevera que essa era a situação de mulheres instruídas do século XIX, as quais pertenciam a uma classe social de recursos, muito diferente era a realidade de mulheres pobres.

No que tange à representação da mulher na literatura, à sua condição, Paula Júnior (2011, p. 76) aponta em sua tese que, por exemplo, no início do romantismo, na literatura gótica, “[...] a mulher é usada para a perpetração de algum tipo de maldade”, em textos como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Christabell* (1797), de Samuel Taylor Coleridge; *A princesa Brambilla* (1821), de E. T. A. Hoffmann; e *A Vênus de Ille* (1837), de Prosper Mérimée. “Desde o seu início, a literatura, seja ela fantástica ou não, tem abordado a mulher como alguém ou algo a ser entendido, a ser explicado, por isso teimavam em suas análises da personalidade feminina como um verdadeiro desafio, um *objeto de estudo*” (Paula Júnior, 2011, p. 78).

Conforme o autor, no romantismo brasileiro, a mulher era protagonista dos romances, mas não necessariamente sujeito dos textos. As atitudes das personagens não eram realmente femininas, pois os autores apenas podiam traçar perfis femininos. Para Paula Júnior (2011, p. 78-79), em muitas narrativas fantásticas “[...] a condição feminina é marcada, em relação ao homem, pela ideia de posse, de algo que pretensamente pertence a alguém que, por conta do seu processo mesmo de coisificação, começa a perder sua identidade, seus sentimentos, sua razão, seu ar humano”.

De acordo com o pesquisador, essa situação se alterou a partir da autoria feminina, em que a personagem, além de protagonista, tornou-se sujeito feminino. Mais especificamente, a mulher passou de objeto a personagem, depois de personagem secundária a protagonista, até atingir o nível de sujeito. Paula Júnior (2011, p. 83) defende que “[...] qualquer autor poderia mesmo falar sobre a condição da mulher na sociedade, mas apenas uma pessoa conseguiria dizer o que isso realmente significava: a própria mulher [...]”. Assim,

[...] postulamos corajosamente que existe, então, um fantástico unicamente feminino, em que escritores do sexo masculino não poderão adentrar, pois ainda que usem nomes falsos e temas próprios, haverá sempre a falta de uma das premissas ou características aqui elencadas, uma falha, um deslize que permitirá ao leitor e ao crítico saberem que aquele texto não foi escrito por uma mulher (Paula Júnior, 2011, p. 92).

Desse modo, o autor apresenta como a mulher atingiu o posto de autora e, com isso, intratextualmente, de sujeito. Seguimos, neste subcapítulo, com a atenção direcionada ao

estudo da mulher como autora do fantástico, porém, à frente, entenderemos que ela foi posta à margem do cânone. No próximo capítulo, além de apresentarmos a obra de duas escritoras, Júlia Lopes de Almeida e Augusta Faro, investigaremos a condição da mulher nas suas narrativas. Para isso, voltemos à impressão que tivemos após a análise das antologias, de que mais homens escreveram narrativas fantásticas ou que não havia ou havia poucas mulheres escritoras de literatura fantástica. Bruno Anselmi Matangrano, em “Quatro vezes à margem: contos fantásticos de mulheres latino-americanas” – prefácio de *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*, obra organizada por Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp – comprova, voltando ao século XII, que as mulheres escreveram e, inclusive, escreveram literatura insólita:

[...] quando pensamos a história da literatura com algum distanciamento, percebemos que autoras de literatura fantástica ou, ao menos, de obras de alguma forma lidas como insólitas, especulativas ou imaginativas, sempre existiram. Cristina de Pisano (1363-c. 1430), considerada a primeira mulher a viver de letras na França, publicou mais de quarenta obras, dentre elas, *A cidade das mulheres*, uma narrativa alegórica, que recupera elementos da antiguidade clássica e à qual se atribui hoje o caráter de utopia *avant la lettre*. Ainda na França, podemos nos lembrar de Marie de France, poeta do século XII, conhecida por suas fábulas, ou, já nos séculos XVII e XVIII diversas contistas, como Gabrielle Suzanne [*sic*] Barbot de Villeneuve (1695-1755), conhecida pela versão mais antiga de que se tem notícia de *A bela e a fera*; Marie-Catherine d’Aulnoy (c. 1650-1705), Charlotte-Rose de Caumont de la [*sic*] Force (1650-1724), Marie-Jeanne L’Héritier de Villadon [*sic*] (1663-1734), Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), dentre tantas outras que publicavam contos de fadas hoje difundidos no imaginário ocidental. Já no século XIX, poderíamos recordar ainda a própria George Sand (1804-1876), pseudônimo de Amandine Dupin, que também escreveu contos fantásticos. Nos países de língua inglesa, a autoria feminina de narrativas fantásticas é ainda mais difundida, dentre as quais figuram nomes, como os de Mary Shelley (1797-1851), considerada a “mãe” da ficção científica; Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) ou Edith Wharton (1862-1937), para citarmos apenas alguns nomes incontornáveis [...] (Matangrano, 2021, p. 13-14).

Se as escritoras sempre existiram e, de modo específico, as escritoras de literatura fantástica, por que elas estão tão pouco presentes em antologias, historiografias e obras dedicadas ao gênero? É unânime entre os(as) teóricos(as) a defesa de que houve um apagamento da autoria feminina pela historiografia e crítica literária⁶¹ ao longo da história, como veremos ao longo deste subcapítulo. É importante termos clareza de que, como afirma Zahidé Lupinacci Muzart (1997, p. 86), em “A questão do cânone”, a respeito do século XIX, “perto da produção masculina, podemos dizer que as mulheres pouco publicaram. Contudo,

⁶¹ Segundo Muzart (1997, p. 82), no Brasil, “embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvia Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho”.

não pouco escreveram”. Das poucas que publicaram, menos ainda foram registradas por nossas historiografias.

Antes de Matangrano (2021) citar as autoras acima, menciona escritoras contemporâneas ao comentar que, apesar de grande parte dos maiores sucessos literários atuais estarem associados ao insólito ficcional e serem de autoria feminina, com nomes como *Harry Potter*, de J. K. Rowling; *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer; *Divergente*, de Veronica Roth; *Jogos vorazes*, de Suzanne Collins; e, previamente, *As crônicas vampirescas*, de Anne Rice; *As brumas de Avalon*, de Marion Zimmer-Bradley; a literatura feminina nem sempre se destacou assim e ainda hoje tem dificuldades de ir além das línguas anglófonas. Matangrano e Tavares esclarecem ainda mais a problemática ao apontar que:

Um dos principais problemas de nossa tradição literária é a ausência de autoras, narradoras e protagonistas femininas. Não por não terem existido, ou não terem sido retratadas, mas devido a um constante apagamento da crítica e do mercado, responsável por fazer autoras como Emília Freitas e o seu *A Rainha do Ignoto* (1899), Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmino [sic] dos Reis e outras mulheres [...] ficarem praticamente esquecidas, sendo retomadas no século XXI graças a um esforço louvável de pesquisadores e – em particular – pesquisadoras, que têm se esforçado por rever nossa historiografia literária a partir do prisma do feminino. Infelizmente, ainda assim, o mundo literário, e ainda mais aquele associado ao insólito, tem sido praticamente dominado pela voz autoral masculina, salvo por louváveis exceções (Matangrano; Tavares, 2019, p. 103).

Assim como a literatura fantástica brasileira, a literatura escrita por mulheres, seja fantástica ou não, não fazia parte do cânone até poucos anos atrás, ou seja, não existia efetivamente. A mulher não estava excluída apenas do cânone, mas também de participar da sociedade. Em outras palavras, por estar excluída da sociedade, não estava presente no cânone, como vimos anteriormente.

Atualmente, a literatura de autoria feminina ainda está próxima da margem do cânone. Como exemplo, podemos citar que, das nove antologias analisadas, três foram publicadas pela primeira vez só depois dos anos dois mil,⁶² ainda mantendo a predominância masculina. Não se pode deixar de frisar, novamente, que a literatura feminina ganhou mais destaque devido aos trabalhos de resgate de escritoras na academia. Foi em meados de 1970, no contexto do feminismo, conforme aponta Lúcia Osana Zolin, em “Literatura de autoria feminina” (2009), que a crítica feminista evidenciou a literatura feminina, escamoteada, até então, pela história da literatura. Nesse sentido, em consonância com a teórica:

⁶² As antologias são: *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003); *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011); e *Os melhores contos fantásticos* (2016).

Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura (Zolin, 2009, p. 327).

A crítica literária feminista, de acordo com a autora, tem trabalhado para colocar a nu “[...] os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados por preconceitos de cor, de raça, de classe social e de sexo, para, então, desestabilizá-lo, reconstruí-lo” (Zolin, 2009, p. 328). É interessante apontarmos, por outro lado, a percepção de Roberto Reis, em “Cânon”⁶³ (1992), que não acredita na possibilidade de desestabilizar e reconstruir o cânone, pois, para ele, já é um equívoco haver um cânone. Além disso, ele defende que não basta inserir a mulher na historiografia, é preciso rever os termos da sua exclusão.

Para Zolin (2009), o valor estético da literatura canônica não se encontra apenas no próprio texto, mas também em fatores relacionados com os valores da ideologia patriarcal, como os mencionados acima, bem como se vale de uma visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. Mais adiante, ela ressalta que o cânone se constitui em decorrência do discurso crítico de certa cultura, que determina e indica a literatura representativa dessa cultura. Se a cultura literária for patriarcal, o cânone tenderá a ser patriarcal também. É indispensável, para a compreensão da situação da literatura feminina na história literária, o entendimento de como se caracteriza o cânone. Nas palavras de Zolin:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc (Zolin, 2009, p. 327).

Em consonância com Reis (1992), esse perene e exemplar conjunto de obras são os clássicos, as obras-primas, patrimônios da humanidade, de grande valor. Consoante o autor, faz muito tempo que o sentido do termo *cânone* está ligado à seleção e à exclusão de autores. Com isso, o cânone se vincula ao poder, pois, “[...] obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.)” (Reis, 1992, p. 70).

⁶³ Em conformidade com a grafia utilizada pelo autor.

Antes disso, o teórico também indica que as noções de linguagem, cultura, escrita, literatura e saber escondem a noção de poder. Salienta que os textos estão vinculados a uma ideologia, pois o que é dito está em dependência com quem fala no texto e de seu contexto social e histórico. Desse modo, “o critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-os” (Reis, 1992, p. 69). É só a partir do questionamento do processo de canonização de obras literárias, para o autor, que se colocam em xeque os mecanismos de poder que estão por trás do cânone.

A partir disso, o autor pergunta quais são os critérios para operar a tarefa de seleção e de exclusão. Reis (1992) aponta que os defensores do cânone dão destaque às qualidades intrínsecas de uma obra. No entanto, ele acredita que não é correto afastar a literatura de suas circunstâncias históricas. Depois de demarcar que, nesse ponto de vista, a literatura tem restringido as manifestações dos marginalizados e politicamente reprimidos, provoca-nos: “[...] quem articulou o cânon – de que posição social falava, que interesses representava, qual seria seu público-alvo e qual a sua agenda política, qual o seu estatuto de classe, de gênero ou étnico, por quais critérios norteou a sua eleição e rejeição de obras e autores” (Reis, 1992, p. 71). O autor é categórico ao indicar como se deve questionar o cânone:

Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação. Para desconstruir este processo, sem dúvida ideológico, faz-se necessário problematizar a sua historicidade. Quer dizer: não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres. Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder (Reis, 1992, p. 73).

Para o teórico, não é suficiente repensar ou revisar o cânone, incluir autores(as), autores(as) não ocidentais, substituir os *maiores* pelos *menores*, os autores pelas autoras, integrar outras formações discursivas, como a ficção científica. O problema é a própria existência de um cânone, de um processo de canonização que reproduz as injustas relações sociais. No caso do Brasil, durante o século XVIII, “a constituição de um sistema literário pouco a pouco engendra uma norma estética e regras de controle, capazes de conservar a identidade destes intelectuais [poetas árcades], ao mesmo tempo que rebaixa e recalca aquelas manifestações literárias que infringem o sistema em gestão” (Reis, 1992, p. 78). É correto afirmar, conforme o autor, que esses intelectuais falavam entre si (burguesia) e para si, sem

relação com outras camadas sociais. Podemos entender que, talvez, uma das manifestações literárias recalcadas foi a literatura fantástica.

Foi durante o romantismo, contudo, que se consolidou o cânone literário brasileiro, de acordo com o escritor de “Cânon” (1992). Do ponto de vista dele, a literatura brasileira oitocentista dizia mais a respeito das camadas sociais que a escreviam e liam, a elite ou, ainda, à ideologia dos segmentos senhoriais, do que dos indígenas ou sertanejos, os heróis da época, nas tendências nacionalistas do indianismo e do sertanismo. Reis (1992, p. 80) é cirúrgico ao defender que, naquela época, “ser brasileiro, para aquelas frações ilustradas, ‘desterradas em sua própria terra’, era ser europeu nos trópicos. O ‘nacionalismo’ presente nesta produção é aquele que interessa ao projeto de consolidação do estado nacional”.

A partir do apresentado a respeito do cânone, compreendemos que, para Zolin (2009), é preciso desestabilizá-lo e reconstruí-lo, o que a crítica literária feminista tem feito, inserindo a mulher no cânone. Já Reis (1992) não acredita na possibilidade de desestabilizar e reconstruir o cânone, pois, para o autor, já é um equívoco haver esse conjunto de obras, ou seja, o problema é a própria existência de um cânone, vinculado ao poder, um processo de canonização que reproduz as injustas relações sociais. Nesse sentido, Reis (1992) aponta a necessidade de problematizar a historicidade do cânone, isto é, não o questiona simplesmente incluindo um autor não ocidental ou obras escritas por mulheres – o problema não reside no elenco de textos canônicos –, pois isso poderia manter a reduplicação das hierarquias sociais.

No nosso ponto de vista, a ideia de Reis (1992), da inexistência de um cânone, tende à utopia, pois, em determinados contextos, as escolhas de obras literárias são necessárias e, conseqüentemente, como o próprio autor frisa, toda seleção acarreta em um processo de exclusão e de hierarquização, levando a canonização. Além disso, se uma sociedade se organiza hierarquicamente, o cânone também tenderá a essa organização, bem como se a cultura literária for patriarcal, o cânone promoverá a manutenção dessa lógica.

Fica claro, cada vez mais, como não havia espaço para a literatura fantástica no Brasil dos séculos XVIII e XIX, que não tinha como objetivo a consolidação da literatura nacional. Também, não havia espaço para a veiculação de uma literatura produzida pela autoria feminina, visto que as mulheres, naquela época, estavam excluídas dos círculos de poder. Frisamos, mais uma vez, que embora (ainda) pouco veiculada, menos produzida em relação à literatura fantástica escrita por homens, a literatura fantástica brasileira de autoria feminina foi escrita, por isso, são de suma importância os trabalhos de resgate de escritoras e obras. Matangrano e Tavares, ao longo de *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019) nos ajudam a contar essa história.

Do século XIX, citam as escritoras Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo e Castro,⁶⁴ ao tratarem do romantismo; e Júlia Lopes de Almeida e Emília Freitas, no que se refere à produção do final do século. Já no século XX, os nomes se multiplicam, surge e/ou aparece novamente Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Lúcia Machado de Almeida, Lygia Bojunga, Marina Colasanti e Stella Carr, na literatura infantojuvenil; Lília Aparecida Pereira da Silva, como representante do horror sobrenatural entre o gótico e o *pulp*; Dinah Silveira de Queiroz, Finisia Fideli, Simone Saueressig, Ana Cristina Rodrigues, Camila Fernandes, Cristina Lasaitis, Adalzira Bittencourt, Rachel de Queiroz, Zora Seljan, Lúcia Benedetti, Cassandra Rios, Ruth Bueno e Maria Alice Barroso, na ficção científica; Lygia Fagundes Telles, no realismo maravilhoso; e Heloísa Seixas, na virada do milênio.

⁶⁴ Ao citarem as duas autoras, comentam que: “embora não sejam diretamente associadas às vertentes do fantástico por suas histórias não trabalharem a temática sobrenatural, ambas merecem ser mencionadas aqui por terem flertado em alguns momentos de suas obras com a tradição do romance gótico [...]” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 33).

3 CAMINHOS DA LITERATURA FANTÁSTICA COM O REAL A PARTIR DA CONTÍSTICA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E DE AUGUSTA FARO

“[...] as janelas abriram e as moças, filhas das filhas que carreguei no ventre, se olham nele mas não abaixam as pestanas, nem calam a boca. Pelo contrário, falam muito umas com as outras e com os homens lá delas. Até que não me preocupo mais, quase nem é preciso, porque essas moças abriram as portas e janelas, arejaram a casa e nem todas vão se deitando sob a telha de vidro enluzado nem ficam encantadas feito bonecas de louça quando lhes alisam os cabelos e os pêlos. Elas abriram todas as janelas e vejo que o sol entra com vontade, deixando um rendado nas tábuas, de modo que os piados delas são fortes o bastante para que não as fechem na gaiola nem a dependurem no caibro mais alto da varanda, igual foi acontecido comigo e muitas mulheres de minha geração e de muitas outras gerações antes de eu nascer.”

A gaiola, Augusta Faro¹

No presente capítulo se unem as reflexões já apresentadas sobre a literatura fantástica (à) brasileira e, de modo particular, aquela de autoria feminina e as quatro concepções teóricas selecionadas sobre o fantástico. Primeiro apresentamos, brevemente, a biografia de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro, um panorama sobre as suas produções e uma sucinta apresentação das obras em que estão os contos que serão analisados, “A casa dos mortos” (2019), de Almeida, e “As flores” (2001), de Faro. Sobre Júlia Lopes de Almeida e sua obra, consultamos Peggy Sharpe (2004), Rosane Saint-Denis Salomoni (2007), Viviane Arena Figueiredo (2014), Margarida Lopes de Almeida (2015) e Cleide Lemos (2019); já sobre Augusta Faro e sua produção, referenciamos, entre outros, Nívea de Souza Moreira Menegassi (2017).

¹ FARO, Augusta. A gaiola. In: FARO, Augusta. **A friagem**. 4. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 19-25.

Após a exposição do enredo dos contos, analisamos como o fantástico se manifesta neles. Depois, averiguamos a manifestação do fantástico nas narrativas, no que tange às inscrições do real, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. No que se refere ao fantástico, lemos “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, à luz de *Introdução à literatura fantástica* (2017), de Tzvetan Todorov; *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), de Irène Bessière; *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011); e *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), de David Roas. Já “As flores” (2001), de Augusta Faro, foi estudado a partir de *¿Qué es lo neofantástico?* (1990), de Jaime Alazraki e, também, das obras citadas de Roas. Quanto às inscrições do real nos contos, orientamo-nos a partir de *O fantástico do poder e o poder do fantástico* (1980), de Roberto Reis e Roas (2011, 2014).

Também, delineamos os contornos do fantástico feminino, diferente daquele universal, ligado ao cânone masculino, conforme defende Francisco Vicente de Paula Júnior, em *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011). Além dessa obra, referenciamos *The female fantastic vs. the feminist fantastic: gender and the transgression of the real* (2020), de Roas, que indica a passagem do *fantástico feminino* para o *fantástico feminista*, e a obra *O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal* (2021), de Ana Paula dos Santos Martins.

3.1 “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA SOB O PONTO DE VISTA DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) nasceu no Rio de Janeiro e é filha de um casal de intelectuais portugueses, Valentim José da Silveira Lopes (médico, professor e cronista) e Antônia Adelina do Amaral Pereira (educadora, concertista, diplomada em piano, composição e canto). Teve uma irmã poetisa, uma pianista e uma cantora lírica e declamadora, fazendo parte, segundo Peggy Sharpe (2004, p. 190), “[...] de uma família que produzia e respirava arte”. Muito cedo, antes de chegar aos vinte anos de idade, iniciou carreira literária e jornalística na *Gazeta de Campinas*, onde foi autora por dezenove anos, época em que já morava com a família em São Paulo. Depois, mudaram-se para Portugal, país em que Júlia se casou com o poeta e dramaturgo Filinto de Almeida, com quem teve seis filhos. A filha mais velha deles, Margarida, foi declamadora e escultora.

Ainda em consonância com Sharpe (2004, p. 188), D. Júlia, como era conhecida, escreveu romance, conto, crônica, ensaio, poesia e teatro; foi a “primeira dama da *Belle*

Époque brasileira”, uma personalidade pública, reconhecida no Brasil e no exterior, que contrariou as expectativas para uma mulher da época, pois era raridade se declarar como escritora e apenas expectativa da educação feminina da elite ser leitora. O grande sucesso de sua obra minimizou os efeitos da sua ultrapassagem da esfera privada. Depois de sua morte, contudo, a obra da escritora ficou à margem do cânone.

Margarida (2015, p. 199) declara que a mãe “[...] escrevia sem cessar. Não me lembro de a ver [sic] nunca indolente. Teve seis filhos que criou ao seio sem interromper, nunca, a sua obra”. A literatura de D. Júlia chegou a países da América do Sul, como Argentina e Uruguai; e a Europa, como Portugal e França. Também foi lida por norte-americanos, de acordo com Sharpe (2004). Conforme Cleide Lemos (2019), D. Júlia pertenceu ao grupo dos escritores mais bem pagos e prestigiados da sua época, que “a partir da venda de seus livros e dos ingressos cobrados em suas conferências, alcanç[ou] uma independência financeira desconhecida de outros escritores da época” (Sharpe, 2004, p. 193).

Também consoante Sharpe (2004, p. 188), a obra² de D. Júlia “[...] reflete as mudanças históricas, econômicas e sociais ocorridas na sociedade brasileira durante o importante período de transição que marca os últimos anos do Império, o final do século XIX, e as primeiras três décadas do século XX até a instauração do regime Vargas” ou, nas palavras de sua filha, “[...] cada um de seus romances se desenrola na trama dos problemas do momento” (Almeida, 2015, p. 186). D. Júlia, voz de ruptura e de transgressão na literatura brasileira, visava à:

[...] defesa da educação e do trabalho justo como meios de transformação da sociedade e requisitos do desenvolvimento nacional, o rechaço à escravidão e ao latifúndio, o combate à dupla moral com seus códigos diferenciados de conduta, a defesa da paz e, sobretudo, a necessidade de emancipação feminina (Lemos, 2019, p. 8).

² A partir das referências consultadas nesta parte, listamos as obras de Júlia Lopes de Almeida: *Contos infantis* (1886); *Traços e iluminuras* (1887); *Memórias de Marta* (1889); *A família Medeiros* (1892); *Livro das noivas* (1896); *A viúva Simões* (1897); *A falência* (1901); *Ânsia eterna* (1903); *Livro das donas e donzelas* (1906); *História da nossa terra* (1907); *A intrusa* (1908); *A herança* (1909); *Eles e elas* (1910); *Cruel amor* (1911); *Cenas e paisagens do Espírito Santo* (1911); *Quem não perdoa* (1912); *Correio da roça* (1913); *A Silveirinha* (1914); *A árvore* (1916); *Teatro* (1917); *Era uma vez...* (1917); *Jornadas de meu país* (1920); *A isca* (1922); *Jardim florido, jardinagem* (1922); *Brasil – Conferência pronunciada por la autora em la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina* (1922); *Oração a Santa Dorotéia* (1923); *Maternidade* (1925); *Oração à bandeira* (1925); *A casa verde* (1932); *Pássaro tonto* (1934). Afora, há escritos publicados em jornais, revistas e almanaques, visto a sua colaboração ativa na imprensa, com destaque para a sua atuação na revista *A Mensageira*. Rosane Saint-Denis Salomoni (2007) também cita algumas obras inéditas, a partir de consulta ao espólio da autora: *Mãos de naufrago* (1920), escrito para *A Folha* (RJ), e *O funil do diabo* (romances publicados somente em jornal); *Vai raiar o sol*, *O dinheiro dos outros*, *A Senhora Marquesa* (teatro); *Cartas de um artista* (crônicas); *A mulher e a arte* (conferência); além de *Ementário do lavrador e Ementário da família* (1911). *O funil do diabo* também foi publicado em 2015, pela Editora Mulheres, fundada por Zahidé Lupinacci Muzart.

No que tange à emancipação feminina, a escritora defendeu como um caminho a educação feminina e maiores oportunidades profissionais fora do lar, pois, para D. Júlia, o sufrágio não garantiria a independência das mulheres. Além disso, a autonomia delas, percebia D. Júlia, fortaleceria a família e consolidaria os ideais republicanos, em conformidade com Sharpe (2004). D. Júlia propôs isso “sem relegar – nem atacar – os papéis de dona de casa, mãe e esposa, tradicionalmente reservados às mulheres” (Lemos, 2019, p. 12). Sendo esses os seus ideais, não é de estranhar que a escritora tenha participado da criação da Legião da Mulher Brasileira, com Bertha Luz, em 1919, da qual foi presidente honorária; e da organização do I Congresso Feminino do Brasil, em 1922, também consequência de sua participação como ativista em várias conferências públicas, como pontuam Sharpe (2004) e Lemos (2019).

O reconhecimento da escritora no século XX é digno de menção. Sharpe (2004) cita que em 1914, na França, a *Société des Gens de Lettres* ofereceu um banquete em homenagem à D. Júlia. O evento contou com quatrocentos convidados. Lemos (2019) complementa que estavam presentes intelectuais franceses e brasileiros, como Olavo Bilac. Em 1915, no Rio de Janeiro, uma festa foi oferecida a D. Júlia, em comemoração ao seu nascimento. Segundo sua filha, Margarida, foi a homenagem de maior vulto realizada para a mãe no Brasil, no salão do *Jornal do Comércio*. Já ao longo de 1918, destaca Lemos (2019), a escritora é agraciada em diversas cidades do Rio Grande do Sul, do Paraná e de Santa Catarina.

Todas essas reverências e demonstrações de apreço “[...] confirmam o lugar de santificação que a escritora havia alcançado na sociedade brasileira ao longo de quase quarenta anos” (Sharpe, 2004, p. 194). Realmente, D. Júlia era influente na época em que viveu, ela e Filinto promoviam um dos saraus mais conhecidos da cidade, “[...] um círculo constituído pela intelectualidade mais importante da sociedade carioca” (Sharpe, 2004, p. 193). Margarida (2015, p. 197) expõe que na sala de sua casa “[...] se reuniam os poetas, os escritores, os maiores artistas contemporâneos”. O cenário, todavia, altera-se drasticamente após o falecimento da autora:

Surpreendentemente, porém, poucos anos depois da morte dela, caiu em esquecimento a existência dessa mulher, que foi não somente um fenômeno literário, mas uma figura social e politicamente importante na organização do universo artístico e intelectual brasileiro. Esse apagamento da memória nacional reedita o clássico roteiro de silenciamento sistemático de mulheres expoentes em atividades consideradas masculinas no seu tempo. Um apagamento que se concretiza, na literatura, no absoluto silêncio do cânone quanto à obra das escritoras, motivo por que Júlia Lopes passou a ser uma ilustre desconhecida para os brasileiros no século XXI. Trata-se, sem dúvida, de um caso grave de omissão e injustiça na nossa historiografia literária. Além do vazio institucional emblemático produzido pelo veto

ao ingresso da escritora na ABL, por conta mesmo da barreira de gênero, as raras menções à obra dela presentes em uma ou outra antologia não sinalizam a riqueza do seu trabalho nem a importância dele para a história do País (Lemos, 2019, p. 12-13).

Como menciona Lemos, D. Júlia não pôde ocupar uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras, sendo oferecida ao seu marido, Filinto, ainda que tenha ajudado a fundar a instituição, que, ademais, segundo Margarida (2015, p. 204), “[...] em vida da escritora não teve em seu louvor o menor gesto, na data do primeiro aniversário de morte dedicou-lhe uma sessão”. Ainda em consonância com Lemos (2019, p. 13), algumas razões para o apagamento do nome de D. Júlia do cânone e da historiografia literária são: “[...] a pertença literária da escritora ao realismo-naturalismo, o desprezo dos modernistas pela produção intelectual do passado, a longa temporada da autora no exterior, o seu estilo intimista, suas escolhas temáticas... [...]”. O nome de D. Júlia, além de ter sido apagado da sua terra, não foi por essa retribuído, nas palavras da sua filha:

Nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Para a sua cidade, trabalhou incansavelmente, durante cinquenta anos, obedecendo ao lema que se impôs: ‘Semeia até na pedra!’. Valeu-se da sua pena como de uma enxada! Terá a sua terra retribuído à filha ilustre o que lhe ficou a dever? Não me parece. Deu o seu nome a uma ruazinha feia, comercial e inexpressiva. Júlia Lopes de Almeida, dona do mais lindo jardim do seu bairro, talvez da cidade, onde as rosas se contavam aos milhares, que implantou nos seus patrícios, através da criança, o gosto pelo plantio de árvores e flores, e na mulher do campo o interesse pela terra, pelo pomar e pelas hortas, que sugeriu e incrementou em Petrópolis o plantio de hortênsias, cuja obra e toda ela sombra, perfume e proteção, tem a perpetuar-lhe o nome uma rua feia, árida, sem uma árvore, sem uma flor (Almeida, 2015, p. 206-207).

Podemos retribuir à Júlia Lopes de Almeida lendo, estudando, debatendo e divulgando a sua produção literária. Propomos isso com a sua obra *Ânsia eterna* (2019), que se configura como uma antologia ímpar, por propriamente se inscrever no insólito e no fantástico. Conforme Viviane Arena Figueiredo aponta em sua tese, *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida* (2014), no século XX houve duas edições da obra, uma em 1903, pela editora H. Garnier, e uma reedição em 1938, quatro anos após a morte de D. Júlia, pela A Noite S.A.

Na primeira edição há trinta contos, já na segunda são vinte e oito, sendo que alguns foram substituídos. Foram retirados cinco contos na segunda edição, presentes na edição original, “As histórias do conselheiro”, “*In extremis*”, “Esperando”, “Ondas de ouro” e “O véu”, e inseridos três, “O lote 587”, “O coração tem razões” e “O redentor”.³ Alguns anos

³ Atualmente, além da edição do Senado Federal, de 2019, de *Ânsia eterna*, que utilizamos, e conta com os trinta contos da edição de 1903, também encontramos, publicadas recentemente, as seguintes edições da obra: *Ânsia*

antes de sua morte, D. Júlia começou a revisar *Ânsia eterna*, mas Figueiredo (2014) não acredita que todas as modificações presentes na edição de 1938 foram realizadas pela autora, tendo em vista a significativa retirada e inclusão de contos.

Na edição de 1903 e, também, na que lemos, estão presentes, respectivamente, os contos: “Ânsia eterna”, “O caso de Ruth”, “A rosa branca”, “Os porcos”,⁴ “O voto”, “E os cisnes?”, “Sob as estrelas”, “A primeira bebedeira”, “A casa dos mortos”, “As histórias do conselheiro”, “A caolha”,⁵ “*In extremis*”, “A boa lua”, “Esperando...”, “Incógnita”, “A alma das flores”, “Ondas de ouro”, “O último raio de luz”, “A morte da velha”, “Perfil de preta”, “A neurose da cor”, “As três irmãs”, “O véu”, “Pela pátria”, “O Dr. Bermudes”, “A valsa da fome”, “O futuro presidente”, “O último discurso”, “No muro” e “As rosas”.⁶

Lemos (2019, p. 14) ressalta que em *Ânsia eterna* predomina o insólito, o fantástico e o grotesco, “[...] traços [que] indiciam a estranheza do mundo masculino diante de vivências particulares às mulheres [...]”. Para a autora, o título da coletânea “[...] pode ser lido como metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito [...]” (Lemos, 2019, p. 14). Também, defende que os temas da obra eram incomuns em textos do século XIX: “[...] vaidade masculina, violência sexual, gravidez, sofrimento materno, abandono amoroso, comunidade de mulheres, embates geracionais e conflitos intrafamiliares” (Lemos, 2019, p. 14). Ademais, destaca como são os desfechos das narrativas, trágicos, surpreendentes e desconcertantes.

Dos contos de *Ânsia eterna* (2019), selecionamos “A casa dos mortos” para ser objeto de estudo de nossa pesquisa. Ele foi publicado primeiramente na imprensa, no século XIX, em 30 de agosto de 1893, no *Jornal do Recife*. Dez anos depois, em 1903, no começo do século XX, o conto escolhido foi lançado na coletânea de contos *Ânsia eterna*,⁷ obra ímpar da produção de Júlia, por flertar com o insólito. Optamos pelo conto referido uma vez que, de *Ânsia eterna* (2019), ele é um dos únicos que propriamente pode ser considerado fantástico, na perspectiva teórica que adotamos. Os outros contos estão mais próximos do insólito,

eterna (2019), da editora Vermelho Marinho (RJ), parte da Coleção Grandes Obras (em 2020, a editora publicou uma edição especial, com orelhas, nova diagramação, apresentação e biografia da autora); e *Ânsia eterna* (2021), da Janela Amarela Editora.

⁴ O conto “Os porcos” foi traduzido para o francês, “*Les porcs*”, em 1929, conforme Rosane Saint-Denis Salomoni (2007). Segundo Zinani e Barp (2021), ele foi premiado em concurso realizado pela *Gazeta de Notícias*.

⁵ O conto “A caolha” foi traduzido para o espanhol, “*La tuerta*”, em 1922, e publicado no *La Nación*, de acordo com Rosane Saint-Denis Salomoni (2007).

⁶ O conto “As rosas” foi traduzido para o francês, “*Les roses*”, em 1914, e lançado no *Paris Journal* e, em 1928, no *Le Figaro*, para Rosane Saint-Denis Salomoni (2007).

⁷ Analisamos o conto “A casa dos mortos” a partir da sua publicação na coletânea *Ânsia eterna* (2019), não na imprensa, visto a atualização ortográfica e o fato de estar publicado com outros contos de estilos e temáticas similares. Ressaltamos, todavia, que a estrutura e o conteúdo do conto que lemos sofreram poucas alterações em comparação com o da imprensa.

alguns, por exemplo, podem ser lidos como estranhos ou maravilhosos. É possível ler “A casa dos mortos” (2019) tanto à luz das primeiras concepções de literatura fantástica, como as de Tzvetan Todorov (2017) e de Irène Bessière (2012), as quais consideramos importante estarem presentes nesta pesquisa, quanto a partir dos postulados de David Roas (2011, 2014).

Como a maioria dos contos da obra, destinados a literatos(as), “A casa dos mortos” (2019), nona narrativa da coletânea, é dedicada a Francisca Júlia da Silva, poetisa parnasiana. É o primeiro conto da obra dedicado a uma mulher. A extensão dele é curta, em comparação com o conto escolhido de Augusta Faro e aborda temas como o protagonismo feminino, a maternidade, a orfandade, o casamento, a viuvez, a virgindade e a morte. A narrativa é em primeira pessoa, o narrador é autodiegético. A história é contada por uma personagem feminina, não nominada, que vai até a casa dos mortos em busca da mãe, da qual também não sabemos o nome. Na verdade, nenhuma personagem tem nome, apenas são apresentadas as características e as funções de cada uma delas.

Além da narradora protagonista e de sua mãe, as outras personagens são um homem, com a cabeça coberta como um esquimó; jovens defuntos, que se encontram inicialmente em um fardo; a Morte, que celebra o noivado desses jovens; e fantasmas, que são os vultos, as sombras, as formas humanas e as figuras de névoa referidas pela narradora. O tempo em que se passa a narrativa é à noite e o espaço se divide em dois, primeiro a narradora se encontra em uma estrada escura, em meio às trevas e depois na casa dos mortos. No final, ela retorna à estrada, saindo da casa dos mortos.

A narrativa inicia com uma exclamação: “Que frio e que negrume!” (Almeida, 2019, p. 69). É a narradora, a filha, que, embora em um ambiente hostil, anda, inicialmente, corajosa e firme, em busca de sua mãe. Ela segue uns passos que ouve, os quais não sabe de quem são e para onde vão. Até que os passos param e uma porta⁸ se abre: a narradora entrará na casa⁹ dos mortos. Nesse momento, ela encontra o homem de capuz, trajado como um esquimó,

⁸ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 734), “a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema”. Também, apresenta um mistério; é um convite a atravessá-la, a um além. É a porta que dá acesso, realmente, à casa dos mortos.

⁹ Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1989), define a casa como o nosso canto no mundo, primeiro universo, cosmos. Na verdade, “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 1989, p. 25). É aquela que integra, a partir do devaneio, os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1989, p. 26). Também, aponta que a casa é imaginada verticalmente (garantida pela polaridade do porão e do sótão) e como um ser concentrado. É significativo pensarmos na existência de uma casa *dos mortos* e que a narradora do conto encontra a sua mãe nessa casa. Lembremos que ela está no subterrâneo, lugar do porão e do inconsciente, respectivamente, consoante Bachelard e Jung, citado pelo primeiro. Para Paula Júnior (2011), *casa*, no conto, tem noção de morada, de habitação, não de cemitério.

carregando um fardo, no qual descobriremos, depois, que estão os jovens defuntos. O homem pergunta para a narradora: “– Por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...” (Almeida, 2019, p. 69).

O mesmo homem também pergunta para a narradora por quem ela procura. Depois da resposta dela, sua mãe surge, “[...] sorrindo, com o seu vestido caseiro, a sua bela carne rosada, gorda e fresca [...]” (Almeida, 2019, p. 70). Em seguida, contudo, alerta a filha: “– Não me toques! não me beijes! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato... Terias horror da minha carne e desmaiarias se os meus lábios se unissem aos teus. Para que vieste procurar-me?” (Almeida, 2019, p. 70). Diz à filha que o lugar dela é na vida, na febre, na luz, no sofrimento e que ela, procurando-lhe, fez mal ao repouso da mãe. Pergunta se a filha tinha saudades, sobre as irmãs e um *ele*. Ambas se entristecem e a narradora chora.

Em seguida, o homem de capuz pousa no chão o fardo com os jovens defuntos e sombras flutuantes cercam o volume. Nele estava uma virgem e um homem: “ela era branca e fina, com umas madeixas negras sobre a túnica pálida e uma haste de nardos¹⁰ nas mãos postas em cruz. Ele era igualmente pálido, e moço, e belo, com a sua linda cabeça loira pousada em violetas”¹¹ (Almeida, 2019, p. 71). É a Morte quem abençoa o casal, com palavras incompreensíveis para a narradora. A sua mãe explica-lhe:

– Só o amor perdura além da morte. Aquilo é a celebração de um noivado. Os dois corpos ficaram lá embaixo, intactos, rígidos, mas aqui as duas almas estarão sempre unidas; e se voltarão à terra voltarão juntas e para o mesmo laço. Serão eternamente presas uma a outra; almas felizes, raras! Vês? Quem não amou na vida não tem nem a doçura da saudade para amenizar-lhe a tristeza deste exílio. Repara para as virgens sem noivos; que ar de lamento que elas têm! Essas nunca voltarão à terra, porque da vida não trouxeram lembrança. Só quem amou traz para o mistério da morte um aroma de sonho. Tudo mais é poeira que o vento leva, e espalha, e não se torna a encontrar... Vai-te embora! (Almeida, 2019, p. 71).¹²

¹⁰ Do nardo, uma gramínea, extrai-se uma essência preciosa, que faz parte da composição do paraíso, “[...] onde desabrocha o amor” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 630). Também, é símbolo de humildade.

¹¹ A violeta, conforme Chevalier e Gheerbrant (2001), é a cor da temperança; do segredo; com o tempo se tornou a cor do luto ou do semiluto no Ocidente, com o entendimento de morte enquanto passagem; também é cor de obediência, de submissão, de tranquilidade.

¹² Para Zinani e Barp (2021, p. 47-48), “a narrativa recupera um aspecto muito caro ao Romantismo, na época em que a literatura fantástica atinge seu apogeu, qual seja o mito do amor que perdura por toda a eternidade, não obstante o desaparecimento do corpo. [...] A literatura de todos os tempos apresenta casais que viveram o amor em seu aspecto mais sublime, tais como Dante e Beatriz, Paulo e Virgínia, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta. Na verdade, essa idealização só se torna possível devido à morte ou à separação dos amantes”. Os autores também ressaltam a permanência do amor entre pais e filhos após a morte. Já Paula Júnior (2011, p. 154) destaca dessa parte a “[...] construção, embora oscilante, de uma variável histórica, ou seja, de um contexto que subentende a difícil condição da mulher na sociedade do século XIX, por exemplo, a ‘má sorte’ de não se casar, de ser rejeitada, de permanecer virgem, ou mesmo pelo abandono, por meio da morte, de suas funções como ‘rainha do lar’, protetora dos filhos e ajudante do marido”.

O homem de capuz, então, pega a narradora pela mão e a leva para fora da casa, na estrada: “[...] onde eu caminhei entre duas longas filas de ciprestes¹³ negros e de anêmonas roxas.¹⁴ Caminhei, caminhei, sem sentir o solo sob os pulsos cansados; e quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (Almeida, 2019, p. 71).

Se, ao contrário, o conto terminasse com: “caminhei, caminhei, sem sentir o solo sob os pulsos cansados [...] quando abri os olhos deste estranho sonho [...]” poderíamos entender que as situações vividas pela personagem fizeram parte de um sonho, que a narrativa pertence ao fantástico-estranho, segundo Todorov (2017), pois uma explicação natural é oferecida. O conto, contudo, continua, “[...] tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração”. Esse acréscimo o torna ambíguo e nos impossibilita entendermos o que aconteceu com a personagem, em uma análise intratextual do conto, pois a narradora e o leitor implícito não apresentam uma justificativa para a situação. Por que o rosto dela estava coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração? Apresenta-se “[...] um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico” (Bessière, 2012, p. 308).

Também, já em uma análise extratextual, de certo modo possibilitada pela teoria todoroviana, visto que o autor tem por base a categoria do real, podemos acordar às lágrimas após um pesadelo, por exemplo, mas dificilmente com as mãos em cruz, posição de quem falece (como a personagem feminina que está no fardo, que, curiosamente, encontra-se com as mãos postas em cruz), conforme sabemos pela experiência que temos de realidade ou do possível e impossível.

Tendo isso em vista, acreditamos que o conto “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, pertence à categoria fantástico puro, postulada por Tzvetan Todorov (2017), ou seja, estamos diante do fantástico propriamente dito, em que a ambiguidade se mantém até o fim e além da narrativa. “Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (Todorov, 2017, p.

¹³ O cipreste, também em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2001), é a árvore das regiões subterrâneas, que orna os cemitérios; evoca a imortalidade e a ressurreição.

¹⁴ A anêmona simboliza o efêmero, é uma flor solitária e simples; em grego, significa vento. Pode depender das influências espirituais, da presença e do sopro do espírito. “Mas pode ser também, no aspecto noturno, símbolo de beleza ofertada e precária, forte como sua cor, e frágil como um corpo que não contém alma. Flor de sangue desabrochada pelo vento e que o vento pode levar, ela mostra também a riqueza e a prodigalidade da vida e, ao mesmo tempo, sua precariedade” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 56). Quanto à cor da anêmona, roxa, ela simboliza o luto, em consonância com Lurker (1997). O nardo, o cipreste e a anêmona remetem ao espiritualismo do decadentismo francês, são elementos da natureza também comuns à poesia e à prosa finissecular brasileira, segundo Paula Júnior (2011).

50). Nesse sentido, a hesitação também se mantém, não tem solução. Percebemos que é exatamente na última linha do conto que o leitor implícito e a personagem, consoante Todorov (2017), hesitam. Ela acorda do sonho e percebe que está com o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração.

Lembremos que, para Todorov (2017), o fantástico se configura a partir da hesitação, desde que a ambiguidade se mantenha até o fim da narrativa. Nessa perspectiva, o fantástico promove a manutenção da ambiguidade. O fantástico existe até que o leitor implícito, a(s) personagem(ns) e o narrador hesitem entre o natural e o sobrenatural. No gênero, a hesitação não pode ser solucionada. Se a ambiguidade for produzida apenas durante uma parte da leitura, há apenas um efeito fantástico e não a configuração total do gênero.

Observado pela perspectiva todoroviana, “A casa dos mortos” (2019) propõe exceções às leis físicas do mundo, ao, por exemplo, narrar o percurso da personagem, viva, pela casa dos mortos, a fim de manter a ambiguidade e a hesitação até o fim da narrativa. Dialoga com a teoria do teórico búlgaro, no que tange à impossibilidade de solução da hesitação para a configuração do fantástico, a da teórica francesa Irène Bessièrre (2012), para quem o fantástico é uma poética da incerteza, gerada pela impossibilidade de decifração. Para a autora, a ambiguidade na narrativa marca o impedimento de qualquer asserção.

Sendo a forma mista do caso e da adivinha, enquanto caso, a narrativa fantástica impõe uma decisão, mas não possui o meio de decisão, não é possível decidir. A impossibilidade de solução se deve ao fato de mostrar todas as soluções possíveis, é a solução livremente escolhida, permitindo uma multiplicidade infinita de respostas. A decisão é posta de lado assim que a problemática da adivinha se torna presente. Ela impõe a decifração, resolução da interrogação do fantástico por meio de uma resposta, contudo, também é impossível de se resolver a adivinha. A partir disso, reafirmamos que, tanto pela perspectiva de Todorov (2017) quanto pela de Bessièrre (2012), não há como decifrar o que acontece com a narradora de Júlia Lopes de Almeida no fim de “A casa dos mortos” (2019).

São responsáveis pela manutenção da ambiguidade, de acordo com a teoria todoroviana, ao se referir à linguagem fantástica, o uso da modalização e do tempo verbal imperfeito no texto fantástico. Não há a utilização da modalização no conto em análise no sentido apresentado por Todorov (2017), de locuções que indicam a incerteza do sujeito que fala sobre o que enuncia, mas são empregadas palavras que provocam, aos poucos, hesitação e medo, como *negrume*, *treva*, *pavor*, e palavras que indicam impressões sensoriais, segundo Paula Júnior (2011, p. 156), “[...] por isso a recorrência à cor, às flores e à incógnita fruta que é ofertada pela mãe à filha [...]”, que constituem uma linguagem feminina.

No que se refere ao uso do imperfeito, o conto começa com o seu emprego: “e eu ia andando no meio da treva [...]” (Almeida, 2019, p. 69). Depois, o pretérito perfeito também é usado, mas o imperfeito indica, além das outras designações desse tempo verbal, a imprecisão daquele que fala, um aspecto muito significativo em uma narrativa fantástica. Além disso, sendo o tempo verbal mais indicado para narrações, destaca-se o seu uso para explicar os fatos com minúcias. Realmente, notamos uma extrema caracterização dos elementos no conto, como em: “eu resistia ao pavor e sôfrega perscrutava tudo, em busca daquela que me deu a vida que me enchia as faces de beijos, que me embalava com as suas palavras mais cheirosas que o mel das abelhas em tronco de especiaria” (Almeida, 2019, p. 69-70).

Ainda no que tange à ambiguidade, percebemos que também colaboram para a sua manutenção algumas contradições presentes no conto. A narradora inicia o seu percurso em meio à treva, corajosa e firme, mas logo depois está “[...] faminta, mal vestida, mal consolada, cheia de mágoas, saudosa [...]” (Almeida, 2019, p. 69). Inclusive, essa frase se inicia com “eu estava agora faminta [...]” (Almeida, 2019, p. 69), opondo-se *estava* com *agora*. Adiante, ao se encontrar com o homem de capuz, esse lhe diz que “a estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...” (Almeida, 2019, p. 69).

Conforme Zinani e Barp, em *Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura do conto “A casa dos mortos”* (2021, p. 45), “ao mandar embora a protagonista, o homem reconhece que ela está viva, pois é um local proibido aos vivos. Ao mesmo tempo, se ela está viva, como pode estar trilhando a estrada negra?” Percebemos nessa contradição a possibilidade e a impossibilidade de conciliação entre a matéria e o espírito, e a quebra dos limites entre o sensível e o suprassensível. As reticências, também presentes em outras partes do texto, contribuem para manter a ambiguidade e possibilitam o suspense. Mais contraditório ainda é o desfecho do conto, como já apontamos e frisam Zinani e Barp (2021, p. 50): “a protagonista é reconhecida como um ser vivo – pelo homem e por sua mãe, porém acorda, paradoxalmente, deitada com as mãos em cruz”.

De modo mais amplo, ainda quanto à linguagem de “A casa dos mortos” (2019), sublinhamos o uso da conjunção *como*, em comparações, por exemplo: “[...] só aqueles passos diante de mim: tan, tan, tan, tan, como marteladas através de uma parede grossa!” (Almeida, 2019, p. 69) e “perto de mim um homem, embuçado como um esquimó [...]” (Almeida, 2019, p. 69), que amplia a caracterização dos elementos do conto. Quanto aos elementos constituintes do fantástico no conto, entre outros, destacamos o aspecto soturno da ambientação da narrativa, em que predominam tons escuros e o frio; e a introdução do sobrenatural pelas aparições fantasmagóricas, “[...] suscitadas pela própria casa do título, em

diálogo com uma tradição, dentro do terror, de narrativas de casas mal-assombradas” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 47). “A casa dos mortos” (2019) não dialoga apenas com o terror, mas também com as narrativas góticas do século XIX, por exemplo, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas.

Já Bessièrè (2012), ao se referir à linguagem, evidencia que não há linguagem fantástica em si mesma, isto é, uma linguagem fantástica específica, mas que os fatos contados na narrativa são concebíveis só nela e por ela. Como se nota no conto lido, há a passagem, do cosmos ao caos, da ordem à desordem. Segundo Bessièrè (2012, p. 307-308), “o discurso cultiva, fabrica e evoca. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra”.

Assim sendo, o fantástico não se organiza como a narrativa da subjetividade, não prevalece o conhecimento da identidade da personagem. O fantástico está orientado para o tema do acontecimento, salienta o exame de como as coisas acontecem no mundo, a economia do universo, para, com isso, considerar a definição do estatuto do sujeito. Em consonância, entendemos que em “A casa dos mortos” (2019) está em primeiro plano a verdade do acontecimento e não da personagem. Isso pode ser confirmado pelo título da narrativa, antes se destaca o enredo, o espaço e o tempo, depois a personagem ou narradora e a sua relação com o supracosmético ou o sensível, a partir da inserção dela no tempo e no espaço.

A teórica francesa acredita que “[...] o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei [que rege o acontecimento], da norma” (Bessièrè, 2012, p. 311-312). No conto, parece-nos que o fantástico destaca o problema da relação entre a matéria e o espírito, o real e o irreal, o natural e o sobrenatural. Isso é percebido, novamente, na última frase do texto. Bessièrè (2012, p. 312) aponta que o fantástico expõe como a norma “[...] se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar”. A narrativa se constrói sobre a dialética da norma, “[...] que, traça outra ordem, que não é necessariamente aquela da harmonia, e cujas prescrições são problemas” (Bessièrè, 2012, p. 315). Há normas, para a autora, tanto internas quanto externas em relação ao texto, sendo que a inverossimilhança da narrativa fantástica se dá pelo não respeito à norma, que rege a verossimilhança.

Da teoria de Todorov (2017), ainda nos interessam mais dois tópicos, importantes no estudo do conto de Júlia Lopes de Almeida. O primeiro diz respeito ao narrador. Para o autor, convém ao fantástico o narrador em primeira pessoa, desde que seja um narrador-personagem ou um narrador representado, como presente em “A casa dos mortos” (2019). Isso porque esse narrador autentica o que é contado, “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter

à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (Todorov, 2017, p. 91), e promove a identificação do leitor com as personagens.

Por fim, o último aspecto da teoria todoroviana que consideramos relevante mencionar, abordado brevemente, é a relação verossimilhança e fantástico. O teórico entende que a verossimilhança e o fantástico não se opõem, a primeira “é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações ‘fantásticas’ ” (Todorov, 2017, p. 52). Isso significa que o fantástico admite o insólito, o sobrenatural, o estranho, desde que mantenha a verossimilhança. A lógica interna da narrativa, apesar de fantástica, precisa ser coerente. Já Bessière vai ainda mais longe ao propor que o fantástico se especifica pelas contradições de verossimilhanças diversas:

[...] o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática (Bessière, 2012, p. 307).

O teórico espanhol David Roas (2014, p. 52) também assevera a importância da verossimilhança na literatura fantástica, pois ela “[...] não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa”. Além dessa perspectiva sobre a verossimilhança, que diz respeito à lógica interna da narrativa, bem demarcada por Todorov (2017); tanto Roas (2014), principalmente, quanto Bessière (2012) apontam mais para a verossimilhança extratextual, de proximidade do texto fantástico com o real, visto que ambos os autores relacionam o fantástico e o real. Roas (2014, p. 114-115) explicita isso ao afirmar que: “[...] não se trata apenas de construir um espaço verossímil e similar em seu funcionamento ao mundo do leitor, e sim que o narrador – como demonstra a evolução do gênero fantástico –

transfira esse mundo ao texto em sua mais absoluta cotidianidade”. Além disso, não basta que só elementos da realidade estejam presentes no texto.

Bessière (2012) e Roas (2011, 2014) dialogam ao acreditarem que o fantástico se alimenta do cotidiano, da realidade, a qual é entendida como arbitrária, pertencente a uma cultura, como assinala a autora na citação direta acima. A partir da teoria de Roas (2011, 2014), é possível propor outra forma de análise do conto, que se diferencia marcadamente da de Todorov (2017), uma vez que o teórico espanhol frisa a importância do contexto sociocultural. Pelo ponto de vista de Roas (2011, 2014), não há hesitação no final do conto, mas ocorre uma transgressão, da nossa visão comum do real, essencial para o autor, no momento em que a narradora acorda do sonho, sendo tal acontecimento sobrenatural.

Depois de acordar do estranho sonho e perceber o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração, é ultrapassado um limite. Pela teoria de Roas (2011, 2014), como já assinalamos no subcapítulo 2.2, é permitida a interpretação do leitor real para esse evento sobrenatural da narrativa. Desse modo, sugerimos duas soluções para o desfecho do conto. A primeira delas é de que a narradora viveu uma experiência de *quase morte*, adentrou o reino dos mortos. Zinani e Barp (2021, p. 53) também leem o conto dessa maneira, em que a protagonista “[...] teria, devido a alguma circunstância, falecido e, posteriormente, retornado à vida”. Tal interpretação é possibilitada tendo em vista que as pessoas não acordam com as mãos em cruz, conforme o mundo empírico do leitor.

A essa experiência de quase morte, acrescentamos como segunda interpretação para o término do conto, a experiência da catábase pela narradora. A catábase, segundo a definição de Pereira, no *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia* (2009), “na literatura significa descida ao Inferno”. O autor cita como exemplos, entre outros, a catábase de Orfeu, presente nas *Geórgicas*, de Virgílio; e a catábase de Eneias, da obra *Eneida*, também de Virgílio; a presença da descida ao inferno em cantos da *Odisseia*, de Homero; e na primeira parte da *Divina Comédia*. No conto, a personagem não desce ao inferno, mas uma leitura possível é a de que ela desce ao seu inconsciente,¹⁵ ainda não aceito, reconhecido, desvendado

¹⁵ O inconsciente, na perspectiva de Carl Gustav Jung, como consta em sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), possui duas camadas, uma menos superficial, o inconsciente pessoal, individual, e outra mais profunda, inata, coletiva, universal, o inconsciente coletivo. “Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos” (Jung, 2000, p. 53). Até essa definição de Jung, o inconsciente era entendido basicamente como o estado dos conteúdos reprimidos, recalcados ou esquecidos, em consonância com Freud, isto é, só se definia o inconsciente pessoal. Optamos pela definição de Jung pela possibilidade de se pensar a reiteração coletiva do símbolo.

e, talvez, ascenda ao consciente. Podemos interpretar que a morte da mãe¹⁶ ainda aflige a narradora.

A catábase não está no percurso físico percorrido pela personagem, do mundo natural ao sobrenatural, mas no percurso individual, pessoal, de deslocamento ao inconsciente. A descida à casa dos mortos não está descrita, mas subentendida, isso porque a narrativa já inicia com a personagem caminhando em uma estrada próxima à casa dos mortos, mas é uma estrada sem descida. Assim, entendemos que a personagem vivencia uma experiência de quase morte e, ao mesmo tempo, a catábase.¹⁷

Finalmente, da teoria de Roas (2014), ainda consideramos válido sublinhar o que o autor aponta sobre o medo, sentido pelo leitor do conto de D. Júlia, por exemplo, a partir do próprio título da narrativa; e dos fantasmas, um dos recursos básicos da narrativa fantástica e que transgridem as leis físicas que ordenam nosso mundo. Já para Bessière (2012), como vimos, os fantasmas são marcas de uma racionalidade formal ou o resultado de um esforço de racionalização. Também, em “A casa dos mortos” (2019), o leitor pode sentir medo no momento em que a narradora segue sons de passos, que não sabe de quem são e para onde vão; e a partir da ausência de barulhos presentes à noite e de luz.

Roas (2014, p. 58-59), todavia, prefere utilizar o termo *inquiétude* ao invés de *medo*, pois não se refere ao “[...] medo físico ou da intenção de provocar um susto no leitor ao final da história [...] Trata-se mais da reação, experimentada tanto pelos personagens [...] tanto pelo leitor, diante da possibilidade efetiva do sobrenatural, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real”. No conto, mais uma vez, isso se explicita ao seu término, em suas últimas linhas, pois, duvidamos da nossa realidade e do nosso eu.

¹⁶ Por outro lado, na leitura de Zinani e Barp (2021, p. 124-125), a separação da filha também é sentida pela mãe: “a mãe encontradiça nos contos fantásticos de autoria feminina não precisa ser necessariamente uma santa, uma reparadora dos filhos, uma redentora do lar e dos costumes cristãos que Maria, modelo de mãe para o Ocidente, tão vivamente representa no maravilhoso cristão, mas uma figura que, dotada de humanidade, traz em si a entrega, a recusa, a abnegação, a dedicação extremada aos filhos a ponto de pensar neles mesmo depois de morta, como se observa nesse conto”.

¹⁷ A interpretação de “A casa dos mortos” (2019) pelo viés da catábase, inclusive, provocou-nos os seguintes questionamentos: o fato de no final do conto e, conseqüentemente, da catábase, haver o encontro com uma mulher é o que diferencia essa catábase de outras encontradas na literatura, em que a busca é pelo pai e não pela mãe? Talvez, não foi Júlia Lopes de Almeida, quem, no final do século XIX, em 1893, primeiro representou uma catábase na literatura brasileira de autoria feminina? Essas são perguntas que poderiam gerar outro estudo ou pesquisa.

3.2 AS INSCRIÇÕES DO REAL EM “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Lembramos que, para David Roas (2011, 2014), a realidade é uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como é convencional, arbitrária e compartilhada. O teórico, todavia, não define cada um desses termos. Entenderemos a cultura a partir de Reis, em *O fantástico do poder e o poder do fantástico* (1980). Quanto à realidade ser convencional, arbitrária e compartilhada, compreendemo-la como convencional na medida em que há certos limites do seu entendimento, do possível e do impossível em uma sociedade. Isso quer dizer que, ao longo do tempo, foi convencionalizado o que pode ou não ser real, a partir das simbolizações oferecidas pela cultura, segundo Reis (1980). Isso nos revela que a realidade também é compartilhada. Para o autor, colabora nessa convenção o que é imposto ideologicamente, ou seja, podemos concluir que a realidade é convencionalizada por quem ocupa o poder. Além disso, a realidade é arbitrária porque, ainda que haja limites para o seu entendimento, cada sujeito a percebe de um modo diferente.

Reis (1980) não só defende que a realidade decorre de um condicionamento cultural, como Roas (2011, 2014), mas também ideológico. Para Reis (1980), a cultura é um conjunto de sistemas simbólicos ou de linguagens, como a religião, a língua, a arte, as regras de parentesco, as relações econômicas, a ciência etc., que privilegia e institucionaliza, restringe, limita, estabelece fronteiras e define os territórios do possível e do impossível. Já a definição de ideologia é explicada pelo autor, simplificadamente, como a visão de mundo imposta pela classe dominante, que conforma o senso comum e mascara a realidade social. Desse modo, o senso comum entende por realidade o que foi imposto cultural e ideologicamente.

À vista disso, o autor estabelece que “[...] encaramos a realidade a partir das simbolizações oferecidas por nossa cultura. [...] é através dos símbolos e da linguagem (isto é, um conjunto de símbolos, sejam eles verbais ou não) que apreendemos a realidade. É o símbolo que faz o mundo existir para o sujeito” (Reis, 1980, p. 3-4). Nesse sentido, Reis (1980, p. 4) assevera que “a cultura dispõe as simbolizações para que possamos pensar a realidade; a ideologia autoriza e exige que a realidade seja vista de acordo com os interesses e conveniências da classe dominante, que ocupa o Poder”. De modo simplificado, a cultura e a ideologia circunscrevem a realidade.

Roas (2011, 2014), ao definir o objetivo da literatura fantástica, não a separa da realidade, pois, para ele, o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os. Como aponta Reis (1980), para manejar o conceito de

fantástico, é preciso contrastá-lo com o real. Para o autor, “o fantástico, justamente, anula a barra que separa o real do irreal, o possível do impossível, virando a realidade pelo avesso, arranhando o Real em sua complexidade e pujança” (Reis, 1980, p. 6), sendo que a barra separadora está inscrita pela cultura e pela ideologia. O teórico, tal qual Roas (2011, 2014), também acredita na capacidade transgressora do gênero, sendo esse o poder do fantástico.

Imagem parecida com a de Reis (1980), da anulação da barra que separa o real do irreal pelo fantástico, é a proposta por Braulio Tavares, na antologia *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003, p. 13), para quem “o fantástico surge quando algo se rompe e começam a acontecer *coisas que não podiam ter acontecido*, no sentido de que ‘não podíamos ter permitido que acontecessem, de forma alguma’ e no sentido de que ‘era materialmente impossível que acontecessem’”. Entendemos que a barra que separa o real e o irreal não necessariamente se anula, segundo Reis (1980), rompe-se ou nela surge uma rachadura ou uma fenda, por onde passa o sobrenatural, como defenderia Tavares (2003).

Conforme Roas (2011, 2014), há um limite ou uma fronteira entre o real e o fantástico, que não se extingue, mas acreditamos que ela pode se desestabilizar com a passagem do sobrenatural. Tendo isso em vista, é possível perceber a indissociabilidade entre o real e a literatura fantástica. Nessa perspectiva, não podemos concordar com José Paulo Paes, na introdução de uma das primeiras antologias fantásticas brasileiras, *Histórias fantásticas*, em que opõe o fantástico ao real:

Se você se der ao trabalho de ir até o dicionário para saber o que quer dizer fantástico, vai verificar que essa palavra designa tudo quanto seja fantasioso, fantasmagórico, mero produto da imaginação. Em suma, o oposto do real. Real, por sua vez, não é apenas aquilo cuja existência pode ser comprovada pelos nossos sentidos, mas sobretudo aquilo que ninguém põe em dúvida seja verdadeiro (Paes, 1996, p. 3).

Tanto a definição de fantástico quanto a de real são bem genéricas, visto que foram consultadas no dicionário. Ainda que, depois da citação, Paes (1996) afine a definição de fantástico, é importante ter clareza de que o gênero se constrói tendo em vista o real, como defendemos na presente dissertação, e o próprio Paes (1996), contraditoriamente, parece indicar. No século XIX, quando foi publicado o conto “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, em certa medida, a realidade ainda era vista como estável e objetiva; ordenada por leis fixas e imutáveis; contemplada como uma máquina, que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais. Consoante Roas (2011), essa concepção fazia

parte de um universo newtoniano, mecanicista, pautado nas certezas, em um empirismo radical. Em suma, havia uma noção única de realidade.

Foi nesse cenário que nasceu, primeiro, o romance gótico e, em seguida, a literatura fantástica, no século XVIII. Consoante Roas (2014, p. 77), “a literatura fantástica nasceu em um universo newtoniano, mecanicista, concebido como uma máquina que obedecia a leis lógicas e que, por isso, era passível de explicação racional”. Apenas no século XX, com a teoria da relatividade de Einstein, que aboliu a visão do tempo e do espaço como conceitos universais e unos, e o surgimento da mecânica quântica, que a realidade passou a ser concebida de outra forma.

Conforme consta no subcapítulo anterior, interpretamos que a narradora do conto “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida vive uma experiência de quase morte, adentra o reino dos mortos. Um leitor do século XIX, tendo em vista a concepção de realidade daquela época, apresentada acima, e a partir do que foi circunscrito pela cultura e pela ideologia, de acordo com Reis (1980), acreditaria, supomos, que a narrativa inicia no âmbito do irreal, do impossível, até se estabelecer a transgressão da visão comum do real do leitor, na perspectiva de Roas (2011, 2014), no final do conto: “[...] caminhei, caminhei, sem sentir o solo sob os pulsos cansados; e quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (Almeida, 2019, p. 71).

Em outras palavras, o percurso da narradora até e pela casa dos mortos pertenceria ao irreal e ao impossível para esse leitor. O momento em que tem conclusão a experiência de quase morte (essa ainda estaria no âmbito do irreal) da personagem, por outro lado, aproxima-se da realidade do leitor. Essa possibilidade de compreensão do conto realmente efetivar-se-ia apenas no término da leitura da narrativa.

Já um leitor do século XX ou XXI, diante do conto de D. Júlia, a partir das mudanças nas perspectivas de realidade, como veremos adiante, poderia compreender o conto de outra maneira. Ele não estaria impedido de entender que a experiência de quase morte também faz parte da realidade, ou seja, o que antes consideramos irreal e impossível, nesta leitura seria real e possível. Assim, quase todo o conto estaria calcado na realidade do leitor, que também poderia considerar reais, por exemplo, os temas explorados. A transgressão se manteria no momento em que a narradora acorda da experiência de quase morte, pois nessa parte o leitor descobre o que acontece com a personagem.

A transgressão referida por Roas (2011, 2014) é da nossa visão comum do real, dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor, por isso o teórico ressalta a necessidade de a narrativa fantástica estar ambientada em nosso mundo, do âmbito intratextual ser

semelhante ao do leitor. Nesse ponto de vista, a interpretação de um leitor contemporâneo para o conto, tendo em vista a sua concepção de realidade, corresponderia mais com a teoria de Roas (2011, 2014).

Também podemos observar as imbricações entre a literatura fantástica e a realidade no conto a partir dos temas explorados, que são expressões de nossa visão do real, considerando a tese de Francisco de Paula Júnior, *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011), o que nos encaminhará para a discussão do *fantástico feminino* e do *fantástico feminista*, a partir do artigo *The female fantastic vs. the feminist fantastic: gender and the transgression of the real* (2020), de David Roas.

Paula Júnior (2011) defende em sua tese que a personagem feminina atingiu o nível de sujeito apenas a partir da autoria feminina, como vimos no capítulo anterior. Antes disso, sob a pena masculina, a mulher era só uma personagem, uma personagem secundária ou uma protagonista sem autonomia e subjetividade. Por isso, o autor também sustenta a ideia de que a autoria feminina discute direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade, bem como as diversas implicações do fato e da condição de ser mulher. Nesse sentido, Paula Júnior (2011), a fim de analisar obras de Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro, a partir dos temas ou motivos nelas apresentados, tendo em vista que são de autoria feminina e a condição de sujeito dada a muitas personagens, retoma o que Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2017), teorizou sobre os *temas do eu* e os *temas do tu*.

Os *temas do eu* dizem respeito à relação do *eu* com *ele mesmo* e os *temas do tu* se referem à relação do *eu* com o *mundo*. Nos *temas do eu*, o sujeito percebe e observa atentamente o mundo, por isso também são chamados de *temas do olhar*, os quais não implicam ações particulares do sujeito, há uma relação estática dele com o mundo, mas requerem uma posição do sujeito diante do mundo. Esses temas borram ou rompem os limites entre a matéria e o espírito, o físico e o mental ou o psíquico, a coisa e a palavra, bem como entre o sentido próprio e o figurado. Por outro lado, nos *temas do tu*, o sujeito tem uma posição ativa, de ação sobre o mundo, ele sai da posição de observador e passa a ser um atuante. Assim, tais temas também são chamados de *temas do discurso*, pois são aqueles da relação do homem com o seu desejo, isto é, o seu inconsciente.

Como *temas do eu*, Todorov (2017) cita as metamorfoses e o pandeterminismo. Para o autor, as metamorfoses formam uma transgressão da separação entre matéria e espírito. Já o pandeterminismo é um determinismo ou uma causalidade generalizada, em que não se aceita nem o acaso. Desse modo, admite-se a intervenção de forças ou de seres sobrenaturais: “[...]”

tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 118-119).

O pandeterminismo tem como consequência a pandeterminação, “[...] já que existem relações em todos os níveis, entre todos os elementos do mundo, este mundo torna-se altamente significante” (Todorov, 2017, p. 120). Isso porque, para Todorov (2017, p. 121), “neste mundo, qualquer objeto, qualquer ser quer dizer alguma coisa”. O teórico ressalta que esse tema não necessariamente depende da loucura e da droga, ainda que “[...] a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque” (Todorov, 2017, p. 121). O crítico destaca, todavia, que “[...] as relações que estabelecemos entre os objetos permanecem puramente mentais e não afetam em nada os próprios objetos” (Todorov, 2017, p. 121).

O denominador comum dos dois temas apresentados por Todorov (2017), as metamorfoses e o pandeterminismo, é o apagamento, a ruptura e a revelação do limite entre matéria e espírito. Segundo o autor, esse apagamento ocorre, por exemplo, pela loucura, pelas drogas, na infância e com os psicóticos. Nessa perspectiva, Todorov (2017) sublinha que no fantástico o limite entre matéria e espírito não é ignorado, ele se impõe para possibilitar as transgressões. A partir disso, o teórico lança uma hipótese sobre o princípio gerador de todos os *temas do eu*, que é a possibilidade da passagem do espírito à matéria: “a multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (Todorov, 2017, p. 124-125). Sobre a hipótese lançada, Todorov (2017, p. 128) reforça que o princípio descoberto, da problemática do limite entre matéria e espírito, engendra outros temas, como o pandeterminismo; “[...] a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço”.

Assim, Todorov (2017) indica mais *temas do eu*, sem ser exaustivo. Quanto aos *temas do tu*, cita a sexualidade ou o desejo sexual; a crueldade ou a violência; a morte e o amor pela morte, que é a necrofilia; e o vampirismo. Em seguida, o autor apresenta as transformações ou variedades do desejo, como o incesto, o homossexualismo,¹⁸ o amor a mais de dois e o sadismo. No entanto, em outro capítulo da obra, considera o incesto, o homossexualismo e o amor a mais de dois como *temas do tu*. Se os *temas do eu* são os *temas*

¹⁸ Optamos por manter o termo *homossexualismo*, tal qual aparece na obra de Todorov (2017), ao invés de *homossexualidade*, utilizado atualmente.

do olhar, porque estão mais ligados à percepção do sujeito, os *temas do tu* são os *temas do discurso*, “[...] uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência – e o agente estruturante – da relação do homem com outrem” (Todorov, 2017, p. 148), isto é, os *temas do tu* se formam a partir da relação que se estabelece entre dois interlocutores no discurso, requerem um intermediário. Assim posto:

O *eu* significa o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando-se este confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado. O *tu*, ao contrário, remete precisamente a este intermediário, e é esta relação terça que se encontra na base da rede. Esta oposição é assimétrica: o *eu* está presente no *tu*, mas não o inverso (Todorov, 2017, p. 164).

A citação acima está presente no capítulo “Os temas do fantástico: conclusão”, em que Todorov faz algumas ponderações importantes. Primeiro, assinala que os temas da primeira rede podem aparecer ao mesmo tempo em que os da segunda, a fim de indicar que há incompatibilidade. Depois, esclarece que apenas constatou a presença dos temas em obras, como faremos aqui; não tentou interpretar os temas nas narrativas. Em estudos temáticos, porém, é mais comum a segunda opção. Em um terceiro momento, discute sobre o modo de compreensão das imagens literárias, visto que colocou, lado a lado, termos abstratos (a sexualidade, a morte) e termos concretos (o diabo, o vampiro). “Assim procedendo, não quisemos estabelecer entre os dois grupos uma relação de significação (o diabo significaria o sexo; o vampiro, a necrofilia) mas uma compatibilidade, uma copresença” (Todorov, 2017, p. 152). Para o teórico, o sentido de uma imagem é mais complexo de que uma tradução dela.

A partir do entendimento sobre as redes temáticas do *eu* e do *tu* todorovianas, Paula Júnior (2011) elenca temas presentes em um fantástico feminino. Consoante o autor, os *temas do eu* dizem respeito à relação da mulher com ela mesma, são eles: as transformações do corpo da mulher ou de seres que a cercam, ou seja, as metamorfoses; a experiência de limite a partir da tensão entre matéria e espírito; os desdobramentos de personalidade; a busca por uma identidade; a transformação do objeto em sujeito e vice-versa; e as transformações do tempo e do espaço. Por outro lado, os *temas do tu* se referem à relação da mulher com o mundo, são exemplos:

[...] o desejo sexual intenso e suas variantes, a saber, o lesbianismo e o incesto; em seguida, o maternalismo como refúgio do Bem; a alteridade, nas manifestações do outro e do seu duplo; as neuroses; a violência excessiva contra o outro, principalmente contra a mulher; a morte, personificada ou não; a necrofilia e o vampirismo (Paula Júnior, 2011, p. 118).

Tendo isso em vista, o pesquisador especifica os temas presentes no conto que também escolhemos analisar, “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, bem como na obra em que ele está presente, *Ânsia eterna* (2019). Dos *temas do eu*, identifica no conto a tensão entre espírito e matéria e as transformações do tempo e do espaço. Os *temas do tu* se sobrepõem na narrativa. Paula Júnior (2011) lista quatro, a saber: o maternalismo como um refúgio do bem, a alteridade (o outro e o duplo), a morte e a necrofilia. Em *Ânsia eterna* (2019), de modo geral, em conformidade com as análises do autor, os *temas do tu* estão em maior número que os *temas do eu*.

Constatamos – a partir da leitura de Paula Júnior (2011) sobre as duas redes temáticas associadas a um fantástico feminino e à *Ânsia eterna* (2019), mais especificamente, ao conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida; bem como tendo em vista a leitura que propomos da obra e do conto – que, em *Ânsia eterna* e em “A casa dos mortos”, a mulher ainda está em busca de um lugar na sociedade. Em consonância, há mais *temas do tu*, pois a mulher está em relação com o mundo e a realidade. Já em *A friagem* (2001), de Augusta Faro, obra que estudaremos no próximo subcapítulo, com ênfase no conto “As flores”, a mulher já conquistou um lugar de fala na sociedade, apenas o reafirma. Na obra de Faro, ao contrário do que é percebido na de Almeida, prevalecem os *temas do eu*, em que a mulher se relaciona com ela mesma.

Ainda no que tange aos temas de um fantástico feminino, Paula Júnior (2011, p. 96-97) acredita que a autoria feminina na literatura fantástica se constitui como uma “[...] *estratégia* para a abordagem, ao menos paulatina, de temas que não eram devidamente tratados na literatura androcêntrica e quando eram abordados não possuíam a correta isenção, pois apesar de muitos textos focalizarem a mulher, o ponto de vista adotado era o do masculino”. O autor cita como exemplo *A rainha do Ignoto* (1899), da cearense Emília Freitas, segundo ele o primeiro romance de ficção científica do Brasil, que se configurou como uma estratégia para discutir assuntos restritos à época. Não concordamos, entretanto, no aprofundamento dessa discussão pelo pesquisador ao considerar que o fantástico se constrói a partir de situações que não são validadas dentro da nossa realidade:

Como a literatura fantástica se constrói a partir da criação de situações ou eventos que não são validados dentro da nossa realidade, ou seja, eventos mágicos, fantásticos, sobrenaturais e improváveis [...] as censuras ou críticas patriarcais que surgirão [em um texto fantástico] tornar-se-ão sem efeito ou serão visivelmente diminuídas, pois aquela situação [que não é validada em nossa realidade] é vista claramente como ficcional e inverossímil, o que, em nossa opinião, aponta para um procedimento literário estratégico, um subterfúgio para a discussão de temas importantes (Paula Júnior, 2011, p. 97).

Nesse sentido, o autor aponta que a literatura fantástica pode ser utilizada para tratar de temas censuráveis, sem que se corra realmente o risco da censura, pois não percebe o fantástico calcado na realidade, mas no que é ficcional e inverossímil ou irreal. Provavelmente, Paula Júnior (2011) recorreu a Todorov (2017 p. 167), que também acredita que a literatura fantástica é um meio de combate à censura. Para o teórico búlgaro, por exemplo, “[...] os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”. Paula Júnior (2011) exemplifica que a abordagem de um tema polêmico, como o lesbianismo, será mais bem aceita em um texto de vampirismo.

Todorov (2017), inclusive, sinaliza que os *temas do tu* dependem diretamente dos tabus, logo, da censura. Os *temas do eu* também dependem dos tabus e da censura, mas menos diretamente, um exemplo é a loucura. Segundo o autor, “pode-se pois esquematizar a condenação que alcança as duas redes de temas e dizer que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação” (Todorov, 2017, p. 167). Em Todorov (2017) também aparece a ideia de que o fantástico, ao recorrer ao sobrenatural, é ficcional e inverossímil e o sobrenatural funcionaria como um tapume, para impedir a censura. Os temas tabus, contudo, para Todorov (2017, p. 169), passam a ser abordados pela psicanálise no século XX: “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos”.

Diferentemente do que afirma Paula Júnior (2011), não defendemos que o fantástico não é calcado na realidade, porque, sendo assim, a partir do gênero não seria possível discutir temas tabus e censuráveis, que são reais. Percebemos que a literatura fantástica foi e ainda é utilizada para tratar de temas tabus e censuráveis e, como afirma Todorov (2017), que o sobrenatural é usado para impedir a censura. Por outro lado, baseadas em nosso teórico de referência, David Roas (2011, 2014), sustentamos a ideia de que a literatura fantástica pode ser utilizada para explicitar ainda mais a realidade. Nesse sentido, o sobrenatural não funciona como um tapume, para impedir a censura. É possível perceber isso na obra, *avant la lettre, Ânsia eterna* (2019), de Júlia Lopes de Almeida. Vejamos isso, primeiro, com o conto em estudo, “A casa dos mortos”.

No conto, um dos temas abordados, a virgindade, delicado à época em que D. Júlia escreveu, é trazido à tona, na fala da mãe da narradora: “– [...] Repara para as virgens sem noivos; que ar de lamento que elas têm! Essas nunca voltarão à terra, porque da vida não trouxeram lembrança. Só quem amou traz para o mistério da morte um aroma de sonho” (Almeida, 2019, p. 71). Poderíamos interpretar que a manifestação do fantástico no conto está aliada ao atenuamento de um tema tabu para a sociedade do século XIX, a virgindade, tendo

em vista a atmosfera da narrativa. No entanto, se compararmos “A casa dos mortos” (2019) com outros contos da coletânea, como a narrativa extremamente realista “*In extremis*” (2019), essa possui uma cena digna de censura à época em que foi escrita,¹⁹ mas não há o uso do insólito ou do fantástico.

Em “*In extremis*” (2019), Dr. Seabra e Laura são casados, têm uma filha pequena, mas Laura nutre sentimentos por Bruno – um amigo da família – e ele por ela. Mesmo sabendo disso, Dr. Seabra convida Laura para visitar Bruno, pois o amigo está muito mal. O marido acredita que a paixão de Laura por Bruno era feita apenas de imaginação e sonho. Na casa de Bruno, descobrem que os médicos recomendaram a ele tomar leite de peito, mas a família ainda não havia encontrado uma mulher para conceder o leite:

Laura olhou para o esposo; conservaram-se mudos um em frente ao outro. A dona da casa levou-os por fim para o quarto do doente. [...] Laura voltou-se de novo para o marido, com o rosto transtornado e o olhar interrogativo. Ele vacilou um momento; depois fez-lhe um sinal afirmativo, muito vago, quase imperceptível! A moça ajoelhou-se rapidamente e desabotoou com os dedos nervosos e tateantes o seu lindo vestido de seda azul claro. O marido curvou-se, trêmulo, com as narinas dilatadas e o coração oprimido; arrependido do seu consentimento, ia talvez dizer – não! Mas Laura tirara o seio túmido, branco, onde as veias estendiam tênues fios azulados e encostava o bico róseo à boca ardente e seca do moribundo. Ela muito curvada, cobria a meio o busto do enfermo, ele engolia o leite a largos tragos, sofregamente, descerrando a pouco e pouco os olhos (Almeida, 2019, p. 68).

Assim, como dizer que D. Júlia se utiliza do fantástico no conto “A casa dos mortos” para obscurecer a realidade, um tema tabu como a virgindade, sendo que em “*In extremis*” o real está explícito, sem nenhum recurso para ocultá-lo? Em nossa leitura, ao D. Júlia fazer uso do fantástico trouxe ainda mais à tona, por exemplo, o tema da virgindade, e deixou ainda mais evidente a realidade, uma vez que o objetivo do fantástico é colocá-la em xeque.

Antonio Candido, em “Realidade e realismo (via Marcel Proust)” (1993, p. 123), texto em que o crítico estuda a modalidade narrativa realista, afirma que “[...] o realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade”. Candido (1993) não propõe qual modalidade narrativa é a melhor condutora da realidade, mas, nós julgamos, pelo exposto, que é a literatura fantástica. Foi só a partir de um espaço com uma casa dos mortos, fantasmas, barulhos estranhos e com uma ambientação soturna, que a nossa concepção de realidade foi colocada ainda mais à prova e ela pôde transgredir, bem como a partir do que percebemos como real no conto e da

¹⁹ O conto não está presente na segunda edição de *Ânsia eterna*, de 1938, pela A Noite S.A.

experiência de quase morte e de catábase da narradora. Assim, o fantástico continua colaborando para tratar de temas tabus, mas, nesse caso, dando evidência à realidade.

Tanto em “A casa dos mortos” (2019) quanto em “*In extremis*” (2019) prevalecem os temas do tu, porque há a relação da mulher com o mundo, com o outro. Podemos elencar três temas, descritos por Paula Júnior (2011), presentes no segundo conto: o maternalismo, nesse caso dirigido de Laura a Bruno; a alteridade, em que Dr. Seabra cogita a aniquilação do outro, Bruno; e a morte, no final do conto, de Bruno. O que também une os dois contos, assim como todas as narrativas de *Ânsia eterna* (2019), de Júlia Lopes de Almeida, é o fato de, além de serem cunhadas como *fantástico feminino*, poderem se encaminhar para a classificação de *fantástico feminista*. David Roas promove uma discussão sobre as duas modalidades no artigo *The female fantastic vs. the feminist fantastic: gender and the transgression of the real* (2020), tendo em vista, assim como em toda a sua teoria, a proximidade entre o fantástico e a realidade e transgressão da concepção do real do leitor promovida pelo fantástico.

Roas (2020, p. 1, tradução nossa) inicia com a discussão do *fantástico feminino*, mas se encaminha para o estudo do *fantástico feminista*, mais produtivo e viável do ponto de vista teórico, “[...] dada a tendência de um número significativo de mulheres escritoras a utilizar o fantástico como elemento de desestabilização das características e valores culturais, ideológicos e políticos do patriarcado”.²⁰ De acordo com o teórico, o termo *fantástico feminino* foi cunhado pela escritora belga Anne Richter, em 1977, de modo essencialista. *O fantástico feminino*, em suma, é uma forma feminina de cultivar o fantástico. Roas (2020, p. 3, tradução nossa) cita outros trabalhos na linha do essencialismo arquétipo ou utópico de Richter, como a tese de Paula Júnior (2011), em que “[...] insiste na conexão ‘eterna’ das mulheres com a Terra, a Natureza, o Instinto, o Eros e o Irracional”.²¹ Depois de elencar os problemas das pesquisas expostas, apresenta a sua concepção sobre o *fantástico feminista*:

Acredito que este uso feminista do fantástico pode ser caracterizado pela recorrência de três aspectos essenciais: 1) uma cosmologia de questões especificamente ligadas à experiência feminina, 2) vozes narrativas femininas, e 3) a presença de mulheres como agentes de ação. Esses três aspectos, além disso, são utilizados ao serviço de um objetivo claro: subverter a submissão tradicional das mulheres e as formas em que a identidade e a experiência das mulheres têm sido representadas. Um quarto elemento, sobre o qual não há um acordo claro, pode ser acrescentado a estes três: a

²⁰ “[...] given the tendency of a significant number of women writers to use the fantastic as an element of destabilization of cultural, ideological and political characteristics and values of patriarchy” (Roas, 2020, p. 1).

²¹ “[...] insists on women’s ‘eternal’ connection to Earth, Nature, Instinct, Eros, and the Irrational” (Roas, 2020, p. 3).

linguagem, um aspecto que, vale a pena notar, tem a ver exclusivamente com as manifestações literárias do fantástico (Roas, 2020, p. 7, tradução nossa).²²

No conto em estudo, “A casa dos mortos” (2019), estão presentes os três aspectos descritos por Roas para a configuração do *fantástico feminista*. Há uma cosmologia de questões especificamente ligadas à experiência feminina, como a maternidade, o casamento, a viuvez e a virgindade; a voz narrativa é feminina; e há a presença de mulheres como agentes da ação, a própria narradora e a sua mãe. Os três aspectos, entretanto, não estão presentes em toda a obra de D. Júlia, *Ânsia eterna* (2019), diferente do que notamos em *A friagem* (2001), de Augusta Faro, que realmente avança para a categoria de *fantástico feminista*, como veremos adiante.

Por fim, Roas (2020) esclarece que o *fantástico feminista* não é um fantástico diferente. Frisa que apenas estamos lidando com um *uso* diferente do fantástico, que denuncia os modelos culturais femininos impostos pelo poder patriarcal, como o casamento, exposto em “A casa dos mortos” (2019). O *fantástico feminista* não é diferente porque, apesar disso, o que define e distingue o fantástico é a transgressão da nossa visão comum do real, como também acontece no conto de D. Júlia, no momento em que a narradora acorda do sonho, como consta na narrativa, ou da experiência de quase morte.

3.3 “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO SOB O PONTO DE VISTA DA TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA

Augusta Faro Fleury de Melo (1948-), também apenas conhecida como Augusta Faro, é natural de Goiânia (GO)²³ e filha de Augusto da Paixão Fleury Curado e Ivany Craveiro Fleury Curado, tradicional família vilaboense, segundo Menegassi (2017). Conforme entrevista cedida a Ana Paula Vieira, em 2020, para a “Sempre UFG”, Faro é pedagoga e mestra em Literatura e Linguística, pela Universidade Federal de Goiás, onde concluiu seus estudos, respectivamente, em 1967, e em 1992. Já a Academia Goianiense de Letras (AGL)

²² “I believe this feminist use of the fantastic can be characterized by the recurrence of three essential aspects: 1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action. These three aspects, moreover, are used in the service of a clear objective: to subvert the traditional submission of women and the ways in which women’s identity and experience have been represented. A fourth element, on which there is no clear agreement, can be added to these three: language, an aspect that, it is worth noting, has to do exclusively with literary manifestations of the fantastic” (Roas, 2020, p. 7).

²³ Destacamos a importância de pesquisar sobre autores(as) e obras fora dos centros Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), que, normalmente, estão em maior destaque e contam com editoras maiores e mais conhecidas.

considera que ela é professora, escritora, pesquisadora, administradora, ativista, produtora cultural e conferencista.

Faro conta com mais de quarenta anos de carreira literária, visto que a sua primeira publicação foi *Mora em mim uma canção menina* (1982), obra de poemas. Foi nos jornais locais de Goiás, contudo, que começou a carreira literária. Antes de lançar a obra citada, já escrevia no folheto “Almanaque”, do jornal *O Popular*, como menciona a Vieira (2020), em que colaborou por vinte e um anos. Essa seção, consoante Menegassi (2017), é destinada ao público infantojuvenil. Hoje é autora de mais de uma dezena de obras de poemas, contos e crônicas, incluindo obras para o público infantil. Na entrevista referida, expõe que *O azul é do céu?*, de 1990, é considerado o primeiro livro de poesia infantil goiano.²⁴

De acordo com Menegassi (2017), *A friagem*, publicada pela editora Kelps, de Goiás, em 1998, coletânea escolhida para esta análise, é a primeira obra destinada ao público adulto e o primeiro livro de contos de Faro. Depois a autora publicou *Boca benta de paixão*, em 2007, que, também segundo Menegassi (2017), foi publicado pela Editora da Universidade Católica de Goiás, em parceria com a Prefeitura de Goiânia (GO). Ambos têm tradução para o alemão, o inglês e o espanhol, revela Faro a Vieira (2020).

A friagem (2001) foi reconhecida pela crítica literária nacional depois de ter dois de seus contos, “As formigas” e “A friagem”, resenhados por Roberto Pompeu de Toledo, na revista *VEJA*, conforme Menegassi (2017). Mais tarde, como Faro informa a Vieira (2020), a obra foi adotada em vestibulares. Menegassi (2017) também ressalta que, de *A friagem*, o conto “As formigas”, e, de *Boca benta de paixão*, o conto “Gertrudes e seu homem” foram adaptados para o cinema. Além disso, em consonância com a pesquisadora, Faro obteve reconhecimento literário ao ser listada na coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, de Luiz Ruffato, com o conto “Gertrudes e seu homem”:

Não fosse a publicidade gratuita alcançada por meio da publicação do ensaísta-articulista da revista *VEJA*, Roberto Pompeu de Toledo, sobre os contos “A Friagem” (1998) e “As Formigas” (1998), e do escritor Luiz Ruffato, que selecionou Augusta para compor a coletânea *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), os livros da goianiense poderiam nunca ter feito parte de exames vestibulares de universidades federais. Tampouco dois de seus contos, “As

²⁴ A partir das referências consultadas nesta parte, listamos as obras de Augusta Faro: *Mora em mim uma canção menina* (1982), poemas; *Lua pelo corpo* (1984), poemas; *Estado de graça* (1988), poemas; *O azul é do céu?* (1990), poemas infantis; *O dia tem cara de folia* (1991), poemas infantis; “O usar a cuca é melhor do que a pança” (1992), conto infantil; *Alice no país de Cora Coralina* (1993), história infantil; *A dor dividida – um caso de AIDS* (1994), novela infantojuvenil; *Avesso do espelho* (1995), poemas; *Por quem chora Potira?* (1996), lenda indígena; *A menina que viajou para o sol* (1997), contos infantis; *A friagem* (1998), contos; *Boca benta de paixão* (2007), contos.

Formigas” e “Gertrudes e seu Homem”, teriam sido adaptados ao cinema (Menegassi, 2017, p. 29).

Esse reconhecimento à autora, todavia, ainda é muito recente. Ainda há muito da sua vida e obra para ser estudado e pesquisado. Uma das razões do não conhecimento de Augusta Faro e de sua obra, assim como de outras autoras *desconhecidas*, é o fato de se vincularem “[...] a pequenas editoras que realizam uma edição de mil exemplares de suas obras. Conseqüentemente, torna-se quase impossível divulgar seus trabalhos para além de seus círculos locais, especialmente quando não se pertence ao eixo Rio-São Paulo” (Menegassi, 2017, p. 29).

No que diz respeito à atuação de Faro além do âmbito como escritora, ela fundou com a irmã, Maria das Graças Fleury Curado, o Centro Educativo Piaget, em 1980; bem como é sócia fundadora do Museu Casa de Cora Coralina, ambos em Goiás. Faz parte de entidades sociais, culturais e de classe, atualmente é membro da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG), tomou posse em 1986 (cadeira nº 15), foi presidente de 2003 a 2007; da Academia Goiana de Letras (AGL) (cadeira nº 26); da Academia Trindadense de Letras, Ciências e Artes (Atleta); da União Brasileira de Escritores do Estado de Goiás, que lhe concedeu o Troféu Tiokô, em 1994, na categoria poesia; e do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (titular da cadeira nº 22). Também, foi premiada pela União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro pela obra *Avesso do espelho*, em 1995, e pelo livro *A friagem*, em 1998. Mais recentemente, em 2017, foi homenageada pela área de educação da UFG.²⁵

Retomando a obra *A friagem* (2001), nela estão presentes treze contos,²⁶ respectivamente: “As formigas”, “A gaiola”, “A ceia de Aninha”, “A friagem”, “As flores”, “A gaivota”, “O dragão chinês”, “Saco de lixo”, “As sereias”, “*Check-up*”, “Paranóia”, “As gêmeas” e “O frade”. Consoante Cristina Löff Knapp e Elisa Capelari Pedrozo, em *Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro* (2021, p. 162), os contos da coletânea, como veremos, dizem respeito a “[...] problemáticas enfrentadas por mulheres no cotidiano. O diferencial da autora vai além do tema, ela é referência por utilizar elementos fantásticos, para romper os estereótipos ligados ao sujeito feminino, que sustentam a violência de gênero na sociedade contemporânea”.

²⁵ As informações presentes nesse parágrafo foram coletadas das referências já citadas, Menegassi (2017), Vieira (2020), no *site* da Academia Goianiense de Letras (https://www.academiagoianiense.org.br/?page_id=362), como também no da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (<https://www.aflag.com.br/presidentes/9-augusta-faro-fleury-de-melo>).

²⁶ Alguns desses contos também estão presentes em outra obra de Augusta Faro: *Boca benta de paixão* (2007).

Selecionamos para ser objeto de estudo de nossa pesquisa o conto “As flores” (2001), uma vez que a narrativa exemplifica o fantástico contemporâneo, a evolução da literatura fantástica e também é significativa para analisarmos as relações do fantástico com o real. É possível lê-la sob os pontos de vista de Jaime Alazraki (1990) e, também, de David Roas (2011, 2014). Além disso, sua escolha também se deve ao fato de que, de *A friagem* (2001), “As flores” e “As sereias” são os contos que apresentam quatro aspectos que percebemos se destacarem na obra – há contos em que apenas um ou dois aspectos estão presentes –, são eles: acontecimentos insólitos; destaque para a mulher; tentativas (fracassadas) de explicação do insólito pela ciência; conformismo e passividade das personagens. “As flores” e “As sereias” expõem esses aspectos, mas a primeira narrativa vai além ao apresentar uma personagem livre das armadilhas impostas pela sociedade patriarcal às mulheres, consciente de seus objetivos e que age em consonância com isso.

“As flores” (2001) é o quinto conto da obra, de extensão longa em comparação com outros da coletânea, como “A ceia de Aninha”, e aborda temas como o protagonismo feminino, a maternidade e o matrimônio, presente em “A casa dos mortos” (2019), além da insubmissão feminina. A narrativa, diferente da analisada de Júlia Lopes de Almeida, é em terceira pessoa, o narrador é heterodiegético. A protagonista do conto é Rosa, batizada com esse nome porque o seu nascimento provoca a mudança da cor do céu para a cor rosa: “Nessa hora do nascimento, o céu ficou completamente cor-de-rosa” (Faro, 2001, p. 45).²⁷

As outras personagens femininas têm nomes de flores, como indica o título do conto, a mãe de Rosa²⁸ é Dona Açucena;²⁹ a parteira, Dona Violeta; a babá, Dália; e a avó, Margarida. Outras personagens, masculinas, são o padre Eustáquio; o pai de Rosa, não nominado; e seu marido, também não nominado. As menções sobre o tempo e o espaço no conto são poucas, apenas sabemos que Rosa dá indícios de seu nascimento no dia vinte e oito de fevereiro, mas apenas no dia seguinte ocorre seu parto, ano bissexto,³⁰ ou seja, vinte e nove

²⁷ Utilizamos para a análise a quinta e última edição da obra, de 2001.

²⁸ A personagem se chama Rosa devido, primeiramente, à cor do céu, que muda para a cor rosa. No final do conto, contudo, ela se transforma em rosas (plantas). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 788), a flor rosa “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro místico”. Uma vez relacionada com o sangue derramado de Cristo, pode simbolizar o renascimento místico. A flor e a cor rosa, também, são símbolo de regeneração e de iniciação aos mistérios. Acreditamos que todas as aproximações de Rosa com a planta rosa, até a metamorfose de Rosa, como veremos, sugerem a perfeição da personagem, que não se submete a imposições e convenções.

²⁹ Consoante Juan-Eduardo Cirlot (1984, p. 59), a flor açucena é o “emblema da pureza, utilizado na iconografia católica, especialmente na medieval, como símbolo e atributo da Virgem Maria”.

³⁰ De acordo com o dicionário Houaiss (2001, p. 463), o ano bissexto é aquele que tem um dia a mais que os trezentos e sessenta e cinco contados. Convencionalmente, é acrescentado à contagem do ano solar o dia vinte e nove de fevereiro, “[...] em intervalos regulares de quatro anos (exceto nos de número múltiplo de 100 que

de fevereiro. Quanto ao espaço, a alteração da cor do céu gera como consequência a fascinação das pessoas e um alvoroço nos animais, como nas galinhas e nos bois. Conforme Menegassi (2017), a maioria das personagens de Faro se encontra em cidades interioranas ou em ambiente rural.

Depois desse primeiro acontecimento insólito com Rosa, outros acontecem com ela, em diferentes fases da vida, causam perplexidade na sociedade, menos nela, mas não medo; tentam ser explicados pela ciência e pela religião, mas, sem sucesso; e, assim, geram conformismo e passividade nas pessoas. Esses eventos insólitos ocorrem, principalmente, com Rosa, mas, também, com seus familiares e comunidade. Identificamos mais outros doze acontecimentos insólitos que permeiam a narrativa. Considerando que o primeiro foi a transformação da cor do céu, o segundo ocorre no primeiro banho de Rosa, em que a menina agradece a parteira e exala um perfume de rosas:

A parteira colheu a menina e levou-a ao primeiro banho numa bacia enorme de louça, que pertencera à avó paterna da recém-nascida. Rosa sorria com os olhos muito vivos e após mergulhar o corpinho n'água morna a criança falou por duas vezes a palavra obrigada, e um perfume de rosas encheu o aposento (Faro, 2001, p. 46-47).

Aos três meses, entre os mamilos de Rosa, sobre o osso esterno, no meio das costelas, surge “[...] o desenho mais lindo de uma rosa presa num galho longo, que chegava até o umbigo e viam-se os espinhos miúdos, de tão bem feita era a mancha” (Faro, 2001, p. 47). Como quarto episódio insólito, temos o momento em que a menina deveria começar a se alimentar com as papinhas de sal, porém, não consegue ingerir nenhum tipo de alimento: “assim que comia as primeiras colheradas, tossia muito, depois vomitava e os olhos, que eram pretos, tomavam uma cor rosa-clara e a menina ficava num torpor, meio inerte, como se olhasse dentro das pessoas e além da paisagem da janela” (Faro, 2001, p. 48).

Rosa se alimentará, em seguida, de pétalas de rosas. Mais um acontecimento insólito que cerca a vida da menina: “[...] Rosa apanhou num gesto rápido a maior das flores, de cor rubra como sangue. A criança sentiu o perfume e despetalando-a, comeu pétala por pétala, parecendo que estava faminta até à raiz dos ossos” (Faro, 2001, p. 49). Confirmaremos, ao longo da narrativa, a irmandade de Rosa com as flores. O evento insólito seguinte, sexto, ocorre na primeira comunhão da menina, em que ela levita alguns palmos do chão e o ar do

não seja tb. múltiplo de 400) [É uma forma de corrigir a discrepância entre o calendário convencional e o tempo de translação da Terra em torno do Sol]”. Interpretamos que o nascimento da personagem em um ano bissexto indica o quão rara e incomum é Rosa, assim como esse evento.

templo se perfuma de rosas. Rosa cresce e os episódios estranhos não cessam. Já moça, começa a ter aulas de piano, instrumento estudado por ela à noite, que:

Depois de todos estarem dormindo, quando o silêncio era pesado e poderoso, [...] repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa. E a menina levantava como sonâmbula, sentava ao lado do instrumento prestando toda atenção aos acordes tocados corretamente, por invisível personagem (Faro, 2001, p. 50-51).

Com isso, seu aprendizado foi espantoso, levando-a a dar concertos na cidade, em outras próximas e na capital, alcançando, notamos, uma vida pública. Onde se apresentava, odores de rosas perfumavam os espaços antes dos espetáculos. O amadurecimento de Rosa e os eventos insólitos seguintes vividos por ela, entretanto, direcionam-nos, mais precisamente, para o último, do desfecho. É a partir do oitavo acontecimento por nós elencado que percebemos o início do fechamento de um ciclo: “fotografias tiradas da moça aparecia sempre uma rosa próxima, mesmo que no momento do fato nada houvesse fisicamente presente que lembrasse a presença de flor” (Faro, 2001, p. 52).

Relaciona-se com esse o nono episódio. No momento em que Rosa se preparava para um baile e o seu pai veio chamá-la, ele “[...] viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor (Faro, 2001, p. 52)”. Após seu namoro e noivado com um engenheiro, na data do casamento, dá-se o décimo evento insólito: “[...] Rosa acordou de outra cor, sua pele estava sombreada de tons suaves de rosa, de uma beleza sem descrição. Beleza quase estranha, é certo, mas muito bela” (Faro, 2001, p. 54). Já durante a cerimônia:

[...] Dona Açucena, Dália e avó Margarida estiveram chorando tanto e o tempo todo, que foi formando de início um fio d’água. Depois como eram abundantes e continuadas as lágrimas emotivas das mulheres, que viram Rosa nascer e crescer, foi descendo uma neblina dos rostos delas e crescendo o tanto de água, que já respingava nos panos do altar, em tempo de apagar as velas e manchar os enfeites. Deus é bom, e o regato d’água dos olhos das senhoras contornou os bancos e conseguiu sair pelas laterais sem molhar ninguém e foi cair lá fora, exatamente num belo canteiro de petúnias (Faro, 2001, p. 55).

Logo após esse décimo primeiro acontecimento insólito, apresenta-se o seguinte: “Quando encerrou a festa, no aparecer do sol da manhã, o céu estava de novo cor-de-rosa como no dia do nascimento de Rosa” (Faro, 2001, p. 55). O casamento, com o céu voltando à tonalidade do dia do seu nascimento, é o fechamento de um ciclo. Rosa está prestes a se metamorfosear em muitas rosas, o que se sucede na lua de mel do casal:

O noivo usou um belo pijama rosa (a pedido da sogra) e, enquanto foi trocar, deixou Rosa recostada nos travesseiros de penas de ganso, envolta em lindíssima camisola de filó [...] Quando o noivo retornou ao leito nupcial, entre o cetim e os travesseiros, viu na penumbra um perfil de flor, achou que estava tendo uma visagem provocada pela emoção e ao se aproximar da cama e levantar o lençol, para deslumbrar-se com Rosa, nada viu da moça de seus encantos, a não ser em seu lugar uma profusão de rosas de todos os matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os seus detalhes, e o odor das flores era tão intenso no ambiente que o noivo se sentiu desmaiar (Faro, 2001, p. 55-56).

Esse evento insólito, do desfecho, a metamorfose de Rosa em rosas, já havia sido anunciado anteriormente, nos outros doze acontecimentos insólitos destacados, que evidenciam a irmandade da personagem com as flores, bem como outras pequenas metamorfoses aconteceram anteriormente. Na verdade, Rosa sempre foi uma rosa. Além disso, antes do primeiro evento insólito, Rosa já é descrita como “[...] uma menina corada feito uma flor [...]” (Faro, 2001, p. 45). Também, as escolhas lexicais do conto estão adequadas para se atingir a metamorfose, como a do verbo *colher*, que pode ser utilizado com o substantivo *flor*, mas, no conto, Rosa é o substantivo: “a parteira colheu a menina [...]” (Faro, 2001, p. 46). Percebemos que tanto a metamorfose final de Rosa, em uma variedade de rosas, quanto a mudança da cor do céu, no início do conto, podem se configurar como transgressões da nossa concepção do real e, sendo assim, são eventos sobrenaturais.

Da citação transcrita acima, também ressaltamos a inversão de papéis assumida por Rosa e seu noivo. Não é a mulher, Rosa, quem troca de roupa, enquanto o noivo a espera, mas o inverso. Essa, como também assinalam Analice de Sousa Gomes e Renata Rocha Ribeiro, em *O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto “As flores”, de Augusta Faro* (2017), é uma convenção vigente ao feminino, em que a mulher, na noite de núpcias, prepara-se para seduzir seu esposo. Rosa rompe com os paradigmas, “[...] as manifestações insólitas que ocorrem por meio da protagonista apontam para o declínio do patriarcado. Sem ser necessário o sacrifício de sua própria identidade ou a submissão da moça às convenções, a flor desabrocha, cumprindo seu objetivo” (Gomes; Ribeiro, 2017, p. 177). O objetivo de Rosa, para as autoras, é se tornar mulher, com a consciência de que pode ser livre.

Se entendermos o conto em análise como uma narrativa neofantástica, na concepção de Jaime Alazraki (1990), é no desfecho que se consolida a compreensão de um de seus elementos, a visão. Lembremos que, para Alazraki (1990, p. 29, tradução nossa), “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”.³¹ Desse

³¹ “[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

modo, há duas realidades ou histórias na narrativa neofantástica, uma escondida, atrás ou dentro da outra. Chega-se à segunda realidade pela metáfora.

Acreditamos que a realidade oculta pelas transformações da cor do céu, o perfume exalado por Rosa, o desenho de uma rosa no corpo da moça, a alimentação dela apenas por rosas, as fotografias de Rosa com uma rosa ao lado, o aparecimento de uma rosa na face da moça, a cor da sua pele em tons suaves de rosa, até a metamorfose final de Rosa em uma profusão de rosas, entre outros eventos, indicam o declínio do patriarcado, segundo Gomes e Ribeiro (2017), e a consequente insubmissão feminina e a formação da identidade de Rosa.

Para Roas (2001, 2014), Alazraki (1990) propõe a ampliação das possibilidades da realidade. O objetivo do teórico argentino com o neofantástico é ir além de propor uma transgressão do real, uma ruptura de nossas convicções sobre o real, mas revelar uma segunda realidade, localizada atrás da cotidiana, para ampliar a nossa visão do real. “Poderíamos dizer que o verdadeiramente transgressor é que se outorgue a mesma validade e verossimilhança a ambas as ordens” (Roas, 2014, p. 125), a cotidiana e a segunda. Da teoria de Alazraki (1990), também sublinhamos a presença de outro elemento no conto em análise, a intenção, em que o leitor não sente medo ou horror, mas perplexidade ou inquietação.

Retomando a discussão sobre o declínio da ideologia patriarcal, ela também está mais evidente, em consonância com Gomes e Ribeiro (2017), no momento em que Rosa se prepara para um baile. O pai, ao chamá-la, depara-se com uma rosa na face da moça e recua, dando espaço à mãe. “Neste dia ele teve febre e se recolheu ao leito, recusando-se ir à festa” (Faro, 2001, p. 52). A mãe, mesmo com os olhos inchados de tanto chorar, leva a filha ao baile. Afora isso, todas as personagens femininas têm nomes de flores, o que acentua o protagonismo feminino, enquanto os homens não têm um nome, exceto o padre, Eustáquio, visto a importância dada à religião e a sua maneira de explicar a realidade.

Ressaltamos que a inversão de papéis assumida por Rosa e seu noivo na noite de núpcias demarca a insubmissão da personagem. Desde o início da narrativa, inclusive, Rosa, apesar dos eventos insólitos que a cercam, não demonstra se abalar com eles. Na infância, na adolescência e na vida adulta não se espanta com esses acontecimentos, como a sua mãe e os moradores de sua cidade. Na infância, a moça “[...] crescia sadia, dormindo e comendo bem, serena, tranqüila. Nada demonstrava que Rosa se sentisse diferente do restante das pessoas ou que fosse infeliz, até pelo contrário” (Faro, 2001, p. 50). Na primeira comunhão, momento em que a moça levita alguns palmos do chão e o ar do templo se perfuma, ela não percebe isso.

Já com mais idade, ao ser alvo de pesquisadores de diversos segmentos, “ninguém, nunca, jamais, em tempo algum alterou o modo de ser da moça, que a tudo assistia com

enorme tranqüilidade, respondendo com paciência a inúmeras perguntas e observações [...]” (Faro, 2001, p. 51). Antes do casamento, Rosa estava “[...] serena, como se não fosse ela a noiva, sempre acima das preocupações que acometem as futuras esposas, passava boa parte do dia envolvida no jardim com seus pássaros e flores” (Faro, 2001, p. 54).

A aceitação dos acontecimentos insólitos por Rosa como naturais e independentes de questionamentos por parte dela, na verdade, no final do conto, tem uma razão, a sua metamorfose. Apesar de a personagem perceber o que acontecia com ela com naturalidade e não questionar isso, Rosa não foi passiva ou conformada diante dos fatos, pois não se submeteu, por exemplo, ao marido. Já as outras personagens do conto assumem essas atitudes, como a mãe da moça. Em diversos momentos da narrativa, deparamo-nos com a aceitação e o conformismo dos eventos por parte dela: “a mãe não entendeu bem, mas se conformou” (Faro, 2001, p. 48), “com o passar dos dias, aceitando o fato, entregou a Deus a sorte de Rosa” (Faro, 2001, p. 48), e “e ela se conformou mais uma vez, apesar de ter os olhos vazados de lágrimas” (Faro, 2001, p. 50).

Os acontecimentos insólitos vão sendo aceitos como naturais desde o começo da narrativa por todas as personagens, até elas não se admirarem de mais nada. O espanto gerado por eles se torna acostumado, pois era assim mesmo, um destino que não mudaria: “também uma pessoa que só se alimentava de rosas não era mesmo de se espantar [que expelisse o cheiro de flor pelos poros], embora fosse sempre um espanto já acostumado” (Faro, 2001, p. 52). Apesar disso, como sublinhamos, Rosa é a única personagem que não age com passividade e conformismo.

No entanto, os eventos insólitos tentam ser explicados, pela ciência e pela religião. Por isso, na nossa leitura, o conto não se configura no gênero maravilhoso ou no realismo maravilhoso, que requerem a naturalização do insólito, mas no gênero fantástico, pois há o questionamento do insólito. Nesse sentido, o sobrenatural (a mudança da cor do céu e, depois, a metamorfose de Rosa) entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem. Essa narrativa interfere na nossa ideia de realidade e produz uma ruptura dos esquemas da realidade, o que não acontece em narrativas maravilhosas, de acordo com Roas (2014).

Segundo o teórico espanhol, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço diferente daquele habitado pelo leitor, em que tudo é possível, sem as oposições natural/sobrenatural e sem o questionamento dos acontecimentos por parte das personagens e do leitor. Em “As flores” (2001), ainda que, por vezes, o insólito é tratado como natural por algumas personagens, que não o questionam, há a sua discussão, por exemplo, pela ciência. Ademais, ainda que o conto possa fazer fronteira com o maravilhoso,

também não o consideramos como uma narrativa que surgiu na literatura hispano-americana do século XX, o realismo maravilhoso.

Em consonância com Roas (2014, p. 36), “o ‘realismo maravilhoso’ propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso”. Para isso, o real é desnaturalizado e o insólito é naturalizado, em que o ordinário e o extraordinário são integrados em uma única representação do mundo, em seus mínimos detalhes, por isso realista. Como no maravilhoso, não há o enfrentamento entre o real e o sobrenatural nesse tipo de narrativa, diferente do que percebemos em “As flores” (2001), por exemplo, no questionamento dos eventos insólitos pela ciência. A partir disso, acreditamos que o conto se configura no gênero fantástico e não no maravilhoso ou no realismo maravilhoso, ainda que se aproxime desses gêneros.

Visto que nosso teórico de referência é David Roas (2011, 2014), pautamo-nos principalmente em sua teoria para a análise de “As flores” (2001), de Augusta Faro. A transgressão da nossa concepção do real, essencial para o teórico espanhol, está presente no conto, primeiramente, no momento em que o céu fica completamente rosa, no nascimento de Rosa. Lembremos que, na concepção de literatura fantástica de Roas (2011, 2014), a realidade intratextual do fantástico se assemelha com a realidade extratextual, do leitor, em que não só elementos da realidade estão presentes no texto, mas a sua construção demonstra funcionar como o real, e o texto está em sua mais absoluta cotidianidade, até o momento em que um fenômeno sobrenatural surge na narrativa, para transgredir a nossa concepção do real. Nas palavras do autor espanhol:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade. E não me refiro aqui simplesmente à presença no texto de dados provenientes da realidade objetiva [...]. Além dessas referências, reconhecíveis pelo leitor e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. É isso o que leva os leitores a abandonar o âmbito estrito do textual e assomar a sua própria realidade: primeiro, para pôr o narrado em contato com a sua ideia do real, uma vez que é algo que a contradiz; e, segundo, e que para mim é muito mais importante, para interpretar o verdadeiro sentido da história narrada: se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo? Ainda, quem poderia supor que isso pudesse acontecer na realidade? Esse é o grande efeito do fantástico: provocar – e, portanto, refletir – a incerteza na percepção do real (Roas, 2014, p. 110-111).

O contato do leitor com o sobrenatural, sempre postulado como uma exceção em relação ao real, exigirá que o leitor contraste ainda mais a realidade intratextual com a extratextual, isto é, compare o fenômeno “[...] tanto com a lógica construída no texto como com essa outra lógica – também construída – que é nossa visão do real” (Roas, 2014, p. 103-104). Em consonância com o teórico, essas duas realidades não podem conviver, são paralelas, alternativas, opostas. No encontro delas, “[...] a (aparente) normalidade em que os personagens se movem (reflexo da do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita” (Roas, 2014, p. 103-104), o que percebemos na linguagem da narração fantástica, como veremos adiante. Antes, vejamos como ocorre a transgressão da nossa concepção do real no conto “As flores”, de Augusta Faro:

Quando Dona Açucena sentiu as primeiras dores do parto, e a criança se espreguiçou dentro do ventre, era 28 de fevereiro. O sol lá fora parecia uma mancha púrpura e seus ensolarados cabelos desciam até às montanhas como um manto violáceo onde faiscavam gotas orvalhadas em tons de carmim, às vezes grená. Um quadro bonito e colorido de se ver, mas as dores foram se amiudando e a parteira Dona Violeta veio funfando, apressada, pois tudo indicava que a hora de seu trabalho era chegada. Mas apenas no dia seguinte, ano bissexto, a criança vagiu a plenos pulmões. Era uma menina corada feito uma flor e de olhos tão pretos, lembravam jabuticabas molhadas, tal o brilho desse pretume. Nessa hora do nascimento, o céu ficou completamente cor-de-rosa (Faro, 2001, p. 45).

Até a transgressão da nossa concepção do real, no momento em que o céu fica completamente rosa, no nascimento de Rosa, ainda que a linguagem empregada no conto seja metafórica, a realidade intratextual do fantástico se assemelha com a realidade extratextual, do leitor, pois há elementos da realidade presentes no texto e ele está construído a fim de demonstrar que funciona como o real. A situação apresentada é a de uma mulher grávida, Dona Açucena, prestes a ganhar o seu bebê, a partir da ajuda de uma parteira, Dona Violeta. A mudança da cor do céu, entretanto, é um fenômeno que ultrapassa os limites do que compartilhamos conceber como real. É uma situação que, segundo Roas (2014), pode colocar o leitor em dúvida, ao se questionar se esse fenômeno tem condições de ocorrer em nosso mundo, já que, até o momento, funcionava como o nosso. Para o teórico, o principal efeito do fantástico é provocar e refletir a incerteza na percepção do real, o que depende, também, da interpretação do leitor para o sentido da história.

Quanto à linguagem de “As flores” (2001), de Augusta Faro, temos uma narrativa em terceira pessoa, ou seja, o narrador é heterodiegético. No que diz respeito à narração, é interessante destacarmos que Cecil Jeanine Albert Zinani e Cristina Löff Knapp, em *A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro* (2020), propõem a

possibilidade de o narrador se transformar em narradora, isto é, tornar-se gendrado, “[...] na medida em que tematiza a problemática feminina, adotando uma perspectiva própria de mulheres” (Zinani; Knapp, 2020, p. 147). Para as autoras, se a leitora dos contos não os lê a partir do modo de ler masculino, clássico e, assim, utiliza estratégias de leitura que subvertem o modelo, a escritora também pode fazer uso dessas estratégias.

Também notamos a presença de uma narradora gendrada no conto em análise. Desde as primeiras linhas da narrativa, como lemos na citação direta de Faro transcrita alguns parágrafos acima, a perspectiva feminina é colocada em relevo, ao, por meio de uma metáfora, apresentar os ensolarados cabelos do sol. Além disso, o universo feminino é destacado a partir da menção às flores; à cor do céu, rosa; e aos animais, que convivem bem com Rosa. Ademais, a leitora do conto pode se identificar com ele a partir da insubmissão da personagem Rosa, ao longo de toda a narrativa, e do patriarcalismo, que levou à sua metamorfose no final do conto.

Ainda no campo da linguagem, David Roas, em *A ameaça do fantástico* (2014), destaca que a literatura fantástica coloca à luz as relações problemáticas entre a linguagem e a realidade na tentativa de descrever um fenômeno impossível, que altera a representação da realidade firmada pelos valores compartilhados pela comunidade. Nesse sentido, Roas (2014, p. 58) sublinha que o fantástico “[...] tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida. Mas a linguagem não pode prescindir da realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso; em outras palavras, precisa de um referente pragmático”.

Por causa da necessidade de um referente pragmático no texto fantástico, “[...] não se trata apenas de construir um espaço verossímil e similar em seu funcionamento ao mundo do leitor, e sim que o narrador – como demonstra a evolução do gênero fantástico – transfira esse mundo ao texto em sua mais absoluta cotidianidade” (Roas, 2014, p. 114-115). Desse modo, o discurso do narrador é realista na evocação do mundo, mas na descrição do sobrenatural utiliza “[...] recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (Roas, 2014, p. 56), para aproximar o sobrenatural do que o leitor consiga imaginar, pois, às vezes, o discurso do narrador, ao descrever o sobrenatural, torna-se indireto, vago, obscuro e torpe. Além disso, ele pode fazer o uso da imprecisão, da insinuação, da indeterminação e de adjetivos de forte conotação.

Em conformidade com Roas (2014, p. 170), “[...] em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é por definição indescritível, por ser impensável”. O sobrenatural supera o nosso quadro de referência,

expressa o inominável, há um deslocamento do discurso racional. O narrador visa vencer a incredulidade do leitor, fazer com que ele aceite o sobrenatural, sem precisar explicá-lo. Nem sempre, todavia, é problemática a descrição do sobrenatural, como podemos perceber no conto “As flores” (2001), de Augusta Faro, mas a aceitação de sua presença, sim. Roas (2014, p. 179) evidencia que “não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico”.

Antes da transgressão da nossa concepção do real no conto em análise, encontramos, dos recursos citados por Roas (2014) na descrição do sobrenatural, duas comparações: “[...] seus ensolarados cabelos desciam até às montanhas como um manto violáceo [...]” (Faro, 2001, p. 45) e “era uma menina corada feito uma flor [...]” (Faro, 2001, p. 45). Logo depois da transgressão, há outra comparação: “a cidade inteira saiu à rua e as pessoas ficaram de papo para o ar, olhando fascinadas a lindeza do céu límpido e róseo, como jamais tinham visto ou ouvido falar” (Faro, 2001, p. 45).

Uma metáfora inicia o conto, ao apresentar o espaço como um quadro: “o sol lá fora parecia uma mancha púrpura e seus ensolarados cabelos desciam até às montanhas como um manto violáceo onde faiscavam gotas orvalhadas em tons de carmim, às vezes grená. Um quadro bonito e colorido de se ver [...]” (Faro, 2001, p. 45), em que o sol tem ensolarados cabelos. Além disso, antes da transgressão, há um neologismo: “[...] e a parteira Dona Violeta veio funfando [...]” (Faro, 2001, p. 45). Destacamos, também, das citações acima, a ambientação diurna do conto e a presença de várias cores no enredo, em contraste com a ambientação noturna e a predominância da cor preta no conto “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida.

Por fim, em alguns momentos do conto em análise, é feito o uso da indeterminação nas referências do narrador ao desconhecimento da comunidade do fenômeno sobrenatural e da impossibilidade de explicá-lo, de que são exemplos: “por causa do tingimento celeste, Dona Açucena resolveu que a menina que nascera se chamaria Rosa. Era o nome melhor escolhido, pois nada igual havia visto antes, nem tivera notícia de um sucedido desse” (Faro, 2001, p. 46) e “o padre Eustáquio [...] não se lembrava ainda de ter lido ou conhecido em toda a sua longa existência” (Faro, 2001, p. 46). São recursos como os apresentados, parte da linguagem fantástica, que colaboram na descrição do sobrenatural e na efetivação da transgressão.

3.4 AS INSCRIÇÕES DO REAL EM “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO

Como já pontuamos nesta dissertação, para o nosso teórico de referência, David Roas (2011, 2014), a realidade é uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como é convencional, arbitrária e compartilhada, no entanto, o teórico não explica cada um desses termos. Já apresentamos que entendemos a cultura a partir do postulado por Reis (1980), em *O fantástico do poder e o poder do fantástico*. Quanto à realidade ser convencional, arbitrária e compartilhada, destacamos, novamente, que a compreendemos como convencional na medida em que há certos limites do seu entendimento, do possível e do impossível em uma sociedade. Isso quer dizer que, ao longo do tempo, foi convencionado o que pode ou não ser real, a partir das simbolizações oferecidas pela cultura, segundo Reis (1980). Isso nos revela que a realidade também é compartilhada. Para o autor, colabora nessa convenção o que é imposto ideologicamente, ou seja, podemos concluir que a realidade é convencionada por quem ocupa o poder. Além disso, a realidade é arbitrária porque, ainda que haja limites para o seu entendimento, cada sujeito a percebe de um modo diferente.

Em cada época, além disso, a realidade foi percebida de diferentes maneiras, consoante Roas (2011, 2014). Se no século XIX, em 1893, momento em que Júlia Lopes de Almeida publicou “A casa dos mortos”, no *Jornal do Recife*, a realidade era vista como estável e objetiva, ordenada por leis fixas e imutáveis e contemplada como uma máquina, visto a concepção de mundo newtoniana; no século XX, em 1998, quando Augusta Faro lançou a obra *A friagem*, com o conto em análise “As flores”, o entendimento da realidade mudou radicalmente.

O tempo e o espaço já não eram mais vistos como conceitos universais e unos e percebidos do mesmo modo por todas as pessoas, pois essa perspectiva foi abolida pela teoria da relatividade de Einstein, na qual o tempo e o espaço são estruturas maleáveis. Nessa época, também, surgiu a mecânica quântica, que estuda as partículas subatômicas, a fim de mostrar a natureza paradoxal da realidade, baseada na probabilidade e no aleatório, em que a interação do observador modifica a realidade, e que pode haver várias realidades coexistindo ao mesmo tempo (multiverso).

Roas (2011, 2014) também apresenta outras maneiras de apreender a realidade, a partir do âmbito cosmológico, da neurobiologia, da filosofia construtivista e da cibercultura. Nesse sentido, “[...] a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos

seres humanos [...] Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela” (Roas, 2014, p. 86):

[...] enquanto os escritores do século XIX (e também alguns do século XX, como Machen ou Lovecraft) escreviam narrativas fantásticas³² para propor exceções às leis físicas do mundo, que, como vimos, eram consideradas fixas e rigorosas, os autores dos séculos XX e XXI, uma vez que a ideia de um nível absoluto de realidade foi substituída por uma visão dela como uma construção sociocultural, eles escrevem narrativas fantásticas para negar os esquemas de interpretação da realidade e do “eu” (Roas, 2011, p. 33, tradução nossa).³³

O conto estudado, de Júlia Lopes de Almeida, “A casa dos mortos” (2019), se observado pela perspectiva todoroviana, propõe exceções às leis físicas do mundo, ao, por exemplo, narrar o percurso da personagem, viva, pela casa dos mortos, a fim de manter a ambiguidade e a hesitação até o fim da narrativa. Pela teoria de Roas (2011, 2014), o sobrenatural se configura como uma exceção. No subcapítulo 3.1, demarcamos o acontecimento sobrenatural como sendo o momento em que a personagem acorda do sonho e percebe o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz, que também é a parte em que ocorre a transgressão. Já no conto “As flores” (2001), notamos, como assinala Roas (2011), a negação dos esquemas de interpretação da realidade, visto que essa é alargada e possibilitada a sua percepção de outro modo, a partir da visão do neofantástico da teoria de Jaime Alazraki (1990). Quanto à própria compreensão de literatura fantástica para Roas (2014), a realidade é negada, questionada, após a sua afirmação, a partir do aparecimento do sobrenatural.

Roas (2014, p. 81) pondera que, apesar dos diferentes modos de explicar e compreender a realidade nos séculos XX e XXI, “[...] a magnitude dos fenômenos que estudam a teoria da relatividade e a mecânica quântica é totalmente alheia para nós porque, afinal, suas propriedades estão além da nossa experiência cotidiana do tempo e do espaço”. Depois de Roas (2011, 2014) citar o físico japonês Michio Kaku (1947-), afirma que não é possível relacionar a realidade extratextual de uma narrativa fantástica com outros mundos, dimensões paralelas, outros universos, explicados pela mecânica quântica, pois não estamos em interação com eles.

Se não fosse assim, seria possível dizer, por exemplo, segundo Roas (2011, 2014), que a cidade lovecraftiana de R’lyeh (onde o morto Cthulhu aguarda sonhando), Thön e as

³² Conforme já apontamos em notas anteriores, traduzimos *relato*, no original, em espanhol, por *narrativa*.

³³ “[...] mientras los escritores del siglo XIX (y también algunos del XX, como Machen o Lovecraft) escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que, como ya vimos, se consideraban fijas y rigurosas, los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo” (Roas, 2011, p. 33).

infinitas bifurcações dos jardins borgeanos, além de outros mundos ou dimensões paralelas deixariam de ser transgressões da literatura fantástica para entrar na esfera do real, do possível. Nosso teórico de referência utiliza as explicações do físico citado, que aponta que convivemos com dois tipos de física existentes, a do mundo subatômico, a da mecânica quântica, e a do mundo macroscópico, de Newton, para afirmar que devemos julgar o fantástico a partir da última perspectiva.

Roas (2014, p. 67), já com base na filosofia, ao se referir à última evolução do gênero, o neofantástico, pergunta-se, sobre a visão pós-moderna da realidade, para a qual o mundo é uma entidade indecifrável, “[...] se não sabemos o que é a realidade, como podemos transgredi-la? Mais ainda, se não temos uma visão unívoca da realidade, tudo é possível, de modo que também não há possibilidade de transgressão”. Para o autor, embora a filosofia moderna justifique essa ideia,

[...] o fantástico ocorrerá sempre que os códigos de realidade do mundo em que habitamos forem postos em causa. Não faz diferença que exista um universo em que os seres possam se duplicar, vomitar coelhos vivos (como Cortázar refere na “Carta a uma jovem em Paris”) ou possuir livros infinitos. Só quando tais fenômenos invadirem o nosso universo e, por conseguinte, subverterem os nossos códigos de realidade, é que o fantástico acontecerá (Roas, 2011, p. 36-37, tradução nossa).³⁴

O teórico também pontua que apesar de não possuímos uma única visão da realidade e tudo ser possível, a partir da visão pós-moderna da realidade, a nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos, por exemplo, não se transformam em insetos. “Assim, possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica” (Roas, 2014, p. 67). Em *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Roas adverte sobre a importância dos limites ou das fronteiras:

[...] as “regularidades” que compõem nosso cotidiano nos levaram a estabelecer expectativas em relação ao real e sobre ele construímos uma convenção tacitamente aceita por toda a sociedade. Traçamos limites que nos separam do desconhecido, do ameaçador, entre os quais vivemos mais ou menos confortavelmente. [...]

³⁴ “[...] lo fantástico se producirá siempre que los códigos de realidad del mundo en el que habitamos sean puestos en entredicho. Qué más da que exista un universo en el que los seres puedan duplicarse, vomitar conejitos vivos (como refiere Cortázar en “Carta a una señorita en París”) o poseer libros infinitos. Solo cuando tales fenómenos irrumpen en nuestro universo y, por tanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico” (Roas, 2011, p. 36-37).

precisamos delimitar a realidade, delimitar nosso mundo para funcionar dentro dele (Roas, 2011, p. 34-35, tradução nossa).³⁵

É a partir disso que o autor defende que “o objetivo do fantástico será justamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas descritas acima, enfim, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente aceitos”³⁶ (Roas, 2011, p. 35, tradução nossa). Para o teórico, “a inquietante impossibilidade do duplo ou do vampiro (para citar duas razões tradicionais) é a mesma do coelhinho Cortazariano vomitador ou do indivíduo que um dia acorda metamorfoseado em inseto”³⁷ (Roas, 2011, p. 39, tradução nossa). No entanto, ainda que os narradores e as personagens dessas narrativas não se espantem e não questionem os motivos dos acontecimentos inquietantes, o leitor ainda se reconhecerá no mundo representado e manifestará seu desconcerto, e os textos continuarão promovendo a transgressão da concepção de real do leitor.

Nessa perspectiva, mesmo que as personagens do conto de Augusta Faro, “As flores” (2001), não se espantem mais com os acontecimentos que as cercam no final da narrativa, como Rosa, ou se conformem com os eventos, o leitor não precisa agir desse modo. Como assinalamos no subcapítulo anterior, a narrativa transgredir a nossa concepção do real, no momento em que o céu fica completamente rosa, há uma exceção, porque a nossa experiência da realidade nos diz que isso não pode acontecer.

Roas (2014) percebe, por exemplo, a metamorfose de Gregor Samsa em inseto, em *A metamorfose* (1915), de Kafka, como uma exceção, e que, portanto, ela transgredir a nossa concepção do real. A metamorfose de Rosa, em “As flores” (2001), também pode ser compreendida, assim, como uma exceção, que, de acordo com Roas (2014), é a condição básica do tratamento do sobrenatural em toda narrativa fantástica. Percebemos que o autor espanhol aproxima o neofantástico ou o fantástico contemporâneo do fantástico tradicional, observando a evolução do gênero, tendo em vista a mudança na noção de homem e de mundo e em função das mudanças da nossa relação com o real:

³⁵ “[...] las regularidades que conforman nuestro vivir diario nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tácitamente aceptada por toda la sociedad. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos. [...] necesitamos acotar la realidad, delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él” (Roas, 2011, p. 34-35).

³⁶ “El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar es os límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionarla validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (Roas, 2011, p. 35).

³⁷ “La inquietante imposibilidad del doble o del vampiro (por citar dos motivos tradicionales) es la misma que la del vomitador de conejitos cortaziano o del individuo que un día despierta metamorfoseado en insecto” (Roas, 2011, p. 39).

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo [...] (Roas, 2014, p. 67).

Concordamos com Roas que o neofantástico ou o fantástico contemporâneo não evidencia o sobrenatural. Em “As flores” (2001), sendo a transformação da cor do céu um acontecimento que provoca a transgressão da nossa concepção do real, esse evento também é a demarcação do sobrenatural, assim como a metamorfose de Rosa em rosas é outra transgressão. No entanto, em ambos os eventos, o sobrenatural não está muito explícito e não causa medo no leitor, mas inquietude, como teorizou Alazraki (1990). Em linhas gerais, a estrutura básica do gênero ao longo da história foi sugerir um contraste entre o natural e o sobrenatural. Com isso, tanto o fantástico tradicional quanto o fantástico contemporâneo visam produzir a incerteza diante do real.

Para isso acontecer, é importante ressaltarmos que a literatura fantástica tem como uma de suas necessidades estruturais, de acordo com Roas (2011, 2014), o realismo. Para o teórico espanhol, o fantástico provém do código realista, mas o transgride. A leitura de um texto fantástico vai além da leitura de um texto realista. Na narrativa realista, os acontecimentos narrados se situam dentro do possível. “A analogia com o mundo real é total. Não há transgressão, tudo é coerente, homogêneo. Em outras palavras, nas ficções realistas a ‘verdade’ dos fatos não está sujeita à discussão, uma vez que a realidade representada coincide com a experiência do leitor” (Roas, 2014, p. 112). A literatura fantástica depende do real tanto quanto a literatura realista, mimética. O fantástico não está do lado oposto dela. O que distingue o fantástico de outros gêneros ou subgêneros narrativos é a confrontação entre o crível e o incrível, o real e o sobrenatural, ou seja, a irrupção presente no fantástico:

[...] poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de “hiper-realismo”, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica (Roas, 2014, p. 53).

Em “As flores” (2001), de Augusta Faro, a experiência do leitor não coincide com os acontecimentos que cercam a vida de Rosa e a comunidade onde ela vive após a transgressão, mas a narradora gendrada tenta nos aproximar do real, o que requer que comparemos a realidade intratextual com a extratextual. Podemos citar as menções à ciência, que parece ser apresentada na narrativa como uma esfera de validação e legitimidade, na tentativa de

explicar os eventos: “algumas pessoas previram que seriam sinais do fim do mundo, outras, algum fenômeno explicável pelos cientistas, e todas concordaram que o que se passara era uma raridade [...]” (Faro, 2001, p. 46); “o padre Eustáquio, que era fotógrafo de mão cheia, fez inúmeras fotos do céu para enviar aos pesquisadores e estudiosos, pois o episódio era um fenômeno estranho [...]” (Faro, 2001, p. 46); e “então, foi a vez dela [Rosa] ser alvo de pesquisas de psicólogos, médicos, paranormais, místicos, intelectuais, hippies e ecologistas” (Faro, 2001, p. 51).

Consoante Roas (2011, p. 112, tradução nossa), “[...] o narrador deve apresentar o mundo da narrativa fantástica da forma mais realista possível. Assim, a construção do texto fantástico será guiada – paradoxalmente – por uma ‘motivação realista’ ”.³⁸ Os esforços do narrador se destinam a afirmar a referencialidade do texto, passar como real algo inaceitável, vencer a incredulidade do leitor “[...] e conseguir fazer com que a ocorrência impossível seja aceita, que sua presença se imponha como algo factível, ainda que não possa ser explicada” (Roas, 2014, p. 165). Uma das técnicas dos textos realistas utilizadas nos textos fantásticos é a verossimilhança:

[...] depois de aceitar (pactuar) que estamos diante de um texto fantástico, ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor (a *ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*). Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível (Roas, 2014, p. 51-52).

Na narrativa de Faro (2001) em análise, a narradora estabelece o impossível a partir das personagens do conto, que reagem, inicialmente, diante dos fatos, exceto Rosa, com fascínio, perplexidade e inquietação, mas depois se conformam. Nem a ciência consegue explicar o que se passa com Rosa: “[...] e os estudiosos e cientistas largaram-na de mão e não se preocupavam há tempos, porque nunca conseguiram chegar nem de perto a uma explicação mais ou menos convincente” (Faro, 2001, p. 53). Mais adiante, a narradora é taxativa: “era mesmo um fenômeno ainda não explicado pela ciência acadêmica” (Faro, 2001, p. 54). Diante disso, o leitor, como aponta o teórico espanhol, precisar acreditar no que o próprio narrador apresenta como impossível e a exigência de verossimilhança se torna dupla.

A grande diferença entre um texto realista e um fantástico é que o segundo, como pontua Roas (2014), mantém uma relação conflituosa com a realidade empírica. Notamos isso

³⁸ “[...] el narrador debe presentar el mundo del relato fantástico de la manera más realista posible. Así, la construcción del texto fantástico estaría guiada – paradójicamente – por una ‘motivación realista’ ” (Roas, 2011, p. 112).

em “As flores” (2001), a partir dos treze eventos insólitos que ocorrem com Rosa e ao seu entorno do começo ao final da narrativa. É nessa perspectiva que “[...] o objetivo do fantástico [...] é subverter a percepção que o leitor tem do mundo real, de modo mais explícito do que outras formas literárias e artísticas” (Roas, 2014, p. 165).

De acordo com o autor, o realismo ou a cotidianidade se intensificou conforme a evolução do fantástico, “[...] a fim de tornar críveis os acontecimentos extraordinários relatados a leitores cada vez mais céticos [...]” (Roas, 2014, p. 165-166), em que a ciência, por exemplo, foi utilizada de apoio para incrementar o realismo das histórias. O processo de cotidianização pode ser notado na passagem do romance gótico ao fantástico, pois o primeiro se vale de tempos e espaços distantes para possibilitar a aceitação dos acontecimentos narrados e seu efeito está mais ligado com o macabro e o sinistro do que com a transgressão, característica do fantástico. A transgressão apareceu primeiro, em sentido estrito, na literatura romântica, em que os autores partiam do presente e de âmbitos conhecidos pelo leitor.

Também, na obra *A friagem* (2001), de Augusta Faro, em que consta o conto “As flores”, percebemos que a cotidianidade se faz presente na abordagem, direta ou indireta, “[...] da condição feminina na sociedade em temas específicos como a violência contra a mulher, a exigência do casamento, a maternidade, a carência afetiva, a viuvez, a frustração sexual ou profissional dentre tantas questões de gênero [...]” (Paula Júnior, 2011, p. 181). Ana Paula dos Santos Martins, em *O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal*, ao estudar obras de Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles, Augusta Faro e Letícia Wierzchowski, apresenta, de modo mais específico, que:

[...] o insólito, o inexplicável, o horrível e/ou o insano, coexistindo com a representação da realidade cotidiana, permitem entrever as contradições de um mundo aparentemente ordenado. Assim, esses elementos funcionam como estratégias narrativas das autoras para problematizarem as relações da mulher com a sociedade, denunciarem as condições de subalternidade das mulheres à lógica patriarcal e manifestarem o desejo de romper os estreitos limites que lhes são impostos na busca de sua identidade (Martins, 2021, p. 56).

Ao mesmo tempo em que a realidade é *apresentada*, em substituição ao termo *representação*, da citação acima, a fim de promover uma denúncia social, as personagens das obras das escritoras estudadas por Martins, incluindo as de Faro, em geral, têm liberdade de escolha de traçarem seus próprios destinos, buscam sua identidade e subvertem a antiga ordem. Essas escritoras, para Martins (2021), desafiam o que é repressivo e dominador, como a lógica patriarcal. Notamos que, se antes, *Ânsia eterna* (2019), de Júlia Lopes de Almeida,

ainda não se configurava totalmente como uma obra fantástica feminista, mas só alguns de seus contos, *A friagem* (2001) pode ser cunhada desse modo, conforme Roas (2020).

Recordemos que o “[...] uso feminista do fantástico pode ser caracterizado pela recorrência de três aspectos essenciais: 1) uma cosmologia de questões especificamente ligadas à experiência feminina, 2) vozes narrativas femininas, e 3) a presença de mulheres como agentes de ação”³⁹ (Roas, 2020, p. 7). Além desses aspectos, o autor cita um quarto, a linguagem, mas sobre o qual ainda não há um acordo preciso. Tais aspectos “[...] são utilizados ao serviço de um objetivo claro: subverter a submissão tradicional das mulheres e as formas em que a identidade e a experiência das mulheres têm sido representadas” (Roas, 2020, p. 7).⁴⁰

Em “As flores” (2001), de Augusta Faro, há uma cosmologia de questões especificamente ligadas à experiência feminina, como a maternidade e o matrimônio; a voz narrativa é feminina, temos uma narradora gendrada; e há, principalmente, a presença de mulheres como agentes da ação: Rosa e as outras personagens com nomes de flores. Além disso, os três aspectos estão presentes em todas as narrativas de *A friagem* (2001), configurando-se como uma obra fantástica feminista, que denuncia os modelos culturais femininos impostos pelo poder patriarcal e subverte a submissão tradicional das mulheres e a maneira em que a identidade e a experiência delas por tanto tempo foram apresentadas.

A partir disso, também, constatamos que Augusta Faro, por um lado, filia-se à tradição, visto que escreveu obras para o público infantojuvenil. Ela só se filiou ao fantástico com *A friagem* (1998) e *Boca benta de paixão* (2007). Por outro lado, Faro não se agrega ao fantástico tradicional, já que as suas duas obras fantásticas podem ser consideradas neofantásticas e dialogam com novas concepções de realidade, em que a mulher é protagonista da sua história, como Rosa, em “As flores” (2001).

³⁹ “[...] use of the fantastic can be characterized by the recurrence of three essential aspects: 1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action” (Roas, 2020, p. 7).

⁴⁰ “[...] are used in the service of a clear objective: to subvert the traditional submission of women and the ways in which women’s identity and experience have been represented” (Roas, 2020, p. 7).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou compreender em que medida se altera a manifestação do fantástico, no que tange às inscrições do real, nos contos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), publicado na imprensa em 1893 e presente na coletânea *Ânsia eterna*, lançada em 1903; e “As flores”, de Augusta Faro (1948-), que compõe a coletânea *A friagem*, publicada no ano de 1998, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real, uma vez que, segundo o teórico espanhol David Roas (2011, 2014), o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os.

Para isso, esta dissertação dividiu-se em dois capítulos teóricos. O primeiro trata da(s) origem(ns) da literatura fantástica; de teorias fundadoras e contemporâneas da literatura fantástica de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jaime Alazraki e David Roas; da literatura fantástica à brasileira; e da literatura fantástica brasileira de autoria feminina. Já o segundo capítulo aborda os contos escolhidos para este estudo, “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores” (2001), de Augusta Faro, sob o ponto de vista da teoria da literatura fantástica e quanto às inscrições do real.

No primeiro capítulo teórico, intitulado “Caminhos históricos e teóricos da literatura fantástica”, primeiramente investigamos a(s) origem(ns) da literatura fantástica e, mais especificamente, da literatura fantástica brasileira, a partir de antologias fantásticas e de obras teóricas sobre o gênero. Em um segundo momento, percorremos alguns caminhos teóricos da literatura fantástica, a fim de entender diferentes perspectivas teóricas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos. Começamos com o estudo de duas concepções fundadoras sobre a literatura fantástica. Depois, debruçamo-nos sobre duas concepções mais contemporâneas acerca do fantástico. Em seguida, discutimos como se constituiu a literatura fantástica no Brasil, desde o romantismo até meados do século XX. Em um quarto momento, estudamos a literatura fantástica de autoria feminina e, de modo mais específico, a brasileira, suas relações com o cânone, e como esse fantástico se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina.

Desse modo, acreditamos ter cumprido com os quatro primeiros objetivos específicos definidos para esta pesquisa: a) investigar a(s) origem(ns) da literatura fantástica e, mais especificamente, da literatura fantástica brasileira; b) entender diferentes perspectivas teóricas sobre literatura fantástica, as fundadoras e as contemporâneas, com destaque para as aproximações e os distanciamentos do fantástico com o real por elas propostos; c) discutir

como se constituiu a literatura fantástica no Brasil, desde o romantismo até meados do século XX; e d) estudar a literatura fantástica de autoria feminina ou o fantástico feminino e, de modo mais específico, o brasileiro, suas relações com o cânone, e como esse fantástico se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina.¹

Antes disso, na introdução, já defendemos que o fantástico não se opõe ao real, diferentemente do que pode parecer à primeira vista a alguém pouco familiarizado com o gênero, porque percebemos o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Ainda que toda a ficção tenha um amparo no real, visamos ressaltar que o fantástico também depende do real para se sustentar, visto que, pela presença do sobrenatural, o fantástico possa parecer mais ficcional ou menos realista do que outras narrativas. Na verdade, a literatura fantástica depende do real bem como a literatura mimética. Para Roas (2017), como lemos na epígrafe desta dissertação, o fantástico é o gênero mais realista que existe.

Nesse sentido, Roas (2011, 2014) sublinha que a literatura fantástica é um discurso em constante relação intertextual com outro discurso, o da realidade. Logo, o fantástico se define ao se contrastar com o real. Além disso, o fantástico se define ao propor um conflito entre nossa ideia do real e do sobrenatural ou do impossível, o qual marca uma transgressão. Para que esse conflito gere um efeito fantástico, ele precisa ser inexplicável, sendo que a inexplicabilidade envolve o leitor, o real extratextual. Sublinhamos que a transgressão, indispensável para Roas (2011, 2014), aponta que há um limite ou uma fronteira a ser ultrapassada, entre o fantástico e o real. Cremos que essa fronteira não indica que há uma oposição entre o fantástico e o real, porque entendemos que o fantástico se contrasta com o real. Nessa perspectiva, a literatura fantástica é paradoxal, contrasta-se com o real para transgredir a nossa concepção do real.

Quanto à realidade, Roas (2011, 2014) afirma que ela é uma construção sociocultural ou apenas cultural, bem como é convencional, arbitrária e compartilhada. Expomos no subcapítulo 3.2 que compreendemos que a realidade é convencional na medida em que há certos limites do seu entendimento, do possível e do impossível em uma sociedade. Isso quer dizer que, ao longo do tempo, foi convencionado o que pode ou não ser real, a partir das simbolizações oferecidas pela cultura, segundo Reis (1980). Isso nos revela que a realidade também é compartilhada. Para o autor, colabora nessa convenção o que é imposto

¹ Também estudamos como o fantástico feminino se configura, em diferença ao fantástico de autoria masculina, no capítulo teórico seguinte, terceiro, em que delineamos os contornos do fantástico feminino, diferente daquele universal, ligado ao cânone masculino, conforme defende Paula Júnior (2011).

ideologicamente, ou seja, podemos concluir que a realidade é convencionalizada por quem ocupa o poder. Além disso, a realidade é arbitrária porque, ainda que haja limites para o seu entendimento, cada sujeito a percebe de um modo diferente.

Podemos notar, ao responder os quatro primeiros objetivos específicos definidos para esta pesquisa, no que tange à(s) origem(ns) da literatura fantástica, que ora o fantástico é visto no sentido amplo (*lato sensu*), ora no sentido estrito (*stricto sensu*), pelos escritores e teóricos do gênero. Também, conforme a concepção de fantástico, implícita ou explícita, no sentido amplo ou estrito, ou, ainda, enquanto modo ou gênero, alteram-se as obras que deram origem ao fantástico, bem como as que podem ou não ser fantásticas. O fantástico, em conjunto com outros modos e gêneros, faz parte do insólito.

No subcapítulo 2.2, apresentamos duas concepções de literatura fantástica fundadoras, de Tzvetan Todorov (2017) e Irène Bessière (2012), e duas concepções contemporâneas sobre o fantástico, de Jaime Alazraki (1990) e David Roas (2011, 2014). Do exposto, é importante ter em vista que Todorov (2017) explica o fantástico a partir do funcionamento do interior da obra e o percebe como um gênero literário evanescente e limítrofe. Já Bessière (2012) acredita que o fantástico é uma forma mista do caso e da adivinha e uma poética da incerteza. A autora francesa está tanto do lado de Todorov (2017) quanto de Roas (2011, 2014), no primeiro caso porque acredita no papel da hesitação e da ambiguidade, no segundo porque considera a realidade empírica na leitura de uma narrativa fantástica. Roas (2011, 2014), nesse sentido, pauta a sua teoria na relação da literatura fantástica com o âmbito extratextual, pois o fantástico se situa na realidade do leitor. Já Alazraki (1990) propõe um novo gênero, o neofantástico, tendo em vista a evolução do fantástico. Em uma análise literária, a depender da obra fantástica, requerer-se-á a escolha de uma ou outra teoria citada.

Ao pesquisarmos sobre a literatura fantástica brasileira ou, na perspectiva de Niels (2018), a literatura fantástica à brasileira, que se valia da cor local e de elementos do Brasil, compreendemos que as manifestações fantásticas ou, de modo mais amplo, insólitas brasileiras começaram no momento em que se valorizava a ideia de formação de uma identidade e de uma literatura nacional, segundo Matangrano e Tavares (2019). Como o fantástico se afastava do projeto nacionalista, essa foi uma das razões para ele permanecer, por muito tempo, à margem do cânone, isto é, invisível. A poética da incerteza ou fantástico, como o chama Gabrielli (2004), foi omitido pela historiografia e pela crítica literária especializada até os anos cinquenta do século XX, de acordo com Niels (2018).

Ainda mais relegado que o fantástico brasileiro, contudo, foi o fantástico escrito por mulheres. A exclusão delas, antes de ser só do meio literário, era de uma participação efetiva na sociedade. Podemos dizer que a literatura fantástica brasileira de autoria feminina está duas vezes à margem do cânone. No âmbito do Brasil, primeiro, por ser fantástica e, depois, por ser de autoria feminina. Chegamos a tal conclusão a partir da observação da baixa presença de escritoras nas antologias de literatura fantástica referenciadas no subcapítulo 2.4. Também, é unânime entre os(as) teóricos(as) a defesa de que houve um apagamento da autoria feminina pela historiografia e crítica literária ao longo da história. As mulheres, no entanto, apesar das dificuldades impostas ao gênero, também escreveram. Nas obras de autoria masculina, consoante Paula Júnior (2011), a mulher não era representada como um dos elementos mais importantes da narrativa, como sujeito dos textos. Essa situação se alterou a partir da autoria feminina, em que a personagem pode se tornar sujeito feminino.

No segundo capítulo teórico, sob o título “Caminhos da literatura fantástica com o real a partir da contística de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro”, primeiro apresentamos, brevemente, a biografia de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro, um panorama sobre as suas produções e uma sucinta apresentação das obras em que estão os contos analisados, “A casa dos mortos” (2019), de Almeida, e “As flores” (2001), de Faro. Após a exposição do enredo dos contos, analisamos como o fantástico se manifesta neles. Depois, averiguamos a manifestação do fantástico nas narrativas, no que tange às inscrições do real, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Também, delineamos os contornos do fantástico feminino, diferente daquele universal, ligado ao cânone masculino, conforme Paula Júnior (2011), e indicamos a passagem do *fantástico* para o *fantástico feminista*, de acordo com Roas (2020).

A partir disso, também acreditamos ter respondido aos dois últimos objetivos específicos desta pesquisa: e) analisar como o fantástico se manifesta, nos contos “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores” (2001), de Augusta Faro; f) averiguar a manifestação do fantástico, nos contos “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores” (2001), de Augusta Faro, no que tange às inscrições do real, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real.

Júlia Lopes de Almeida foi posta em segundo plano na construção da narrativa historiográfica brasileira, apesar de ter sido uma importante escritora do século XIX, reconhecida internacionalmente. Como objeto de estudo de nossa pesquisa, escolhemos o conto “A casa dos mortos” de sua autoria, presente na coletânea *Ânsia eterna* (2019). Analisamo-lo sob o ponto de vista de Todorov (2017), Bessièrre (2012) e Roas (2011, 2014).

Consideramos que ele pertence à categoria fantástico puro, postulada por Todorov (2017), ou seja, estamos diante do fantástico propriamente dito, em que a ambiguidade se mantém até o fim e além da narrativa. A hesitação também se mantém até o fim e não tem solução. Além disso, o conto é uma poética da incerteza, expressão utilizada por Bessière (2012), pois é impossível decifrá-lo e a narrativa é ambígua.

A partir da teoria de Roas (2011, 2014), é possível propor outra forma de análise do conto, pois o teórico espanhol frisa a importância do contexto sociocultural. Desse modo, não há hesitação no final do conto, mas ocorre uma transgressão, da nossa visão comum do real, essencial para o autor, no momento em que a narradora acorda do sonho, sendo tal acontecimento sobrenatural. Pela teoria de Roas (2011, 2014), é permitida a interpretação do leitor real para esse evento sobrenatural da narrativa. Sugerimos duas soluções para o desfecho do conto. A primeira delas é de que a narradora viveu uma experiência de quase morte, adentrou o reino dos mortos. A essa experiência de quase morte, acrescentamos como segunda interpretação para o término do conto, a experiência da catábese pela narradora. Assim, entendemos que a personagem vivencia uma experiência de quase morte e, ao mesmo tempo, a catábese.

No século XIX, quando foi publicado o conto “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida, em certa medida, a realidade ainda era vista como estável e objetiva; ordenada por leis fixas e imutáveis; contemplada como uma máquina, que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais. Consoante Roas (2011), essa concepção fazia parte de um universo newtoniano, mecanicista, pautado nas certezas, em um empirismo radical. Em suma, havia uma noção única de realidade. Um leitor do século XIX, tendo em vista a concepção de realidade apresentada, não interpretaria o conto como um leitor do século XX ou XXI, levando em consideração às mudanças nas perspectivas de realidade.

Também podemos observar as inscrições do real no conto a partir dos temas explorados, que são expressões de nossa visão do real. A partir do entendimento sobre as redes temáticas do *eu* e do *tu* todorovianas, Paula Júnior (2011) elenca temas presentes em um fantástico feminino e especifica os temas presentes no conto em análise. Em “A casa dos mortos” (2019) se sobrepõem os *temas do tu*, ou seja, aqueles em que a mulher está em relação com o mundo, pois a personagem feminina ainda está em busca de um lugar na sociedade. Além disso, destacamos que a literatura fantástica foi e ainda é utilizada para tratar de temas tabus e censuráveis e o sobrenatural é usado para impedir a censura. Por outro lado, baseadas em nosso teórico de referência, David Roas (2011, 2014), sustentamos a ideia de que a literatura fantástica pode ser utilizada para explicitar ainda mais a realidade. Nesse sentido,

o sobrenatural não funciona como um tapume, para impedir a censura. Afora isso, o conto, além de ser considerado *fantástico feminino*, pode se encaminhar para a classificação de *fantástico feminista*, conforme a classificação de Roas (2020).

Já no antepenúltimo subcapítulo, apresentamos que Augusta Faro foi silenciada na construção da narrativa historiográfica brasileira, ainda que conte com uma relevante prosa alegórica do século XX e XXI. Como objeto de estudo de nossa pesquisa, escolhemos o conto “As flores” de sua autoria, presente na coletânea *A friagem* (2001). Analisamo-lo sob o ponto de vista de Alazraki (1990) e Roas (2011, 2014). Se entendermos o conto em análise como uma narrativa neofantástica, na concepção de Alazraki (1990), é no desfecho que se consolida a compreensão de um de seus elementos, a visão. Desse modo, há duas realidades ou histórias na narrativa neofantástica, uma escondida, atrás ou dentro da outra. Chega-se à segunda realidade pela metáfora. Acreditamos que a realidade oculta pelos acontecimentos insólitos que envolvem a personagem principal do conto, Rosa, e a sua comunidade, indicam o declínio do patriarcado, segundo Gomes e Ribeiro (2017), e a consequente insubmissão feminina e a formação da identidade de Rosa.

Na concepção de literatura fantástica de Roas (2011, 2014), a realidade intratextual do fantástico se assemelha com a realidade extratextual, do leitor, em que não só elementos da realidade estão presentes no texto, mas a sua construção demonstra funcionar como o real, até o momento em que um fenômeno sobrenatural surge na narrativa, para transgredir a nossa concepção do real. Há elementos da realidade presentes no texto e ele está construído a fim de demonstrar que funciona como o real. A situação apresentada é a de uma mulher grávida, Dona Açucena, prestes a ganhar o seu bebê, a partir da ajuda de uma parteira, Dona Violeta. A mudança da cor do céu, entretanto, é um fenômeno que ultrapassa os limites do que compartilhamos conceber como real.

Por isso, podemos afirmar que, pela perspectiva teórica de Roas (2011, 2014), a transgressão da nossa concepção do real está presente no conto no momento em que o céu fica completamente rosa, no nascimento de Rosa, bem como pode ser considerada uma transgressão da nossa concepção do real o que acontece no desenlace do conto, a metamorfose de Rosa, em uma variedade de rosas. Tais eventos também são sobrenaturais, já que é o sobrenatural que possibilita a transgressão, na teoria de Roas (2011, 2014). Ademais, destacamos a presença de um narrador gendrado no conto, isto é, de uma narradora, em consonância com Zinani e Knapp (2020).

Por fim, em nosso último subcapítulo, momento em que constatamos as inscrições do real em “As flores” (2001), de Augusta Faro, apresentamos que no século XX, em 1998,

quando a autora lançou *A friagem*, com o conto em análise, o entendimento da realidade mudou radicalmente daquele da época de D. Júlia. O tempo e o espaço já não eram mais vistos como conceitos universais e unos e percebidos do mesmo modo por todas as pessoas, pois essa perspectiva foi abolida pela teoria da relatividade de Einstein, na qual o tempo e o espaço são estruturas maleáveis. Nessa época, também, surgiu a mecânica quântica, que estuda as partículas subatômicas, a fim de mostrar a natureza paradoxal da realidade, baseada na probabilidade e no aleatório, em que a interação do observador modifica a realidade, e que pode haver várias realidades coexistindo ao mesmo tempo (multiverso).

Roas (2011, 2014), no entanto, esclarece que não estamos em interação com outros mundos, dimensões paralelas, outros universos, explicados pela mecânica quântica. Também, não estamos em interação com as propriedades da teoria da relatividade. Por isso, devemos julgar o fantástico a partir do mundo macroscópico, de Newton, não do mundo subatômico, da mecânica quântica. Desse ângulo, Roas (2011, 2014), ao se referir ao neofantástico, destaca que a nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos, por exemplo, não se transformam em insetos. Ainda que a nossa concepção do real possa ser falsa, é compartilhada e nos permite perceber a diferença entre o normal e o anormal, por isso as fronteiras são tão importantes.

Em “As flores” (2001), mesmo que as personagens do conto não se espantem mais com os acontecimentos que as cercam no final da narrativa, como Rosa, ou se conformem com os eventos, o leitor não precisa agir desse modo. Ainda que os narradores e as personagens de uma narrativa não se espantem e não questionem os motivos dos acontecimentos inquietantes, o leitor ainda se reconhecerá no mundo representado e manifestará seu desconcerto, e os textos continuarão promovendo a transgressão da concepção de real do leitor.

Também sublinhamos, da teoria do autor espanhol, que a literatura fantástica tem como uma de suas necessidades estruturais o realismo. O fantástico provém do código realista, mas o transgride. Em “As flores” (2001), de Augusta Faro, a experiência do leitor não coincide com os acontecimentos que cercam a vida de Rosa e a comunidade onde ela vive após a transgressão, mas a narradora gendrada tenta nos aproximar do real, o que requer que comparemos a realidade intratextual com a extratextual. O narrador de um texto fantástico, segundo Roas (2011, 2014), esforça-se para afirmar a referencialidade do texto, passar como real algo inaceitável, vencer a incredulidade do leitor, ser verossímil. O realismo ou a cotidianidade também se faz presente na obra *A friagem* (2001), de Augusta Faro, a partir dos temas abordados e da denúncia social, em consonância com Paula Júnior (2011) e Martins

(2021). A partir disso, podemos considerar *A friagem* (2001) e o conto em estudo como *fantástico feminista*, de acordo com Roas (2020).

Afora isso, a fim de ajudar a firmar o terreno fantástico pelo qual caminhamos, ao longo desta pesquisa fomos cuidadosos no emprego dos termos *fantástico* e *insólito*, para que as particularidades de cada um deles sejam preservadas e cada vez mais a definição de fantástico, bem como de insólito, seja afinada. Não objetivamos isolar as mais diversas narrativas aglutinadas pelo insólito. Apenas visamos colaborar para uma definição mais coerente de cada uma delas, em especial, do fantástico.

Nesse sentido, a fim de distinguirmos o fantástico, no sentido estrito, enquanto gênero, de outras categorias literárias, aproveitamos a oportunidade para pontuar que não consideramos adequado generalizar e, em consequência, simplificar o fantástico, entendendo-o como sinônimo de irreal, ficcional, fantasioso. São palavras que, cuidadosamente, podem caracterizar o fantástico, mas não o definir. Entender o fantástico nesse sentido é dobrar ainda mais a ambiguidade já envolta no gênero. Ainda, não julgamos adequado iniciar a definição da literatura fantástica pelo o que ela não é, na tentativa de designá-la negativamente. Além disso, não defendemos a ideia de que o fantástico se opõe ao real, como expomos na introdução, e que as narrativas que não são fantásticas simplesmente são realistas ou vice-versa.

Sobrenatural, como exposto, é outro termo frequentemente ligado à literatura fantástica. A presença desse elemento em um texto é fundamental para que o fantástico exista, segundo David Roas (2011, 2014). Na verdade, para o teórico, o único gênero literário que depende do sobrenatural para funcionar é a literatura fantástica, mas é preciso levar em consideração que outros elementos também colaboram na construção da narrativa fantástica. Por fim, reforçamos que, como apontado na introdução desta dissertação, uma vez que o fantástico é um conceito complexo, é fundamental que os estudiosos da literatura fantástica, cada vez mais, esclareçam sob que direção compreendem o conceito *x* ou *y*.

A partir do apresentado podemos, finalmente, explicitamente responder ao objetivo geral desta dissertação, o qual retomamos: compreender em que medida se altera a manifestação do fantástico, no que tange às inscrições do real, nos contos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), publicado na imprensa em 1893 e presente na coletânea *Ânsia eterna*, lançada em 1903; e “As flores”, de Augusta Faro (1948-), que compõe a coletânea *A friagem*, publicada no ano de 1998, tendo em vista o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real, uma vez que, segundo o teórico

espanhol David Roas (2011, 2014), o objetivo do fantástico é refletir e questionar sobre a realidade e seus limites, desestabilizando-os.

A manifestação do fantástico se altera de “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida a “As flores” (2001), de Augusta Faro, pois os resultados apontam para a evolução da literatura fantástica de um a outro conto. No primeiro, o fantástico ainda está atrelado a elementos das narrativas góticas, do século XVIII, e pode prevalecer a hesitação e a ambiguidade, se o conto for analisado pela perspectiva todoroviana; já na segunda narrativa se instaura o neofantástico, em que duas realidades ou histórias estão presentes na narrativa, que dialoga mais com a realidade empírica do leitor, na leitura da teoria de Roas (2011, 2014). Além disso, os resultados mostram que ambos os contos apresentam inscrições do real, em que não só elementos reais constituem os textos, pois as narrativas também estão construídas a fim de demonstrar que funcionam como o real.

Apesar de haver diferenças na manifestação do fantástico nos dois contos estudados, tanto na narrativa de Júlia Lopes de Almeida quanto na de Augusta Faro, o fantástico é empregado com o objetivo de deixar ainda mais evidente a realidade do leitor; o narrador se esforça para isso. Assim, a apresentação da realidade também se difere nas narrativas. “As flores” (2001), de Augusta Faro é uma narrativa mais verossímil (na sua relação com a realidade empírica) em comparação com “A casa dos mortos” (2019), de Júlia Lopes de Almeida. Podemos afirmar que a literatura fantástica em sua evolução cada vez mais se apropriou da realidade e se tornou mais verossímil.

Também, nessa evolução, há a passagem do *fantástico feminino* para o *fantástico feminista*, segundo Roas (2020), em que os três aspectos essenciais referidos pelo autor para a configuração do *fantástico feminista* estão presentes nos dois contos analisados. Devemos ressaltar, entretanto, que há um discurso feminista velado em *Ânsia eterna* (2019). Além disso, de *Ânsia eterna* (2019) a *A friagem* (2001), notamos que as narrativas deixam de se direcionar a temas tabus e censuráveis, para dar ênfase a denúncias sociais.

No que diz respeito à realidade feminina apresentada nos contos, consoante os apontamentos de Paula Júnior (2011), concluímos que em *Ânsia eterna* (2019) e em “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, a mulher ainda está em busca de um lugar na sociedade. Já em *A friagem* (2001) e em “As flores”, de Augusta Faro, a mulher já conquistou um lugar de fala na sociedade, apenas o reafirma. Em consonância, na primeira narrativa há mais *temas do tu*, pois a mulher está em relação com o mundo e a realidade. Na obra de Faro, ao contrário, prevalecem os *temas do eu*, em que a mulher se relaciona com ela mesma.

Acreditamos que colaboramos para reafirmar o lugar do fantástico na literatura brasileira e, especificamente, do fantástico brasileiro de autoria feminina. Também, contribuímos com um ponto de vista ainda não difundido na literatura da área, que demarca que, diferentemente do que pode parecer à primeira vista, o fantástico não se opõe ao real, ao contrário, percebemos o anseio da literatura fantástica em buscar o ou se aproximar do real. Consideramos mais adequado afirmar que o fantástico se contrasta com o real, ao invés de declarar que o gênero se opõe ao real. Nesse sentido, reconhecemos que este trabalho pode ser prosseguido futuramente, tanto na pesquisa sobre as imbricações do fantástico com o real quanto acerca do fantástico brasileiro de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

- ACADÊMICA Augusta Faro Fleury de Melo. Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/presidentes/9-augusta-faro-fleury-de-melo>. Acesso em: 12 mar. 2023.
- ALAZRAKI, Jaime ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, EUA, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>. Acesso em: 4 set. 2021.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. A casa dos mortos. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Brasília: Senado Federal, 2019. v. 2. p. 69-71. (Col. Escritoras do Brasil). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/580577>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. A Casa dos Mortos. **Jornal do Recife**, [Recife], 30 ago. 1893. Variedades, p. 2. (Edição fac-similar). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=705110&pagfis=39941>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **O funil do diabo**. Florianópolis, SC: Editora Mulheres, 2015. p. 177-208.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Revista FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, São Paulo, n. 9, p. 36-44, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12540/9110>. Acesso em: 7 maio 2023.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- BARBOSA, Januário da Cunha. **A visão do pico do Itajuru**. Disponível em: <https://www.tenebra.org/product-page/a-vis%C3%A3o-do-pico-do-itajuru-janu%C3%A1rio-da-cunha-barbosa>. Acesso em: 9 maio 2023.
- BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do século das luzes. In: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2009, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2009, v. 1. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt05_artigo_8.pdf. Acesso em: 5 mar. 2022.
- BATALHA, Maria Cristina. A poética da incerteza: a contracena do século das luzes. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, p. 152-169, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matranga/article/view/26065/18657>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- BATALHA, Maria Cristina. Entrevista com a professora Maria Cristina Batalha acerca da literatura insólita em Língua Portuguesa. [Entrevista cedida a] Bruno Anselmi Matangrano. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 188-192, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82993/86107>. Acesso em: 1 mar. 2022.

BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P (org.). **Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas**. Curitiba: Appris, 2017.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>. Acesso em: 14 maio 2023.

BATALHA, Maria Cristina (org.). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. **Revista FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991>. Acesso em: 28 ago. 2021.

BIOGRAFIA de Augusta Faro Fleury de Melo. Academia Goianiense de Letras. Disponível em: https://www.academiagoianiense.org.br/?page_id=362. Acesso em: 12 mar. 2023.

BISSEXTO. *In*: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 463.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 123-129.

CARNEIRO, Flávio. Entrevista com Flávio Carneiro. [Entrevista cedida a] Lena Hauer do Rego Monteiro. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 268-295, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/45146>. Acesso em: 31 mar. 2022.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da literatura fantástica**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CATÁBASE. *In*: PEREIRA, Wagner Azevedo. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catabase>. Acesso em: 16 jan. 2023.

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

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Tradução de Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p. 11-13.

COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Os melhores contos fantásticos**. Vários tradutores. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267/3201. Acesso em: 20 out. 2022.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e literatura**: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. p. 53-60.

FARO, Augusta. As flores. *In*: FARO, Augusta. **A friagem**. 4. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 43-56.

FARO, Augusta. Nacionalmente reconhecida, escritora Augusta Faro é duplamente egressa pela UFG. [Entrevista cedida a] Ana Paula Vieira. **Sempre UFG**, Goiás, 2020. Disponível em: <https://sempreufg.ufg.br/n/136094-nacionalmente-reconhecida-escritora-augusta-faro-e-duplamente-egressa-pela-ufg>. Acesso em: 12 mar. 2023.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. **Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida**. 2014. 513 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/10917>. Acesso em: 26 dez. 2022.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). **Tênebra**: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo, 2022.

GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira**. 2004. 152 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 25-33, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2652>. Acesso em: 25 abr. 2022.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>. Acesso em: 12 out. 2022.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. **Sonho**. Disponível em: <https://www.tenebra.org/product-page/sonho-miguel-do-sacramento-lopes-gama>. Acesso em: 9 maio 2023.

GAMA, Vanderney Lopes da. **Antologias brasileiras da literatura fantástica**: perspectivas teórico-metodológicas e leituras crítico-interpretativas: apresentações, prefácios e textos brasileiros selecionados. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6350>. Acesso em: 23 dez. 2022.

GARCÍA, Flavio. Entrevista com o professor Flavio García acerca da literatura insólita em Língua Portuguesa. [Entrevista cedida a] Bruno Anselmi Matangrano. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 180-187, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82992>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolitopdf. Acesso em: 21 ago. 2021.

GOMES, Analice de Sousa; RIBEIRO, Renata Rocha. O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto “As flores”, de Augusta Faro. **Revista Literartes**, São Paulo, n. 7, p. 162-179, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/115130>. Acesso em: 28 abr. 2023.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KNAPP; Cristina Löff; PEDROZO, Elisa Capelari. Fantástico contemporâneo ou neofantástico: o caso de Augusta Faro. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. **Contos insólitos de mulheres latino-americanas**: entrelaçamentos teóricos e críticos. Caxias do Sul, RS: Educus, 2021. p. 153-188. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/contos-insolitos-de-mulheres-latino-americanas-entrelacamentos-teoricos-e-criticos/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LEMOS, Cleide. Apresentação. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 7-15. (Col. Escritoras do Brasil). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/580577>. Acesso em: 1 ago. 2021.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: M. Fontes, 1997.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. **O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

MARTINS, Romeu. **Medo imortal: mestres brasileiros da literatura: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Quatro vezes à margem: contos fantásticos de mulheres latino-americanas. *In*: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; Knapp, Cristina Löff. **Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2021. p. 11-18. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/contos-insolitos-de-mulheres-latino-americanas-entrelacamentos-teoricos-e-criticos/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira. **(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade**. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFG_4bcea37b6c1ff945d0976f411f414ff7. Acesso em: 12 mar. 2023.

MONTEIRO, Jerônimo (org.). **O conto fantástico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MOREIRA, Maria Eunice. A participação de José de Alencar. *In*: MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991. p. 113-143.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. p. 79-89.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Fantástico à brasileira: o gênero fantástico no Brasil. *In*: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UFF, 5., 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFF, 2014. p. 182-196. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/view/201>. Acesso em: 31 mar. 2022.

NIELS, Karla Menezes Lopes. **Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista**. 2018. 156 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/9687>. Acesso em: 8 abr. 2022.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, v. 1, n. 8, p. 8-22, 2014. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/392>. Acesso em: 22 ago. 2021.

PAES, José Paulo. **Histórias fantásticas**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. **O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras**. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188>. Acesso em: 21 set. 2021.

PENTEADO, Jacob. **Obras primas do conto fantástico**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

REIS, Roberto. O fantástico do poder e o poder do fantástico. **Ideologies & Literature**, Minnesota, v. 3, n. 13, p. 3-22, 1980. Disponível em: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/174694/1981-v03-n13.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2023.

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

ROAS, David. **Exceções e outros contos fantásticos**. Tradução de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

ROAS, David. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA FANTÁSTICA Y CIENCIA FICCIÓN, 1., 2008, Madrid. **Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica**. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, p. 94-120. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8584>. Acesso em: 9 abr. 2023.

ROAS, David. The female fantastic vs. the feminist fantastic: gender and the transgression of the real. **CLCWeb: Comparative literature and culture**, Purdue University Press, v. 22, iss. 5, p. 1-10, 2020. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/2/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

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

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. **Júlia Lopes de Almeida 1862-1934: resenha da pesquisa realizada no acervo da romancista no Rio de Janeiro**. Porto Alegre: [s.n.], 2007. v. 1.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. *In*: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis, SC: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v. 2. p. 188-238.

SILVA, Fernando Correia da (org.); PAES, José Paulo. **Maravilhas do conto fantástico**. São Paulo: Cultrix, 1958.

TAVARES, Braulio. **Páginas de sombra**: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 61-66.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; BARP, Guilherme. Júlia Lopes de Almeida e o fantástico: uma leitura do conto “A casa dos mortos”. *In*: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. **Contos insólitos de mulheres latino-americanas**: entrelaçamentos teóricos e críticos. Caxias do Sul, RS: Educs, 2021. p. 19-56. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/contos-insolitos-de-mulheres-latino-americanas-entrelacamentos-teoricos-e-criticos/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro. **Brasil/Brazil**, UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 61, p. 139-155, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/103528/57121>. Acesso em: 30 abr. 2023.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. **Interpretações e reverberações em Júlia Lopes de Almeida**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2022. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/interpretacoes-e-reverberacoes-em-julia-lobes-de-almeida/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. **O insólito na literatura**: olhares multidisciplinares. Caxias do Sul, RS: Educs, 2020. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/livro/o-insolito-na-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 328-336.