

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS**

**DISSERTAÇÃO**

**A leitura de contos do gênero Fantástico da literatura brasileira nas turmas  
de 7º ano do Ensino Fundamental**

**Adilson Vicente de Sousa Junior**

**2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS**

**A leitura de contos do gênero Fantástico da literatura brasileira nas turmas  
de 7º ano do Ensino Fundamental**

**ADILSON VICENTE DE SOUSA JUNIOR**

*Sob a orientação do professor Dr*  
**Mario Cesar Newman de Queiroz**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**, no Mestrado Profissional em Letras, Área de Concentração em Linguagens e Letramentos.

Seropédica, RJ

Junho de 2020

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro Biblioteca Central /  
Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S7251 Sousa Jr, Adilson Vicente de , 1971-  
A leitura de contos do gênero Fantástico da literatura  
brasileira nas turmas de 7º ano do Ensino Fundamental /  
Adilson Vicente de Sousa Jr. - Rio de Janeiro, 2020.  
157 fls

Orientador: Mario Cesar Newman de Queiroz Queiroz.  
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural do  
Rio de Janeiro, Mestrado Profissional - Letras, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. literatura fantástica. 3.  
contos fantásticos brasileiros. 4. análise de contos  
fantásticos. I. Queiroz, Mario Cesar Newman de  
Queiroz, 1963-, orient. II Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro. Mestrado Profissional - Letras III.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS – PROFLETRAS**

**ADILSON VICENTE DE SOUSA JUNIOR**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**, no Programa de Mestrado Profissional em Letras, área de concentração em Linguagens e Letramentos.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/06/2020.

**Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020**, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Mario Cesar Newman de Queiroz (UFRRJ)  
Orientador

---

Prof. Dr. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira (UERJ)  
Avaliador externo

---

Prof. Dr. Maria do Rosário da Silva Roxo (UFRRJ)  
Avaliador interno



*Emitido em 2021*

**TERMO Nº 83/2021 - PROFLET (12.28.01.00.00.78)**

**(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)**

*(Assinado digitalmente em 04/02/2021 16:10 )*  
MARIA DO ROSARIO DA SILVA ROXO  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR DeptLCS  
(12.28.01.00.00.87)  
Matrícula: 1450409

*(Assinado digitalmente em 09/02/2021 00:11 )*  
MARIO CESAR NEWMAN DE QUEIROZ  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR DeptLCS (12.28.01.00.00.87)  
Matrícula: 304662

*(Assinado digitalmente em 06/02/2021 10:04 )*  
VANESSA CIANCONI  
ASSINANTE EXTERNO CPF: 028.750.367-42

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrrj.br/documentos/> informando seu número:  
**83**, ano: **2021**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **04/02/2021** e o código de verificação: **c5c4891ce0**

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiamento 001

Ao Professor Mario Cesar Newman de Queiroz, pela orientação e os ensinamentos necessários à realização do trabalho;

Às Professoras Vanessa e Maria do Rosário que gentilmente compuseram a banca;

À Secretaria Municipal de Educação (SEMED) da Prefeitura Municipal de Nilópolis – RJ;

À Escola Municipal Prof. José D'Alessandro, no bairro de Cabuís da cidade de Nilópolis – RJ e aos alunos da turma 702 do ano letivo de 2019, que alegremente e com muita doçura ajudaram a erigir esse trabalho;

A Deus, Todo Poderoso, pela infinita força!

## RESUMO

Sousa JR, Adilson Vicente de. **A leitura de contos do gênero Fantástico da literatura brasileira nas turmas de 7º ano do Ensino Fundamental**: Nilópolis, RJ. 2020. 157p  
Dissertação (Mestrado Profissional em Letras). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

Este trabalho tem por objetivo propor linhas investigativas de análise de textos literários do gênero conto, especificamente no gênero contos fantásticos de autores brasileiros, no âmbito da leitura e análises de textos, por meio de mediações didáticas, a alunos do 7º ano do Ensino Fundamental.

A promoção de novas abordagens aqui adotadas teve como base teórica vários estudos de teóricos da literatura fantástica como Tzvetan Todorov, Irène Bessière, P. G. Castex, L. Vax, R. Caillouis entre outros, bem como as orientações oriundas do *New Criticism* por John Crowen Ransom e dos *Formalistas Russos* por proporem um olhar voltado exclusivamente para o interior das obras, desconsiderando aspectos extralinguísticos, quais sejam historicismos, biografismos, psicologismos e sociologismos da crítica impressionista vigentes nos livros didáticos. Com efeito, possibilitou-nos amostragens focadas nos elementos estruturais unidos a conteúdos temáticos específicos dos textos fantásticos.

Palavras-chaves: literatura brasileira, literatura fantástica, contos fantásticos brasileiros, análise de contos fantásticos

## ABSTRACT

Sousa Jr, Adilson Vicente. **The reading of tales of the Fantastic genre of Brazilian literature in the 7th grade classes of Elementary School**: Nilópolis, RJ. 2020. 157p  
Dissertation (Professional Master in Letters). Institute of Human and Social Sciences,  
Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

This work aims to propose investigative lines of analysis of literary texts of the genre short story, specifically in the subgenre fantastic tales of Brazilian authors, within the scope of reading and analysis of texts, through didactic mediations, to students of the 7th year of Elementary School.

The promotion of new approaches adopted here was based on several theoretical studies by fantastic literary theorists such as Tzvetan Todorov, Irène Bessière, PG Castex, L. Vax, R. Caillouis among others, as well as the guidelines from New Criticism by John Crowen Ransom and the Russian Formalists for proposing a look focused exclusively on the interior of the works, disregarding extralinguistic aspects, namely historicisms, biographies, psychologisms and sociologisms of the Impressionist criticism in force in textbooks. Indeed, it enabled us to sample focused on structural elements combined with specific thematic content of fantastic texts.

Keywords: Brazilian literature, fantastic literature, fantastic Brazilian tales, analysis of fantastic tales



## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO .....	9
2. DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	16
3. JUSTIFICATIVA	
3.1. Objetivos didáticos.....	17
3.2. Objetivos técnicos.....	18
4. QUESTIONÁRIO SOBRE OS HÁBITOS DE LEITURA.....	20
5. UMA PROPOSTA DE LEITURA: contos fantásticos de autores brasileiros.....	35
6. AS BASES TEÓRICAS DE ANÁLISE: New Criticism e Formalistas Russos	
6.1. New Criticism – Origem. ....	44
6.2. New Criticism – Objetivos e Aplicações.....	45
6.3. Formalismo Russo – Origem.....	47
6.4. Formalismo Russo – Objetivos e aplicações.....	50
7. NARRATOLOGIA: as perspectivas do narrador na compreensão da montagem do texto ficcional	
7.1. Platão.....	52
7.2. Aristóteles.....	52
7.3. Gérard Genette .....	52
7.4. Percy Lubbock .....	53
7.5. Norman Friedman.....	53
7.6. Wolfgang Kayse.....	54
7.7. Franz Stanzel.....	54
7.8. Jean Pouillon.....	55
7.9. Todorov.....	57
7.10. Boris Uspensky.....	57
7.11. Mikhail Bakhtin.....	59
8. A SEMIOSE LITERÁRIA: signo literário x signo linguístico.....	64
8.1. A questão da referencialidade do signo linguístico literário.....	68
9. O FANTÁSTICO & O REALISMO MÁGICO AMERICANO	
9.1. Breve histórico do surgimento do fantástico no texto literário.....	71
9.2. O fantástico e o texto literário.....	72
9.3. O fantástico puro.....	74
9.4. O fantástico-estranho.....	76

9.5. O fantástico-maravilhoso.....	78
<b>10. TODOROV E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO .....</b>	<b>79</b>
<b>11. SARTRE E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>80</b>
<b>12. FREUD E A CONTRIBUIÇÃO DA PSICANÁLISE.....</b>	<b>81</b>
<b>13. O FANTÁSTICO NA AMÉRICA: REALISMO MÁGICO .....</b>	<b>82</b>
<b>14. MURILO RUBIÃO: VIDA E OBRA .....</b>	<b>86</b>
14.1. O estilo de Murilo Rubião. ....	87
<b>15. RELATO DA INTERVENÇÃO: sequência didática</b>	
15.1. Apresentando a proposta e seus objetivos aos alunos.....	101
15.2. O conhecimento prévio dos alunos.....	106
15.3. Preparando o terreno para as leituras.....	107
15.4. Elementos estruturais de uma narrativa.....	111
15.5. Apresentação do gênero Conto.....	119
15.6. Leituras dos gêneros em estudo: fantástico-puro, fantástico-maravilhoso, fantástico-estranho e realismo-mágico.....	121
15.7. Rotina de leituras.....	123
15.8. O reconhecimento dos elementos fantásticos na leitura e análise das obras.....	125
15.9. Questões técnicas suscitadas.....	127
15.10. Análise do <i>Corpus</i> .....	129
15.11. A distribuição dos contos aos alunos.....	131
<b>16. APLICAÇÃO DAS TEORIAS EM ALGUNS OUTROS CONTOS.....</b>	<b>141</b>
<b>17. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>154</b>
<b>18. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>155</b>

## 1. Apresentação

*“O fantástico... é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou (...) quando você estava vindo para este nosso encontro.”<sup>1</sup>*

Julio Cortázar (Bermejo, 1968, p. 15).<sup>1</sup>

Uma das maiores preocupações no ensino brasileiro hoje é, indubitavelmente, o baixíssimo índice de educandos proficientes na prática de leitura de textos, mesmo aqueles de gêneros discursivos cuja complexidade classificamos como baixa. Jornais e revistas de temas variados, p. ex., eram comuns serem vistos espalhados pela casa na maioria das residências a que, por ventura, chegássemos. Pilhas e pilhas desse genuíno material eram facilmente encontradas nos mais diversos e inusitados locais desses lares. Em última análise, pelo fato de tal atividade ocupar nos dias de hoje cada vez menos os hábitos culturais familiares dessas famílias, nossos futuros leitores estão sob sério risco de não receberem adequadamente as informações indispensáveis a uma formação cultural. E um fenômeno que pode, hoje, contrapor-se a esse cenário é a Internet.

Nessa última década, assistimos a um impressionante desenvolvimento das tecnologias digitais em todo o mundo e um bom exemplo desse cenário foi a expansão da telefonia celular impulsionada pela crescente popularização da Internet. Mesmo em regiões consideradas carentes, vimos multiplicar quase da noite para o dia milhões de rutilantes telinhas que passavam e exibir orgulhosamente numa velocidade relâmpago conteúdos nunca antes tão bem organizados e disponíveis ao alcance de qualquer um que por eles se interessassem, bastando para tanto apenas digitar as minúsculas letras num teclado virtual, formar as palavras desejadas e, como num passe de mágica, aparecer disponível centenas de sítios de pesquisa. Compêndio de ciências naturais, história mundial ou regional, geografias físicas e humanas, literaturas de todos os tempos ali esperando para serem fisgadas nesse oceano de conhecimento. Entretanto o que era para ser a tão sonhada alavanca que alçaria o indivíduo a patamares de domínio de várias áreas do saber, aquela que possibilitaria o acesso a um sem-número de informações das áreas do conhecimento das mais variadas áreas, não cumpriu – pelo menos ainda- o seu papel fundamental de comunicação entre os milhões de jovens brasileiros em idade escolar: informar. E tudo parece apontar para a falta de estímulo à leitura.

O resultado da substituição do hábito da leitura por entretenimentos vazios e fugazes tem sido, nessas últimas décadas, a causa mais provável para o incômodo de tão baixo rendimento escolar o que historicamente revela-se em defasagens múltiplas que se refletem diretamente no ensino. Nunca em toda a história leu-se tão pouco e relegou-se a boa leitura

---

<sup>1</sup> CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

literária, aquela como a única estruturadora de uma educação sólida, a planos tão secundários. É inegável a onipresença da informação digital nos lares mundo afora. Pelas infovias veiculam-se todos os tipos de informações (verdadeiras ou falsas), sobre um incontável número de temas: economia, esportes, lazer, segurança pública, política etc. Mas, infelizmente, hoje, o público leitor jovem corresponde a números preocupantes. E, quando enfocamos esse olhar nos jovens brasileiros em idade escolar, o cenário agrava-se, porque nossos sistemas de ensino não traçam estratégias sedutoras, nem elaboram na grade curricular o tempo necessário à prática. Assim, não nos espanta que a prática da leitura não concorra nem de longe como uma das atividades preferidas por eles.

A importância de uma boa leitura - informativa, crítica, provocativa e esclarecedora - é, justamente, sob todos os aspectos sociológicos da vida moderna, cabal para o exercício da cidadania, sendo inclusive defendido nos documentos oficiais vigentes como ferramenta para o exercício participativo do cidadão sabedor de seus direitos e deveres, cômico de seu papel social.

E um bom leitor deve ser forjado desde a tenra idade com textos envolventes, narrativas recheadas de aventuras, heróis, vilões malvados etc. Assim sendo, o educando precisa ter contato com livros, conviver com eles em ambientes onde possam estar à vista e ao alcance das mãos. A esse respeito conta-nos o saudoso professor búlgaro-francês, filósofo da linguagem, Tzvetan Todorov (1939-2017). Lembra-nos, pois, TODOROV (2007):

“Por mais longe que remontem minhas lembranças, sempre me vejo cercado de livros. Como meus pais eram ambos bibliotecários, havia sempre muitos livros em minha casa. Meu pai e minha mãe viviam às voltas com o planejamento de novas estantes para absorver todos os novos volumes; enquanto isso, os livros se acumulavam nos quartos e corredores, formando pilhas frágeis em meio às quais eu devia me esgueirar. Logo aprendi a ler e comecei a devorar os textos clássicos adaptados para jovens, *As Mil e Uma Noites*, os contos dos irmãos Grimm e de Andersen, *Tom Sawyer*, *Oliver Twist* e *Os Miseráveis*. Um dia, aos oito anos, li um romance inteiro; devo ter ficado muito orgulhoso com o fato, pois escrevi em meu diário: “Hoje li sobre os joelhos do meu avô, livro de 223 páginas, em uma hora e meia!”

Durante o primário e o ginásio, continuei a venerar a leitura. Entrar no universo dos escritores, clássicos ou contemporâneos, búlgaros ou estrangeiros, cujos textos passei a ler em versão integral, causava-me sempre um frêmito de prazer: eu podia satisfazer minha curiosidade, viver aventuras, experimentar temores e alegrias, sem me submeter às frustrações que espreitavam minhas relações com os garotos e garotas da minha idade e do meu meio social. [...]” (TODOROV, p.15)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira: Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Com efeito, é por meio dela, a leitura, que o cidadão participa dos acontecimentos relevantes da sociedade na qual está inserido, tornando possível sua participação efetiva na vida por meio da reflexão e crítica. Portanto, sem a leitura, estaríamos confinados a uma caverna escura, alheios, inconscientes, dependentes das decisões dos outros. E o texto literário, nesse contexto, tem assumido, ao longo do tempo, um papel cada vez mais decisivo na formação da consciência do indivíduo, permitindo-o a análise, sob vários pontos de vista, dos problemas sociais que nos cercam, ao longo da história. Nas palavras de Candido (1988):

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que consideram prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscribita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 1988, p. 175)<sup>3</sup>

Tanto nas instituições de ensino públicas como nas privadas, verifica-se, em sala de aula, o mesmo fenômeno de torpor, desânimo e tergiversação quando a tarefa é ler. Mas o sintoma não ocorre apenas nas aulas de língua portuguesa como se haveria de supor. Não. Nas demais disciplinas do currículo, de um modo geral, esse estertoroso quadro se repete indefinidamente, gerando verdadeiro caos na formação de nossos alunos. Será que o problema tem mesmo origem nas aulas de compreensão e interpretação de texto de português? Será que a tarefa de ensinar a ler restringe-se aos professores dessa disciplina? Será que as práticas pedagógicas dominantes contemplam em seus planejamentos as concepções de leitura ideais para que se possa desenvolver e alcançar a almejada competência linguística desses jovens, necessária ao reconhecimento do mundo e da vida em que vivem? E mais: será que o professor possui a formação necessária ou atualizada para atuar, propondo estratégias de leitura diversificadas? A essas e a muitas outras pertinentes indagações é que esse trabalho se volta, buscando transitar do centro às linhas que tangenciam o fenômeno, com o fim de lançar alguma luz sobre o quadro e propor uma linha alternativa consciente, concreta, erigida na realidade do aluno, alcançável e, por isso, talvez viável.

Dessa forma, o presente trabalho teve como objetivo didático apresentar uma proposta interventiva de leitura mediada pelo professor como atividade docente, junto a alunos do 7º ano, de leitura crítica de textos literários em prosa, pertencentes ao gênero conto, de autores brasileiros de literatura fantástica, por meio de uma pesquisa-ação, nos moldes do modelo de

---

<sup>3</sup>CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

pesquisa assentado na metodologia de Tripp (2005). Assim sendo, como estratégia, foi compilada uma seleção cuidadosa, específica, com o objetivo didático-analítico de penetrarmos nas nuances do texto de cada autor, nas variações temáticas inerentes ao gênero, na beleza das urdiduras do enredo, no estilo dos autores, no recôndito das palavras e frases fendadas em sendas de múltiplo sentido, nas estratégias da trama do enredo numa perspectiva narratológica, as relações de causalidade, a cenografia, as personagens entre outras técnicas de construção do gênero conto fantástico.

Após início dos trabalhos, monitoraram-se os efeitos dessa ação leitora, em termos descritivos, no âmbito da compreensão e da interpretação das informações explícitas e implícitas ao texto, numa crescente cognitiva a partir de inferências de baixa, média e alta complexidade. Os surpreendentes resultados deram curso a uma investigação mais profunda e que levaram a tomadas de decisões mais ambiciosas no roteiro: a observação mais detida na perspectiva do narrador. Assim, a “montagem” do texto ficcional deu a tônica para o seu entendimento. Essa dinâmica possibilitou a construção de um produto final, erigido a muitas mãos, criando e estabelecendo um roteiro mínimo inicial de trabalho que poderá servir de guia também àqueles que queiram se utilizar de uma abordagem menos tradicional.

E para que em terreno tão fértil se possa semear e germinar o gosto pela leitura desses irresistíveis textos e contribuir, enfim, para o bom rendimento escolar, este trabalho teve como objetivo pedagógico final melhorar, quantitativa e (principalmente) qualitativamente, a capacidade de leitura e interpretação de gêneros textuais diversos pelos alunos, uma exigência de nossos dias, desenvolvendo não só sua competência linguística, mas, sobretudo, sua capacidade de reflexão sobre os problemas sociais diversos apresentados pela visão do outro, por meio de suas opiniões, dando-lhe a oportunidade de aprender e lapidar a sua própria, assegurando-lhe um direito legítimo, emanado alhures, um direito do qual como cidadão o jovem não poderá renunciar. Nas palavras de Candido (1988):

[...] Por quê? Porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. Esta me parece a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e autoeducação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. (Idem, *ibidem*)

4

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 176

Nesse sentido, a escolha de textos literários, embora parecesse mais uma tentativa entre tantas de um gênero clássico, assumiu uma proposta de abordagem menos tradicional e mais ampla no sentido de contemplar o texto por dentro, desde a sua confecção, passando pelas opções do autor na escolha do cenário, na descrição do ambiente, na montagem e adequação às cenas, na posição do narrador em relação ao evento narrado etc. Assim, pautada na autonomia do texto, sem os excessos da visão positivista da abordagem tradicional, pretendeu-se oferecer uma apreciação voltada exclusivamente para a obra e para a linguagem como processo de elaboração do discurso, destacando-se para tanto a linguagem empregada, a construção das imagens, a problemática envolvida, as emoções forjadas nas palavras e frases, o estilo de cada autor do gênero e a poética da mensagem veiculada.

Com esse intuito, este trabalho pretendeu adotar visões críticas de análise que puderam corroborar a importância do gênero como obra de arte além de ser um instrumento a serviço da língua. Para esse fim, propôs linhas investigativas de análises críticas das obras dos autores brasileiros consagrados da literatura brasileira, Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles, no gênero da literatura fantástica, a partir de perspectivas não tradicionais, conforme postulados propostos pelas principais correntes teóricas surgidas a partir do início do século passado, de 1920 em diante, quais sejam o “*New Criticism*”, que tem como representantes nomes como William Empson e Thomas S. Eliot; os *Formalistas Russos*, cujos representantes são Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur, que revolucionaram a crítica literária entre 1914 e a década de 30, estabelecendo o estudo da especificidade e da autonomia da linguagem poética e as linhas teórico-críticas da Literatura Fantástica, que tem como seu mais emblemático representante Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*.

A segunda grande e igualmente louvável preocupação com a qual este trabalho manteve união estável foi a construção de um ambiente agradável à prática de leitura como atividade curricular e, principalmente, com a alegria que dela se origina, proporcionando o prazer necessário de se estar em sala de aula. Dessa forma, desenvolvemos as ações em um auditório especialmente preparado para esse fim, com acústica adequada; iluminação variável, de acordo com o momento da leitura e o desenvolvimento de cada atividade; uma lousa digital que projetava os textos e imagens cinematográficas de cenários idênticos aos neles descritos, microfones e caixas de som com amplificadores e as pipocas e refrigerantes. Somado a essas atividades, usamos também algumas obras cinematográficas para agregar exemplos às teorias e possibilitar mais concretamente a visualização de certas estratégias do gênero.

E sobre a importância da alegria que o ambiente escolar pode (e deve) proporcionar, ensina-nos o filósofo francês e pesquisador no campo da educação, Georges Snyders (1917 -

2011) que para que o aluno possa ter alegria na escola e esta seja significativa, é necessário que esta lhe ofereça respostas às suas indagações de vida. Deve partir da cultura dos alunos, de sua experiência imediata, pois já aí existem elementos válidos. Assim, junto à ação leitora jungiram-se dos discentes a imaginação criadora e a memória cultural de obras conhecidas e relacionadas ao gênero fantástico.

Nessa atmosfera, apresentamos a cultura elaborada, o conhecimento escolar sistematizado, que os auxiliou a ver de forma diferente, ampliada, crítica, o que já se pressentia em sua experiência individual de forma assistemática, não acabada, intuitivamente plena. Mas, na medida em que transpunham essa fronteira, percebíamos que sentiam alguma alegria genuína, um sentimento de transformação e formação, fato que possibilitou a compreensão da realidade e lhes deu impulso para agir. Assim, nas palavras de Snyders (1988), fazendo eco ao poeta francês, escritor, dramaturgo e político, Victor Hugo (1802 – 1885), temos:

“Victor Hugo, após violentíssimo ataque contra o ensino e os mestres, evoca o momento em: Sendo o saber sublime, aprender será suave./ Homero carregará em seu vasto refluxo/ O estudante fascinado.” (apud SNYDERS: 1988, p 21) <sup>5</sup>

Mas para obter tal êxito, a escola não pode permanecer isolada. A alegria na escola supõe que o “o Sol é para todos.” (ibidem).

Nesse pensamento conclusivo do autor, a escola deve assumir também um papel de fomentadora da vontade de viver dos discentes, a fim de que esses tenham gosto em participar da vida como um todo. Relembra o autor, ao citar o filósofo e historiador francês Jules Michelet (1798 – 1874),

“Michelet deseja que, além dos problemas do método, a pedagogia consiga propor aos alunos “um substancial alimento” onde o desenvolvimento e a alegria não estejam separados, sendo o substancial “aquilo que (na escola) alegrará, preencherá o coração da criança”.” (apud SNYDERS: ibidem).

Dando curso a essas proposições, criteriosamente colhidas de autores emblemáticos, o autor alcança ainda dois expoentes da ciência, Sigmund Freud (1856 – 1939), médico neurologista e criador do método da Psicanálise e Albert Einstein (1879 – 1955), físico teórico:

---

<sup>5</sup> SNYDERS, Georges. *A alegria na escola*. São Paulo: Manole, 1988.



Gosto muito de colocar lado a lado estas duas frases de esperança e de cobrança. Uma, de Freud: “A escola deve proporcionar aos jovens vontade de viver e oferecer-lhes sustentação e ponto de apoio”. A outra, de Einstein: “A arte mais importante do mestre é provocar a alegria da ação criadora e do conhecimento.” (ibidem).

O conceito de alegria desenvolvido por Snyders não corresponde a uma alegria qualquer, um estado de graça, um não comprometimento, um afastamento da realidade e seus problemas. Ao contrário, a alegria de compreender, de sentir, descobrir a realidade, de poder decifrá-la e sobre ela atuar, de romper com as inseguranças e incertezas, buscar a plenitude, as formas mais acabadas, seja nas artes, nas técnicas, na ciência, etc. A alegria que Snyders tem em mente é a busca da originalidade, da criatividade, da auto-superação e crescimento constante das potencialidades dos indivíduos, da supressão (ou pelos menos sua diminuição) das inseguranças, do medo e incertezas. É a alegria de saber, de conhecer e poder escolher criticamente as diversas possibilidades oferecidas pela realidade. É o conceito de humanização do homem da filosofia marxista, ou seja, o pleno desenvolvimento das potencialidades humanas. E esta alegria cultural está profundamente relacionada à transformação da sociedade e da escola, pois, retirando o peso da imposição das tarefas escolares aos alunos, o texto literário, p. ex., cumprirá o seu verdadeiro papel: fruição, deleite, encantamento e prazer.

Para Snyders a alegria na escola não significa que o aluno não tenha que enfrentar dificuldades, realizar exercícios, cumprir uma disciplina. Ao contrário, para se atingir a alegria, são necessárias intervenções dos alunos, como uma atividade constante de e para os estudos, numa realização de esforços: “o saber não sai suavemente do bom senso comum” (Snyders, 1988: 103). Daí, a necessidade de a escola manter suas atenções voltadas ao crescimento intelectual dos educandos. Devemos, assim, legar à escola o papel de conduzir os alunos à posse da cultura elaborada, à satisfação cultural, à alegria.

Para se ter “alegria na escola” é necessário renovar a escola no que ela tem de específico, no que lhe é característico: a estrutura sistematizada, uma organização sistemática e continuada de situações, seu rigor (avaliação constante), a presença do obrigatório e o imaginário deferido por toda a sociedade, a preparação para o futuro. Dessa forma, alcançaríamos um ambiente de educação e felicidade.

## 2. Delimitação do tema:

A estratégia a ser adotada por esta intervenção mediada será a de elaborar oficinas de leitura, com textos literários, consolidadas em práticas reais na sala de aula que contemplem efetivamente estratégias de leitura democráticas e humanizadoras, apartadas daquelas tradicionais em que o autoritarismo do livro didático e, às vezes, do próprio professor, impõem um controle do que se lê e os sentidos que se devem alcançar, menosprezando e até rechaçando toda a bagagem cultural que o aluno-leitor traz consigo.

Nessa atmosfera, oferecer oportunidades aos novos leitores de emancipação e participação efetiva de suas ideias, frutificadas de leituras bem compreendidas, mediadas pelo professor, a fim de que se possa também, e conseqüentemente, alcançar interpretações originais, livres da condução coercitiva, inibidora e amordaçante que, ao invés de cativar, afasta-os definitivamente, frustrando o que seria o começo de um longo e prazeroso caminho.

Mediar, a partir da leitura, um contato mais íntimo dos alunos com outras variedades linguísticas do seu próprio idioma, permitindo uma compreensão maior e melhor do universo linguístico que o cerca e, dessa forma, consolidar a identidade cultural e sua autonomia, pois a sala de aula deve ser o espaço para esse fim.

Desenvolver uma perspectiva centrada num alunado real, e não ideal, buscando temas e organizando princípios capazes de atender as necessidades de um grupo específico de leitores, considerando suas limitações e capacidades, a fim de que se possa, gradativamente, avançar pelo processo de aprendizagem de maneira segura e responsável em busca da proficiência discursiva e linguística almejada.

Estimular a capacidade crítica dos leitores iniciantes e insemear o respeito às opiniões externas diferentes das do senso comum, levando-os a capacidade de reflexão e flexão de suas próprias ideias frente à sociedade de desigualdades e interesses muitas vezes particular em que hoje vivemos.

Apresentar, ler e estudar como *corpora* de estudo as obras de autores brasileiros, contos fantásticos, de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles, J.J. Veiga, Machado de Assis entre outros na perspectiva da literatura fantástica. Para tanto, apresentamos algumas considerações, mais adiante, que consolidarão tal empresa.

### **3. Justificativa:**

A ideia surgiu após lenta observação da postura dos alunos em reação às leituras que venho fazendo como prática docente, ao longo de minhas experiências como professor dessa frente, nas aulas de interpretação textual. Concluí que há neles um enorme gosto pela leitura, em oitiva, de narrativas de suspense, principalmente aquelas com finais inesperados e surpreendentes.

Os alunos em questão pertencem a uma turma do 7<sup>o</sup> ano do Ensino Fundamental da escola Municipal José D'Alessandro da rede municipal de ensino do município de Nilópolis – RJ, situado na Baixada Fluminense. Partindo desse contexto, pretendemos, por meio das referidas obras, trabalhar leituras oralizadas de forma significativa e prazerosa, instigando a atenção e a imaginação, desenvolvendo um terreno fértil à competência linguística e a capacidade de reflexão, além de contribuir consequentemente para o domínio da escrita na variação formal da língua.

O estudo faz-se necessário, pois a partir dele os alunos serão estimulados espontaneamente a construir, a modificar e a relacionar ideias, interagindo com outros e com o mundo. Sabemos que a leitura só desperta o interesse quando interage com o leitor, quando faz sentido e traz conceitos que se articulam com as informações que já possui. Com a leitura, há possibilidades de os alunos conhecerem mais o mundo e desenvolverem o raciocínio crítico, afastando-se gradativamente do lugar comum, da opinião geral, da reprodução vazia das ideias alheias. Com isso, criar uma visão mais ampla sobre a sociedade.

#### **3.1. Objetivos didáticos**

O objetivo deste projeto de pesquisa-ação é o de despertar a sensibilidade e o prazer pela leitura, levando o educando a refletir sobre seus atos, possibilitando que eles participem de situações de comunicação oral e escrita, como contar e recontar histórias, podendo também escrevê-las; fazer perceber as variações linguísticas de sua maneira de falar nas diversas situações sociais de uso, a fim de que possam reconhecer também nos textos escritos tais modalidades; buscar aproximar-se gradativamente da variação padrão da língua, atendendo igualmente ao conteúdo programático formal de ensino, fornecido pela secretaria de educação daquele município; e, por fim, formar razoáveis leitores com alguma capacidade desejável de escrita para a interação na sociedade em que vivem.

### 3.2. Objetivos técnicos

O desafio que se impõe é o de romper, ainda que não completamente, com a tradição da crítica literária e oferecer novas perspectivas de abordagens e interpretação de obras literárias, principalmente no livro didático, em que, até as presentes edições encontramos, em grande parte, no exame interpretativo das obras brasileiras, dados extralinguísticos de outras áreas do conhecimento, permeados pelas correntes filosóficas do séc. XVIII, o Determinismo e o Positivismo, tais como a psicologia, a sociologia, a biografia ou a história, impostos arbitrariamente nos cursos de Letras ao longo de toda trajetória da formação da crítica literária nos cursos superiores.

Conforme sustenta os postulados eliotianos, que visam, no famoso ensaio, formular uma teoria objetiva da arte, a fim de se alcançar uma análise obtida por meio de uma leitura fechada do poema, o “*close reading*”, tal abordagem levaria ao que ele denominou de “Correlato Objetivo”, que corresponde ao desencadeamento de emoções provocadas no leitor, ao ler um poema, pela organicidade do autor em reunir e combinar objetos, situações, paisagens ou sentimentos (não sentidos) no poema. Ou seja, a obra não estaria relacionada ou condicionada às vivências do autor como pessoa, agente social. Portanto desprezar-se-ia quaisquer fatores externos à obra, tais como biografismos, historicismos, psicologismos ou sociologismos.

Dessa forma, as obras do gênero fantástico parecem, *a priori*, mostrarem-se mais propícias a uma análise voltada para o seu interior, uma vez que, despidas do pacto de verossimilhança com a realidade externa e desprovida da função social obrigatória de observar, documentar e denunciar a realidade social como acontecia no realismo e no naturalismo, apresentam uma riqueza artística muito vasta e ainda oculta: as intertextualidades, as ambiguidades, as rupturas lógicas de causalidade etc, como teoriza Tzvetan Todorov (1939 – 2017), filósofo e linguista búlgaro, respeitável pesquisador no campo da Teoria Literária e formulador de uma das teorias mais aceitas do gênero fantástico. Para Todorov, um evento fantástico só ocorre quando há a dúvida se esse evento é real, explicado pela lógica, ou pelo sobrenatural, ou seja, regido por leis que desconhecemos.

“Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 1968, p. 31).

Assim sendo, estaríamos elevando a análise a patamares bem mais coerentes, considerando-se que para os modernistas a busca pela pureza, na poesia, seria o maior e mais

importante postulado a ser alcançado. Ou seja, o poema deve apresentar uma linguagem só sua, utilizando um signo linguístico literário próprio capaz de fascinar o leitor por meio da sugestão ao invés da comunicação; a beleza harmônica dos sons capazes de inspirar e despertar os sentidos humanos; a combinação das palavras e o contorno de formas no papel gerando efeitos visuais; enfim, a opacidade que leva à fascinação do leitor.

De acordo com Greenberg, a especificidade de cada arte diz respeito à natureza de seus meios, cuja opacidade a arte modernista devia enfatizar. Se a arte renascentista buscava dissimular os meios, usando a arte para ocultar a arte, o modernismo usava a arte para chamar atenção para ela. Desse modo, o provérbio latino *Ars est artem celare* (“arte é esconder arte”) era substituído pelo lema *Ars est artem demonstrare* (“arte é mostrar arte”) (Apud TODOROV: Greenberg, 1997, p.56”).

Portanto, tecnicamente, o objetivo é o de estudar os textos de ficção na prosa brasileira que possam ser classificados como literatura fantástica a partir de análises críticas não impressionistas (“*New Criticism*”, *Formalistas Russos*, Teorias do Fantástico), contribuindo, assim, para uma melhor compreensão desse gênero no livro didático, nas salas de aula, que é tão produtivamente rico, não só na arte escrita mas também em outros campos, como o cinema.

#### **4. Questionário sobre os hábitos de leitura dos alunos**

A presente pesquisa foi realizada no dia 05 de setembro de 2019 com 48 alunos do 7º ano do Ensino Fundamental da Escola Municipal Professor José D'Alessandro, da rede pública de ensino da Prefeitura Municipal de Nilópolis – RJ, município da Baixada Fluminense, no bairro Cabuís, e apresenta resultados informados e coletados direta e individualmente de jovens adolescentes estudantes da instituição e moradores da região. Trata-se de uma escola pública cuja clientela é oriunda de famílias bem humildes e em muitos casos carentes. Muitos dos quais são beneficiários do programa governamental Bolsa-Família.

Por meio de análise construída a partir de 11 perguntas dirigidas, objetivou-se investigar e identificar as lacunas existentes no componente curricular de leitura e interpretação textual, na área de língua portuguesa, propondo-se a apresentar um panorama da realidade cultural hoje verificada pela ausência do hábito de ler. Tentou-se demonstrar de maneira igualmente especial a relação direta existente entre os hábitos de suas famílias e o impacto que esse comportamento pode gerar na educação dos jovens. Dessa maneira, tentamos deixar evidenciados e insinuados os fatores anteriores à educação formal que contribuem negativamente na má-formação do indivíduo e na indisposição à tarefa de ler.

Esperamos, com os resultados apresentados, estar contribuindo, mesmo de maneira pequena, para as futuras investigações de colegas pesquisadores e demais interessados no assunto. Estamos certos de que há muito ainda o que fazer para formarmos cidadãos leitores. Os caminhos e as estratégias pedagógicas que visem a esse fim, sabemos, não são fáceis e não há solução mágica para o problema, mas estamos convencidos de que a vontade de mudar pode e deve ser o primeiro passo a ser dado por nós: pais, professores e escola.

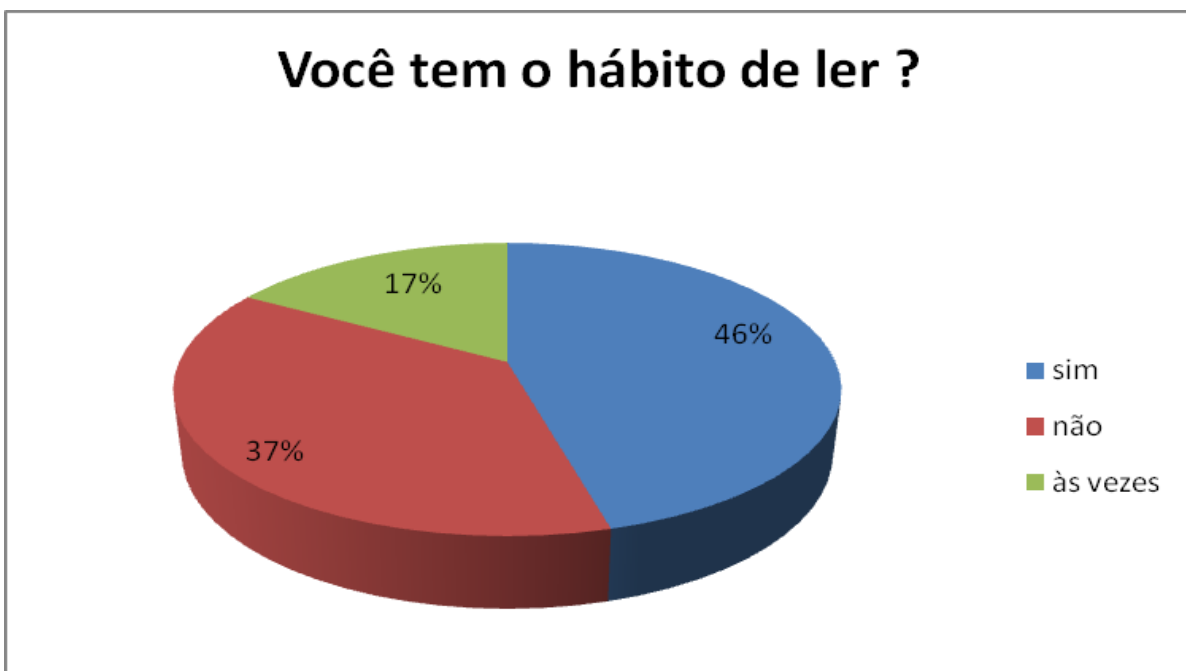
Perguntas:

1- **Você tem hábito de ler?**

A- ( ) sim;

B- ( ) não;

C- ( ) às vezes.



Este primeiro gráfico apresenta um percentual que, a princípio, poderia levar-nos a crer que o gosto pela leitura advém do hábito regular da prática do consumo de bons textos, mas, infelizmente, isso não se comprova na prática, como veremos adiante em outro gráfico. Consideramos aqui o texto literário escrito, nas suas características tradicionais, nos seus volumes divididos em capítulos, em brochuras, etc. Essa advertência faz-se necessária porque existem outras formas de fruição do texto literário e que são consumidas regularmente por eles até com um alto grau de aproveitamento, como os desenhos animados televisivos, os filmes, as séries e as minisséries cinematográficas, as historietas em quadrinhos e similares.

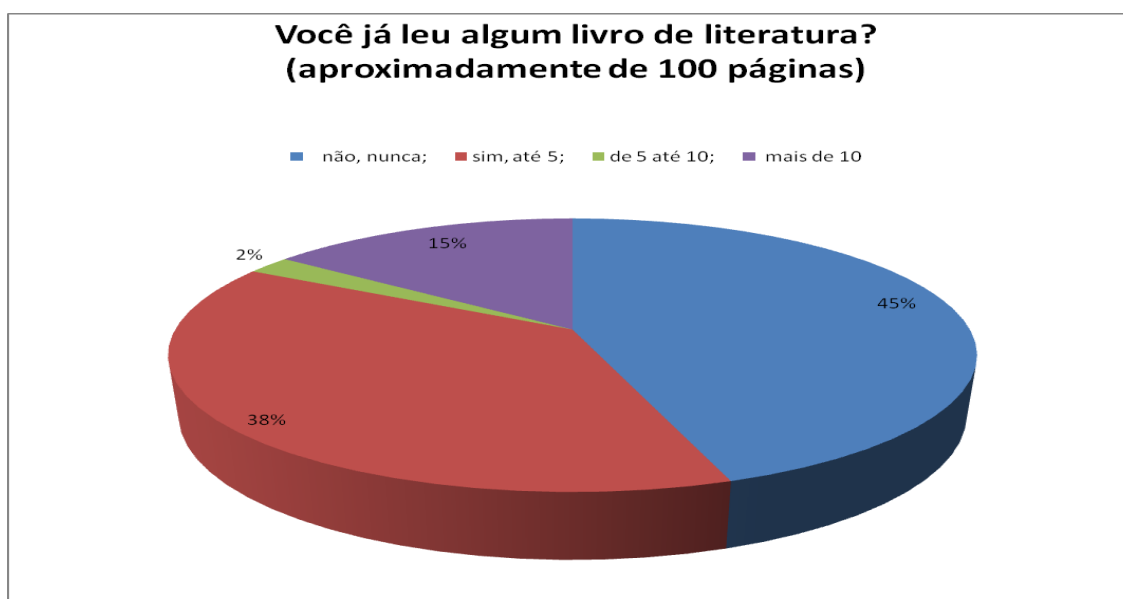
A leitura do texto escrito tradicional em prosa, de fato, entre os jovens estudantes e adolescentes brasileiros, não tem sido mais, como outrora, um hábito. Não ocupa o lugar de primazia. Um fenômeno que podemos denominar como um grande desinteresse pela leitura e, por extensão, pelo texto literário. De imediato, podemos afirmar que há uma perda gradual do gosto pela leitura a partir do 7º ano. Esse fato vem sendo confirmado ao longo de algum

tempo nas práticas pedagógicas de sala de aula nas aulas de leitura e interpretação de texto com alunos de 6º, 7º, 8º e 9º anos. Nos dois primeiros anos dos anos finais do ensino fundamental, p. ex., os jovens na faixa etária entre 10-12 anos vão se desinteressando, gradativamente, pela leitura. É nessa faixa etária que a personalidade dos jovens vai ganhando contornos da adolescência, a preparação para a vida adulta e, portanto, uma necessidade de autoafirmação e integração nos grupos sociais passa a ser um imperativo social. Com efeito, o que afirmamos ser um sintoma de tergiversação em relação à leitura está sintomaticamente imbricado a outros interesses sociais encontrados nas redes sociais (Facebook, Whatsapp, Twitter, Instagran etc). É essa modernidade eletrônica que compete vigorosamente com o texto literário hoje, oferecendo informação e comunicação de maneira quase instantânea, a qualquer hora e lugar, sem exigir quase nada desses jovens, apenas um aparelho de telefone celular (o preferido deles) e o sinal de Internet “Wi-Fi”, ao contrário da leitura de um livro, que demanda tempo considerável de concentração, ambiente propício à prática, devendo este ser silencioso, confortável, calmo, fresco e iluminado.

**2- Você já leu algum livro de estória (narrativa)? - Aproximadamente com 100 páginas**

- a-  não, nunca;
- b-  sim, até 5;
- c-  de 5 até 10;
- d-  mais de 10.





Comprovamos, por esse outro gráfico, o que afirmamos acima acerca da frequência de leitura de textos literários em prosa. Quase a metade dos consultados nunca leu um romance, que tem em média 180 páginas. Um grande número quando consideramos o contingente do universo da escola pública brasileira, principalmente aqui na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro.

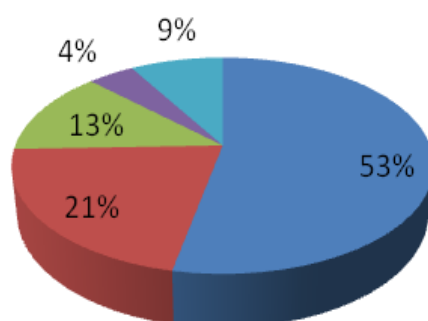
Vale ressaltar aqui uma impressão que tivemos ao aplicar o questionário aos jovens em questão. Muitos deles revelaram certo constrangimento ao responder à pesquisa, pois perceberam intimamente que a leitura tem ainda valor individual alto, um papel capital entre os colegas. Assim, não raro, procuram, antes de responder, espiar o que o coleguinha estava respondendo. Dessa forma, esse número pode ser maior ainda entre aqueles que nunca leram um romance. Uma triste estatística que deve ser revertida nas políticas públicas educacionais.

### 3- Em sua residência, há livros de literatura na estante ou prateleiras?

- a)  não;
- b)  sim, até 5;
- c)  sim, até 10;
- d)  sim, entre 10 e 50;
- e)  sim, mais de 50.

## Em sua residência, há livros de literatura na estante ou prateleiras?

■ não ■ sim, até 5; ■ sim, até 10; ■ sim, entre 10 e 50; ■ sim, mais de 50.

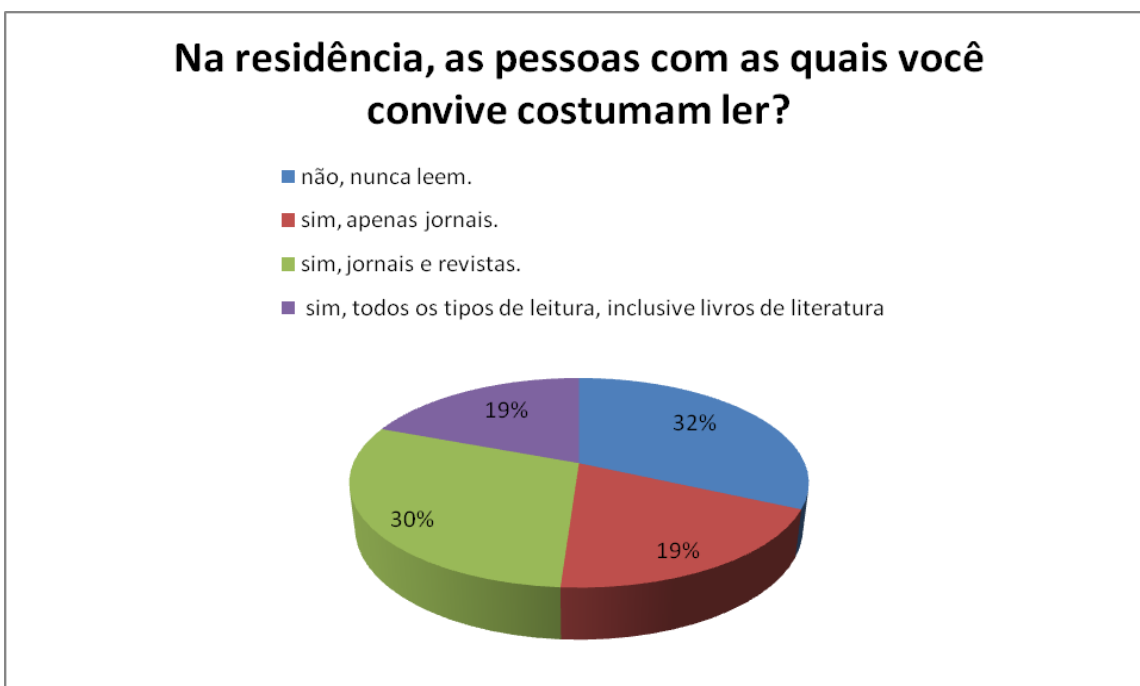


Neste gráfico, flagramos, por certo, como a cultura das famílias desses jovens não contribui ao estímulo à leitura. Somados os percentuais daqueles que afirmaram não haver nem um livro sequer em sua residência àqueles que asseguram haver até cinquenta obras, chegamos a espantosos 91%, número este que revela o quão distante esses jovens estão da cultura escritas.

Provavelmente, essas gerações replicarão, quando adultos, os mesmos hábitos de não terem a obra literária em suas casas como um bem cultural de grande valia, exceto aqueles que, ao longo de suas jornadas, trilharem caminhos que enveredem para uma cultura em que o livro ou a leitura sejam fundamentais aos alicerces na construção de saberes sancionados.

#### 4- Na residência, as pessoas com as quais você convive costumam ler?

- a-  não, nunca leem.
- b-  sim, apenas jornais.
- c-  sim, jornais e revistas.
- d-  sim, todos os tipos de leitura, inclusive livros de literatura.

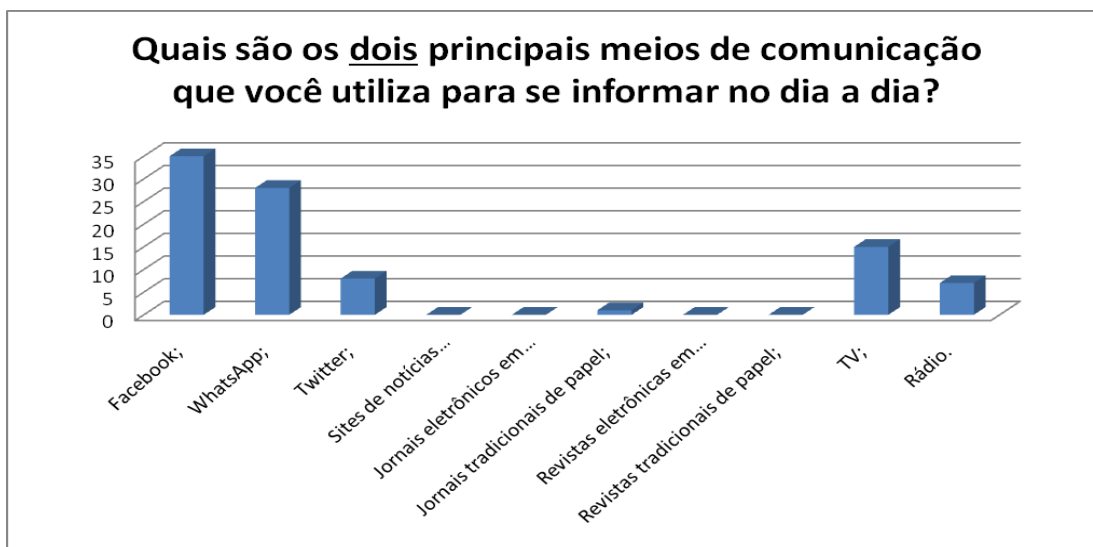


Esse gráfico corrobora o que apontamos na pergunta anterior quando checamos se havia em quantidade razoável obras literárias disponíveis e ao alcance de nossos alunos para a leitura. Ao evidenciarmos números tão alarmantes na pergunta 3, recebemos, como resultado dessa carência, estes números que agora se nos apresentam nada surpreendentes, pois ao somarmos as três primeiras opções (a, b, c), de acordo com o ilustrado acima, 81% dos co-residentes nada leem ou leem apenas notícias e reportagens do dia a dia. Esse hábito influi diretamente no comportamento intelectual de nossos jovens, pois se os pais e os parentes não têm a leitura como exemplo, provavelmente eles também não o terão.

**5- Quais são os dois principais meios de comunicação que você utiliza para se informar no dia a dia?**

- a-  Facebook;
- b-  WhatsApp;
- c-  Twitter;
- d-  Sites de notícias (UOL, Terra, etc);
- e-  Jornais eletrônicos em geral, na Internet;
- f-  jornais tradicionais de papel;

- g- ( ) revistas eletrônicas em geral, na Internet;
- h- ( ) revistas tradicionais de papel;
- i- ( ) TV;
- j- ( ) Rádio.



As redes sociais em destaque, como vemos neste comparativo com os outros meios de comunicação e acesso à informação, sobrepõem os meios antes tradicionais de informação. A comprovação de que os meios eletrônicos oferecem pela velocidade e praticidade as novas maneiras de leitura são indiscutíveis até para o mais leigo dos leitores. Basta olharmos a nossa volta e centenas, milhares de telinhas acesas estarão rutilando e mostrando instantâneos como “flashes” das obsoletas máquinas de fotografar, as informações que vem e vão num turbilhão enfurecido e fugaz.

Jornais e revistas impressas no papel não figuram, nem de longe, entre os meios de comunicação utilizados por nossos jovens. Quantos de nós flagramos, hoje em dia, jovens lendo jornais ou revistas em lugares públicos como praças, parques ou nos meios de transportes? Não há mais, nesta geração, essa prática que deveria, diga-se em tempo, ser frequente. A TV e o rádio ainda figuram como aqueles meios ainda muito usados nos lares brasileiros, talvez pela facilidade, gratuidade e proximidade dos aparelhos. Mas a qualidade discutível dos programas por eles veiculados, principalmente no caso das emissoras de TV, é patente. A contribuição cultural que deveria ser de qualidade para as crianças e os adolescentes é quase nula, em razão de imperativos comerciais que só almejam o lucro fácil.

Como resultante, não poderíamos ter outro sintoma senão o de não gostar de ler. E as desculpas em sala de aula são muitas. Vão desde o famoso “é chato” até o “me dá sono”. A questão preocupante e central aqui, que se deseja salientar é a de que a leitura é fundamental para se compreender o mundo. Sem ela, não interagimos. Ficamos de fora. Somos excluídos. É pela leitura que interpretamos o que o outro interpretou para formarmos as nossas próprias opiniões e ajudar os outros a formarem as suas. É assim: um ciclo infinito que se repete e se renova.

**6- De quais assuntos você mais se interessa em ler nos meios escolhidos? Escolha duas alternativas.**

- a-  Horóscopos;
- b-  Resumos de novelas da TV;
- c-  Política;
- d-  Esportes;
- e-  Cantores e músicas;
- f-  Fofocas de gente famosa;
- g-  Textos religiosos;
- h-  Não gosto de ler.
- i-  Séries



Entre os assuntos que estão no topo dessas repostas estão “esportes”, “cantores e músicas” e assuntos relacionados às “novelas”, programa de televisão tradicional das famílias brasileiras há anos e que quase sempre esteve a serviço de um entretenimento estéril, atendendo principalmente a interesses meramente comerciais e, em muitos contextos históricos, manipulando opiniões, formando ideologias de comportamento, ou servindo de distração para a realidade crua do lado de fora da tela.

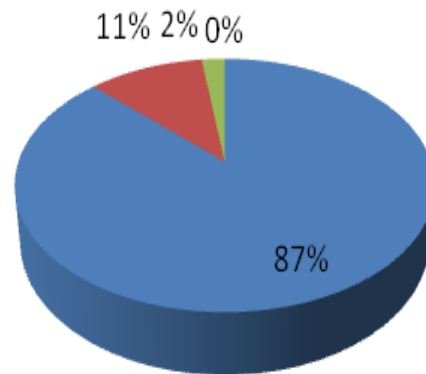
No caso dos dois primeiros da lista, “esportes” e “cantores e músicas” encontramos fenômenos distintos, mas num ponto bastante parecidos. Em primeiro lugar, são obviamente segmentos culturais distintos, mas ambos projetam em seus admiradores um fascínio que invariavelmente se traduz em idolatria. Ser hoje um astro do futebol ou da música é indubitavelmente o “sonho” de qualquer jovem (e até adulto), pois o sucesso e a notoriedade são os ideais de vida perseguidos pela sociedade moderna consumista, impulsionados justamente pela TV e pelo rádio. Não é, portanto, de se admirar que esses dois meios de comunicação ainda sejam bem utilizados como apontamos alhures.

#### **7- Você tem costume de ir a bibliotecas públicas?**

- a)  Não, nunca fui;
- b)  Raramente;
- c)  Às vezes;
- d)  Sempre.

## Você tem costume de ir a bibliotecas públicas?

■ Não, nunca fui; ■ Raramente; ■ Às vezes; ■ Sempre.



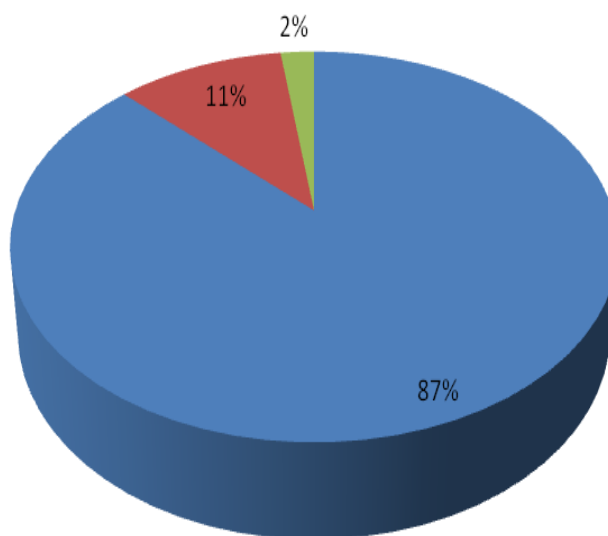
O corolário apresentado por este gráfico acima não nos deixa dúvida de que leituras de bons textos e obras literárias, como os clássicos p. ex., formaria uma consciência crítica em nossos jovens destes tempos numa perspectiva bem diferente da que hoje têm para o contexto em que vivem. Seus ídolos seriam outros, seus valores morais, sociais e culturais abarcariam o essencial, o verdadeiro, o crítico; almejariam o belo, contemplariam a vida por novos prismas; descobririam o novo pela reflexão profunda; descortinariam uma nova paisagem por entre as nuvens que impedem a compreensão e, diante de seus olhos já não mais empoeirados, enxergariam a verdadeira existência.

**8- Na escola onde você estuda, há biblioteca ou sala de leitura com livros disponíveis para os alunos?**

- a)  Não sei informar;
- b)  Não, não há nenhum dos dois.
- c)  Sim, há os dois.

## Na escola onde você estuda, há biblioteca ou sala de leitura com livros disponíveis para os alunos?

■ Não sei informar; ■ Não, não há nenhum dos dois. ■ Sim, há os dois.

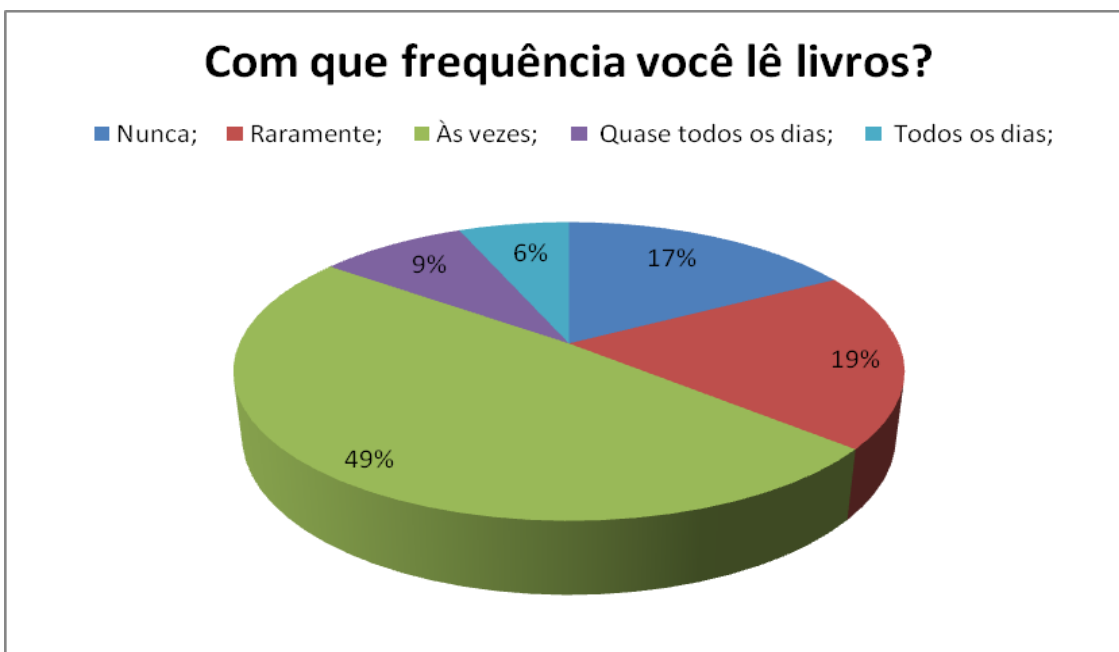


Neste gráfico, encontraremos uma situação curiosa, mas emblemática de muitas escolas públicas aqui no estado do Rio de Janeiro. Quando perguntados sobre a existência de biblioteca e ou sala de leitura na unidade onde estudam, a maioria absoluta afirmou não saberem ou mesmo não haver os dois recintos destinados à leitura e sua prática. Mas, na verdade, há! O fato de tal desconhecimento existir entre os discentes está diretamente relacionado ao fato de não haver entre os docentes de língua portuguesa um tempo razoável na carga horária da disciplina destinado a essa competência. Nos conteúdos programáticos dos currículos escolares, encontramos, no mais das vezes, inesgotáveis capítulos gramaticais de fonética, morfologia, sintaxe e um pouco de semântica. Às vezes, estilística com suas insípidas figuras de linguagens. Entediantes orações subordinadas e coordenadas que nada ou quase nada refletem o contexto em que foram produzidas. Apenas recortes de estruturas que não funcionam como enunciados concretos na interação comunicativa entre indivíduos. Do texto literário, então, pouco sobra para o seu estudo e contemplação. É hora de repensarmos o currículo escolar e a maneira de abordarmos o texto.



**9- Com que frequência você lê livros?**

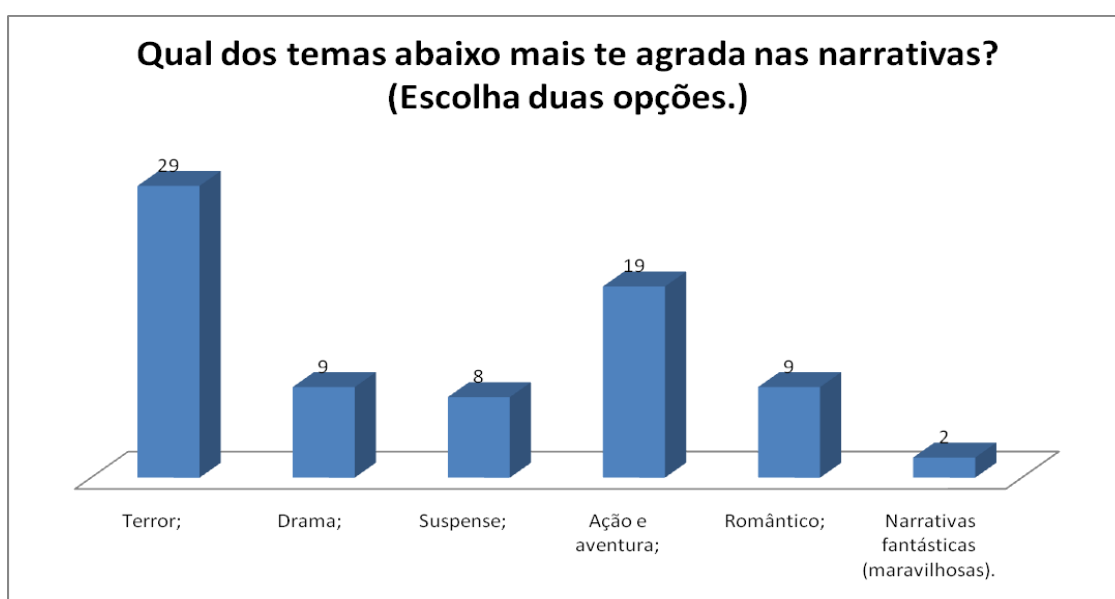
- a) ( ) Nunca;
- b) ( ) Raramente;
- c) ( ) Às vezes;
- d) ( ) Quase todos os dias;
- e) ( ) Todos os dias;



Percebemos aqui, quando confrontamos com os dados dos gráficos anteriores, uma aparente incongruência. Mas, como já havíamos dito, há certo grau de constrangimento em assumir que não leem. Dessa forma, acreditamos ser esse o motivo para tão expressivo quantitativo. Referimo-nos ao percentual de 49% que afirmam que a prática da leitura tem alguma regularidade em seu cotidiano. Mas se quase não há livros em suas casas, não convivem com adultos que incentivem à leitura, não vão a bibliotecas e afirmam desconhecerem a existência de tal recinto onde estudam, como podem ler com alguma regularidade? A resposta parece-nos óbvia: têm vergonha de dizerem que não leem.

**10- Qual dos temas abaixo mais te agrada nas narrativas?**

- a) ( ) Terror;
- b) ( ) Drama;
- c) ( ) Suspense;
- d) ( ) Ação e aventura;
- e) ( ) Romântico;
- f) ( ) Narrativas fantásticas (maravilhosas).



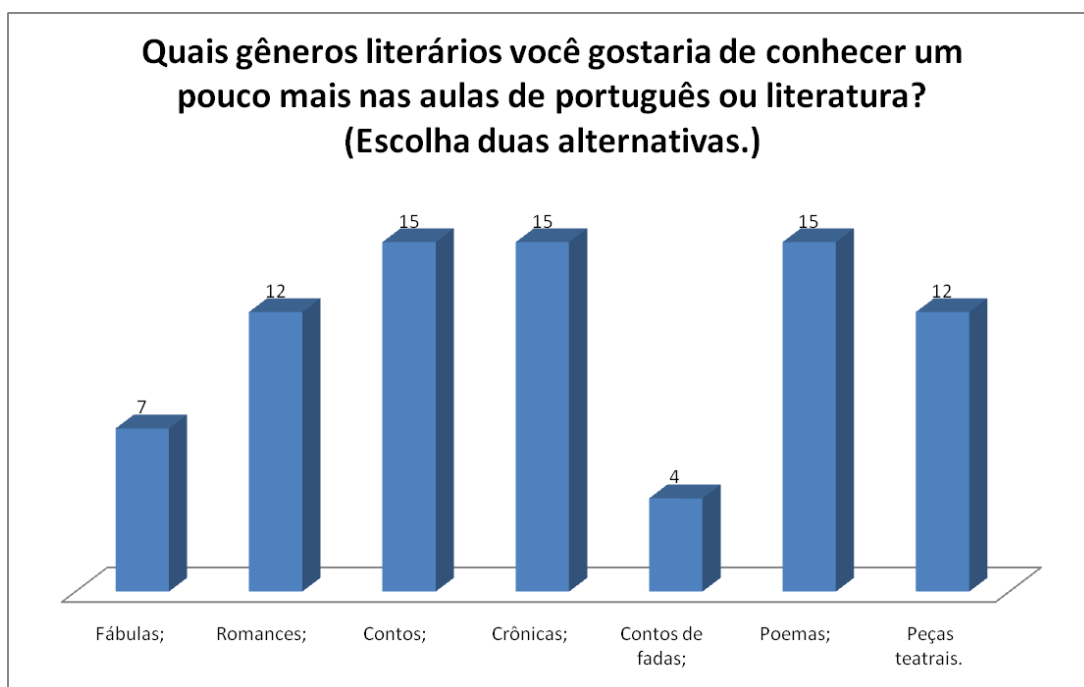
Já este gráfico é fruto do trabalho ao longo de um ano realizado especificamente com a turma entrevistada pelo professor-pesquisador, responsável por este trabalho, que, com a autorização expressa da diretora da unidade, implementou às aulas de língua portuguesa alguns gêneros textuais dentre os quais dois gêneros literários, a crônica e o conto, com obras de autores brasileiros e estrangeiros de textos literários. Utilizamos uma lousa digital para projeção das obras na tela e um auditório especialmente preparado para esse trabalho.

Nesse ambiente, fizemos leituras que puderam dar subsídios às respostas apresentadas nesse gráfico. Aproveitamos para apresentar e desenvolver técnicas de leitura e principalmente de abordagem do texto que permitiram uma investigação mais interna e estrutural das obras. Assim, crônicas e contos foram apresentadas com o propósito atender igualmente os interesses deste trabalho e as necessidades de melhoria no desempenho da leitura dos alunos.

O gênero que mais agradou nesse recorte, como podemos constatar, foi o “terror”, um tema bastante explorado pelo gênero fantástico e que é o objeto desta pesquisa. Assim, comprovamos duas coisas: o sucesso do tema entre os jovens, uma vez que se aproxima de obras cinematográficas populares entre eles, e a eficácia que o estímulo à leitura pode promover, quando realizada por docentes depois de realizadas as escolhas das obras adequadas, o planejamento do horário e o ambiente preparado para a execução do trabalho.

**11- Quais gêneros literários você gostaria de conhecer um pouco mais nas aulas de português ou literatura? Pode escolher duas alternativas.**

- a) ( ) Fábulas;
- b) ( ) Romances;
- c) ( ) Contos;
- d) ( ) Crônicas;
- e) ( ) Contos de fadas;
- f) ( ) Poemas;
- g) ( ) Peças teatrais.



Os gêneros literários que os alunos passaram a estudar neste ano letivo não poderiam deixar de figurar entre os primeiros lugares. O sucesso do trabalho fica aqui patenteado, embora reconheçamos que há ainda muito a ser feito, principalmente no campo das políticas públicas de educação, a fim de se reservar e planejar, no currículo escolar, o estudo e a pesquisa de obras literárias em âmbito escolar e nos recintos destinados cuidadosamente à realização das aulas. E também se unam a essas prerrogativas, a capacitação continuada dos docentes, bem como a valorização dos mesmos para que iniciativas como esta possa servir de inspiração àqueles que desejarem iniciar seus alunos no encantado mundo da literatura.

## 5. Uma proposta de leitura: contos fantásticos de autores brasileiros

Na nossa literatura, a brasileira, os gêneros enquadrados nas categorias de realismo fantástico, realismo maravilhoso, realismo estranho e realismo mágico advêm de muito, embora não mantivesse regularidade nas obras. Mesmo assim, permeou diversas obras importantes e em diversas escolas literárias ao longo de nossa tradição literária.

No Romantismo, por exemplo, teremos Álvares de Azevedo, com *Noite na Taverna*, obra composta de contos em que, segundo as próprias inscrições de apresentação trazidas nos exemplares, leremos: “*A atmosfera é corrompida e nebulosa, povoada de figuras fantasmagóricas.*”; na prosa, com Joaquim Manuel de Macedo em *A luneta mágica* e Bernardo Guimarães em *Dança dos ossos*; no Realismo, em vários contos de Machado de Assis como *Entre santos*, *Mariana*, *A segunda vida*, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; no Simbolismo, nos contos de Gonzaga Duque, como *Confirmação*, além de Nestor Victor com *O gato negro*, Lima Campos na sua única obra *Mocidade Morta* no conto *Ave estranha* entre outros; no Pré-Modernismo, com Lima Barreto, *Sua Majestade*; no Modernismo, com Monteiro Lobato encontraremos personagens do inesquecível Sítio do Pica-Pau Amarelo: a boneca de pano, Emília, que se transforma em gente; a espiga de milho que ganha vida na imagem do sábio Visconde de Sabugosa e mais os seres do mato como o Saci, a Cuca, O Boitatá, a Mula-sem-cabeça, entre muitos outros; Mário de Andrade em seu *Macunaíma*, Érico Veríssimo em *Sonata*, Guimarães Rosa, no romance *Grande Sertão: Veredas* e em contos como *São Marcos* e mais fortemente, nas obras de Jorge Miguel Marinho, José Jacinto Veiga, Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles.

Na poesia, a partir dos seiscentos, já no Barroco, até o período setecentista, conhecido como Arcadismo ou Neoclassicismo, a tradição da estética clássica fora retomada e o elemento maravilhoso em certas obras, na construção do mito, surge. No Arcadismo, mesmo sob a forte influência do Iluminismo vigente na época, um movimento racionalista europeu que defendia a razão como o maior bem a ser cultivado pela humanidade e que alteraria as bases do pensamento humano, diga-se ainda medievalesco, o elemento maravilhoso resistiu.

Na poesia épica barroca, p. ex., em atinência aos princípios da estética clássica, encontraremos em *Prosopopéia* (1601) de Bento Teixeira, em que se conta os feitos de Jorge de Albuquerque (terceiro donatário da capitania de Pernambuco) e de seu irmão, Duarte Coelho de Albuquerque. Serve-se da mitologia para tratar uma guerra contra os índios na Nova Lusitânia (Pernambuco), lutam com Vulcano, a fim de retratar a batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, travam uma luta com Neptuno e Tritão. Em *Caramuru* (1781), de Santa

Rita Durão, poema épico que conta a história de Diogo Álvares Correia, o "Caramuru", náufrago português que viveu entre os Tupinambás e de sua esposa, Catarina Paraguaçu, como visionária capaz de prever as guerras contra os neerlandeses. A obra segue a inspiração de Luís Vaz de Camões, utilizando-se de sonhos, previsões e profecias, valendo-se igualmente dos mitos gregos. Em *O Uruguai* (1769) de Basílio da Gama, poema épico que não segue os moldes camonianos (dez cantos e rimas), a obra, com apenas cinco cantos, narra a batalha travada pelos jesuítas no Uruguai, em princípios de 1757, entre portugueses e espanhóis, por conta do Tratado de Madri, celebrado entre os reis de Portugal e de Espanha. Na trama, a indígena feiticeira Tanajura propicia visões a Lindóia, bela índia que representa a delicadeza e casada com Cacambo, jovem guerreiro que representa a coragem. A heroína, vítima das vilanias do padre Balda, recebe a informação das visões de acontecimentos futuros: o terremoto de Lisboa, a reconstituição da cidade pelo Marquês de Pombal e a expulsão dos jesuítas. Em *Vila Rica* (1773), de Cláudio Manuel da Costa, uma figura mitológica e híbrida criada pelo autor é a ninfa Eulina, que primeiramente comparecera no poema *Fábula do Ribeirão do Carmo*. Um aspecto identificador de sua hibridez é sua aparência, ninfa, abandonada por Apolo, tem semelhança com o mito indígena da Mãe D'água, pois encanta Garcia e o leva para o fundo dos rios onde esconde seus tesouros. É a sereia indígena Ipupiara, nome aportuguesado depois para Iara.

Na prosa, o Romantismo, já nos oitocentos, com Joaquim Manuel de Macedo, faz-se presente o gênero em *A luneta mágica* (1869), obra com forte teor crítico. A personagem principal, Simplício, míope, ganha uma luneta mágica que lhe devolve a visão, mas com o inconveniente de permitir-lhe ver, sem disfarces, o mal que se abriga nas pessoas à sua volta, quando fixada por mais de três minutos. Desesperado, recorre ao fabricante, que lhe faz outra luneta, tão eficiente e tão inconveniente quanto à primeira, pois se igualmente fixada por mais de três minutos dá-lhe a visão sem retoques do bem. Uma terceira luneta serve-lhe de meio termo, pois lhe dará a visão do bom senso. À parte considerações de cunho crítico sobre o evidente esquematismo da narrativa, interessa-nos aqui ressaltar a quebra dos limites da naturalidade: a luneta de Simplício é realmente mágica.

Em *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, encontramos um conjunto de estórias macabras, casos de orgias, traições, bacanais, assassínios, suicídios, incestos, antropofagia e morte, narradas por um grupo de rapazes reunidos numa taverna ambientadas em um cenário gótico. Essa atmosfera, cuidadosamente preparada num cenário narrativo de terror, leva o leitor a assistir a cenas bizarras, fato que o leva a esperar pelo sobrenatural. Mas há apenas, na trama, sugestões momentâneas que o fazem hesitar, principalmente no episódio

em que uma morta cujo cadáver fora profanado, e que volta à vida, sofrera apenas um desmaio cataléptico (II – Solfieri). O próprio narrador dá as explicações, restabelecendo a ordem natural dos eventos, ficando, assim, patente o teor gótico da narrativa, sem haver, portanto, o surgimento do elemento maravilhoso ou a ruptura das leis naturais.

No Realismo, fim dos oitocentos, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o protagonista, de além túmulo, depõe sobre os acontecimentos de sua vida, numa clara infringência das regras da verossimilhança, pois não se trata de um autor defunto, mas de um defunto autor. O propósito machadiano não é, evidentemente, o de apenas produzir uma narrativa fantástica. Brás Cubas não ressuscita, não passeia entre os vivos, assustando-os, de modo que não se fundem os dois planos. O irrealismo da narrativa é uma espécie de pórtico para o realismo visceral, não no sentido naturalista de retrato fiel das aparências, mas de representação de uma determinada realidade social de modo contundente, com exíguo espaço para o alegórico, para o idealizado. Vejamos:

“Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.” (ASSIS: 1994, p. 4)

No Simbolismo, com Gonzaga Duque na prosa, encontramos também bons exemplos de textos que recorrem a elementos sobrenaturais. Em *Horto de Mágoas* (1914), única edição, temos no conto *Confissão* uma visão fantasmagórica da alma de mulher ainda moribunda, outrora cortesã, “flutuando” sobre seu corpo, na frente de testemunhas incrédulas, dentre as quais, inclusive, um representante da ciência, um médico de reputação da localidade. Vejamos o trecho:

“[...] Outra vez miss Edwiges estremeceu, percebi-lhe a mão direita, sobre o regaço, contrair-se. E vi, bem claramente vi, vi com estes olhos que tenho, vi com a consciência que possuo, um halo de cor azulada, incerto, estonteado, ondulante como a primeira chama de um punch a crescer no espaço. Não tinha forma, era unicamente um farrapo de névoa luminosa.

A mão crispada de Carlos agarrou-me o braço, ouvi a sua voz surdamente dizer-me: É assombroso! E vagueando o olhar desvairado de um para o outro lado, de pessoa em pessoa, notei que o rosto de miss Edwiges se alterara, seus cabelos ruivos erriçavam-se, as narinas inflavam-se-lhe num resfôlego esfalfante. Era, em verdade, assombroso! E continuei a olhar. A névoa luminosa adensava-se. Devagar, demoradamente, com a lentidão de uma chama que a aragem castiga, doidejava no ar, alguns momentos ameaçou extinguir-se, mas de novo se refez, de novo se recompôs. Já se lhe adivinhava o debuxo duma forma humana, a silhueta indicativa

de um corpo desenhado a enxofre sobre a escuridão de um muro. A cabeça tomara contorno preciso. O sombrio dos cabelos acentuara-se, tal como se fosse conseguido com fumaça negra; e todo o oval do rosto afirmou-se num traço de luz. Dir-se-ia uma imagem de vitral pintada, em tons brandos, com uma tinta maravilhosa. Viam-se-lhe os olhos negros, o nariz direito e fino, a boca rubra tão delicada que lembraria um ninho minúsculo de coral para o sono de núpcias de uma abelha feita de neve...

E essa figura criada no vazio do espaço, viva da intangibilidade de suas formas, parou diante de nós, olhou-nos demoradamente e estranhamente até que, num lento volver de cabeça, fixou suas pupilas transparentes, mas ardentemente negras, no rosto transfigurado de Carlos.” (DUQUE: 1914. pp. 83-84)

Foi como movimento estético, fundamentado em ideais antimaterialistas, anticientificistas e antirracionalistas do final do século XIX, que surgiu um grupo de escritores autodenominados “decadentes” e que buscavam experiências estéticas que permitissem contemplar a essência do homem e que diminuíssem a distância entre matéria e espírito, corpo e alma, sonho e loucura. Assim, eram, por extensão, contra as formas de racionalização artística. Essa escola, desde a sua forma formação, sempre fora afeita ao místico, ao subjetivo, ao etéreo. Há um bom cabedal a ser lido e estudado, mesmo com pouca divulgação pública nos manuais didáticos.

O conto regional do período pré-modernista usou, em alguns momentos, o irrealismo, ora como relato de causos, com o necessário distanciamento do narrador, normalmente um observador cidadão com alguma vivência interiorana, mas de qualquer modo um olhar externo, ora aderindo à crença do homem do campo na sobrenaturalidade, ora mantendo posição cética ante o que lhe parece credice. Talvez o exemplo mais expressivo seja o conto *Assombramento*, de Afonso Arinos, extraído de *Pelo sertão* (1898), que bem merece ser arrolado como fantástico, de acordo com a teoria todoroviana da hesitação necessária, pela postura discursiva do narrador que, em terceira pessoa, não esclarece ao leitor se a luta do tropeiro Manuel Alves deu-se com fantasmas de verdade (?) ou se tudo foi fruto de sua imaginação, favorecida por circunstâncias ocasionais: os morcegos, o lençol e o vento, além da escuridão da noite. Vejamos:

“[...] Pouco a pouco foi correndo a mão cautelosamente, tateando aquele corpo estranho que seus dedos arrojavam! era um pano, de sua rede, talvez, que o Venâncio armara na sala da frente.

Neste instante, pareceu-lhe ouvir chascos de mofa nas vozes do vento e nos assovios dos morcegos; ao mesmo tempo, percebia que o chamavam lá dentro Manuel, Manuel, Manuel - em frases tartamudeadas. O arneiro avançou como um possesso, dando pulos, esfaqueando sombras que fugiam.

Foi dar na sala de jantar onde, pelo rasgão do telhado, pareciam descer umas formas longas, esvoaçando, e uns vultos alvos, em que por vezes pastavam chamuscas rápidas, dançavam-lhe diante dos olhos incendiados.



O arneiro não pensava mais. A respiração se lhe tornara estertorosa; horríveis contrações musculares repuxavam-lhe o rosto e ele, investindo as sombras, uivava:

— Traíçoeiras ! Eu queria carne para rasgar com este ferro ! Eu queria osso para esmigalhar num murro.[...]” (ARINOS: 1898. p.10)

Numa outra chave, a da coleta de lendas regionais, os dois livros de Simões Lopes Neto – *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do sul* (1913) – já nos títulos denunciam a procedência do material, corrente na memória popular e, portanto, fora das exigências estritamente ficcionais.

Sem dúvida, apenas dois autores dedicaram-se integralmente à exploração do irrealismo na ficção brasileira do século XX: Murilo Rubião e José J. Veiga.

Murilo Rubião - *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do Girassol Vermelho* (1978) - é mais radical que o de José J. Veiga. A atmosfera reinante nos seus contos é de absoluta inverossimilhança e sobrenaturalidade, a despeito de, em termos diegéticos, não existir assombro, pois as personagens não se espantam com as metamorfoses de *Teleco*, *o coelhinho*, ou as mágicas incontroláveis de *O ex-mágico*, entre tantas outras situações aberrantes. Sem desprender-se de todo do propósito referencial, a ficção de Murilo Rubião expande-se para uma espécie de universalismo temático que lhe dá funcionalidade alegórica. A obra desse autor intriga, a princípio, pelo caráter circular que possui; a reescritura e as epígrafes bíblicas são alguns dos fatores responsáveis por essa circularidade. Um dos traços marcantes da produção do escritor é a reedição dos textos. A simples reedição não demonstra extraordinariedade; o impacto é causado porque, além de republicar os contos, Rubião reescreve-os, modificando-os no plano da expressão, o que influencia o plano do conteúdo e a direção argumentativa. A respeito disso, Schwartz (1981, p. 2) assim se posiciona:

“A produção literária de Murilo Rubião é um lado quase fantástico também. Não seria exagerado afirmar que quantitativamente reescreveu mais do que escreveu.”  
(Idem)

José J. Veiga, cuja estreia em livro aconteceu em 1959, com o livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto* esmerou sua inventiva e talento no sentido de romper com qualquer resquício de naturalismo. Dessa forma, explorou magnificamente a hesitação no leitor, a dúvida, a estranheza. O confronto dos contos “*Os do outro lado*” e “*Acidente em Sumaúma*” pode ilustrar os processos de estruturação da narrativa quanto ao modo de inserção do insólito no real. “*Os do outro lado*”, narrado em primeira pessoa, apresenta uma forte estrutura fabular, encaixando-se na concepção de realismo maravilhoso. Para Irleamar Chiampi (1980, p.

60), no realismo maravilhoso, a causalidade está presente, mas de modo difuso, velado, estabelecendo uma descontinuidade entre causa e efeito. O conto inicia-se apresentando o real, o verossímil romanesco:

“A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar” (p. 69)

Ocorrendo, em seguida, a inserção do sobrenatural:

– “Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva (...) nunca pude compreender por que não era vista da rua” (p. 69)

Na vasta bibliografia sobre o fantástico, a teoria de Tzvetan Todorov postulada em *Introdução à literatura fantástica* (1975) assinala como condições para o fantástico a dúvida, a perplexidade, que a irrupção do sobrenatural causa no leitor.

A controvérsia provocada por postular a hesitação como traço definitivo do fantástico contribui para ampliar a reflexão sobre o fantástico moderno. Irène Bessière (1974, p. 57) define o fantástico não pela hesitação causada no leitor entre o natural e o sobrenatural, ideia central na teoria de Todorov, mas pela contradição, a recusa mútua e implícita das duas ordens. No fantástico, ocorre o esvaziamento da significação, proveniente exatamente dessa antinomia, desestabilizando o sistema estável do leitor e instaurando o conflito.

Um terceiro nome a integrar tal lista de cultores do irrealismo é o de Victor Giudice, que desde a estréia em 1972, com o livro de contos *Necrológio*, mas sobretudo com o romance *Bolero* (1985), firmou-se como o grande cultor do absurdo de linhagem borgiana.

Em alguns outros autores importantes da ficção brasileira contemporânea é possível detectar a presença do irrealismo, de modo pontual, porém. Em Jorge Amado, por exemplo, nos romances *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1959), no qual o protagonista morre e ressuscita, durante o velório, para dar, em companhia dos amigos boêmios, um último passeio pela cidade; e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), na estória de Flor, viúva do estróina Vadinho, que se casa com o respeitável farmacêutico Teodoro Madureira e recebe a visita do marido morto, com quem volta a fazer amor. Indecisa entre a respeitabilidade do marido vivo e a lascívia do marido morto, Flor resolve ficar com os dois. Também em outro autor tão popular quanto Jorge Amado, Érico Veríssimo, o sobrenatural tem acolhida, no romance político *Incidente em Antares*

(1971), na estória do grupo de mortos que, insepultos por conta de uma greve de coveiros, abandona o cemitério e irrompe pela cidade, provocando compreensível espanto, sobretudo pelas revelações dos defeitos dos vivos, até o desfecho feliz, quando são finalmente enterrados. Também de Érico Veríssimo, a novela *Noite*, publicada em 1954, pode suscitar alguma dúvida quanto à sobrenaturalidade dos fatos contados: um homem perde a memória após uma briga com a mulher e vaga pelo submundo de uma cidade, na companhia de dois indivíduos estranhos, que se aproveitam de sua amnésia para convencê-lo de que era culpado de um assassinato. O enigma é resolvido com a reintrodução da normalidade na manhã seguinte, quando o homem recupera a memória e a identidade e volta para casa. Apenas não fica claro se os rumores que ele ouve no andar superior indicam que a esposa, que o abandonara na véspera, resolvera perdoá-lo e voltara para casa. A suspensão do relato neste ponto é insuficiente, no entanto, para fazer da novela um relato verdadeiramente sobrenatural.

Os contos de Aníbal Machado, como observa M. Cavalcante Proença, desenvolvem-se em terreno fronteiriço, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção, especialmente em *O iniciado do vento*, com seu insólito desfecho: o próprio juiz é carregado pelo vento que já levava o menino —iniciado nos seus mistérios. No conto, dedicado a João Cabral de Melo Neto, o vento tem um papel marcante ao deixar de ser um mero fenômeno e determinar a solução do conflito. Possui características que o aproximam do surrealismo por apresentar elementos do real e do fantástico. O desvio da realidade também pode ser percebido em “O desfile dos chapéus”, “O piano” e “O rato, o guarda-civil e o transatlântico”.

Guimarães Rosa, a par da complexidade de seu universo temático composicional, frequenta vez ou outra o insólito, desbordando dos domínios da naturalidade, como no conto São Marcos, em que o narrador, homem instruído, não apenas não crê em feitiçaria, mas zomba de quem a pratica e de quem nela acredita, mas certo dia vê-se obrigado a recorrer a uma reza blasfema, a reza de São Marcos, para conseguir sair da mata, após perda temporária da visão. O mito e a fantasia aparecem sob formas de superstições e premonições, crença em aparições, devoção a curandeiros e videntes, misticismo e temor religioso, como o temor ao diabo (representado pela "Reza brava de São Marcos") e certa admiração pelo mistério e o desconhecido. Percebemos que o sobrenatural é tratado como parte do complexo mental do homem do sertão, do aspecto mítico-sacral e, como tal, passível também de questionamento.

- *Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo Mau, seu e meu companheiro...*

- *Ui! Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:*

- *Pára, creio-em-Deus-padre" Isso é reza brava...*

Sob o sugestivo título de *Mistérios* (1981), foram reunidos num único volume dezenove contos de Lygia Fagundes Telles, ficções entrelaçadas sob o signo do sobrenatural e da magia. As histórias de mistério de Lygia Fagundes Telles são verdadeiros mergulhos no desconhecido. Mergulhos que provocam calafrios e aceleram o coração. Tem os mistérios de uma obra de arte que pode ser fatal em *A Caçada*; ou, quem sabe, o tênue limite do nascimento e da morte, em *Natal na Barca*; mas também é possível esbarrar no confronto de racionalidades científicas versus enigma da morte de *As Formigas*; na paixão e na crueldade convivendo no mesmo movimento amoroso de *O jardim selvagem*; ou em outra mistura de amor e morte, temas sempre presentes na obra da autora, que aparece em *Lua crescente em Amsterdã*.

Dentre os autores contemporâneos, Roberto Drummond, sobretudo nos romances e contos do chamado ciclo da coca-cola *A morte de D. J. em Paris*, *Sangue de Coca-Cola*, *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, *Quando fui morto em Cuba* carnavaliza a realidade política de modo a obter uma representação ficcional condizente com sua natureza de alucinação, para tanto desrespeitando os limites da naturalidade, praticando uma escrita sonâmbula que promove descontinuidades, fusões arbitrárias, desfechos imprevistos e inverossímeis.

Parte da obra de Moacyr Scliar é também marcada pelo fantástico, de ressonância judaica, como em *Os deuses de Raquel*, *A Guerra do Bom Fim*, *A orelha de Van Gogh*.

Duas novelas de Haroldo Maranhão, *A morte de Haroldo Maranhão* (1981) e *Miguel Miguel* (1992), trabalham as ideias do duplo e da morte do próprio narrador, ultrapassando os limites da naturalidade ou tangenciando a sobrenaturalidade. Em *Miguel Miguel*, p. ex., a notícia da morte da personagem Miguel é publicada duas vezes, em 1961 e em 1976. O narrador, que comparecera ao primeiro velório, surpreso, comparece ao segundo velório e pede a um fotógrafo que tire um retrato do "novo" morto. Constata tratar-se, sim, da mesma pessoa, para espanto seu e da mulher, a quem conta o estranho caso. No dia seguinte ao velório, reencontra Miguel, vivo, e lhe fala dos dois velórios; Agora quem se espanta é

Miguel, que lhe promete uma visita, em carne e osso, para acabar com as dúvidas sobre as suas duas mortes.

João Ubaldino Ribeiro também incursiona pelo mistério em *O sorriso do lagarto* (1989), romance no qual se fundem duas tramas paralelas, uma sobre um caso de adultério e outra sobre terríveis experiências de transgenia com humanos e animais. Em ambas, o protagonista é João Pedroso, um biólogo que não exercita a profissão e vive como pescador numa ilha da Bahia, e que paga com a vida os dois crimes: o de ser amante da mulher de um homem poderoso e o de descobrir as aberrantes experiências científicas.

Ignácio de Loyola Brandão publicou, no início dos anos 80 do século passado, o romance *Não verás país nenhum (Memorial descritivo)* - 1981, uma intrigante ficção antecipatória sobre um Brasil desertificado e vendido a corporações estrangeiras, no qual a vida é inteiramente regada por um Esquema impessoal. Também de Loyola Brandão, alguns contos de *Cadeiras proibidas* (1979), dois dos quais, *O homem do furo na mão* e *O homem que espalhou o deserto*, foram reaproveitados em *Não verás país nenhum*, enquadram-se em alguma das categorias de irrealismo aqui mencionadas.

Um jovem autor a merecer a atenção dos estudiosos é Amílcar Bettega Barbosa, autor de *O vôo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está: ou Estudos para a composição do cansaço* (2002) e *Os lados do círculo* (2004). E Péricles Prade, um autor muito bem conceituado por alguns críticos, mas praticamente desconhecido do público leitor, publicou dois livros de contos (Prade também é poeta): *Os milagres do cão Jerônimo* (1999) e *Alçapão para gigantes* (1999), nos quais o irrealismo chega a ponto extremo. Nas palavras de Cassiano Ricardo: Tudo é possível dentro da trama larga onde desfigura o seu próprio cotidiano com habilidade demoníaca.

## 6. As bases teóricas de análise: New Criticism e Formalistas Russos

### 6.1. New Criticism - Origem

Dissociando-se da ideia de que a literatura deve ser analisada sob o ângulo de outra área de conhecimento, da visão do autor ou da escola literária em vigor do período de elaboração da obra, a corrente crítica aqui utilizada foi batizada em 1940 nos Estados Unidos como New Criticism por John Crowen Ransom. Apesar de ter sido nomeada como New Criticism em 1940, é por volta de 1920 que a corrente crítica surge a partir de um ensaio intitulado *Tradition and the individual talent* feito por Thomas Stearns Eliot. O referido autor do ensaio foi um dos primeiros críticos norte americano a se debruçar na pesquisa de uma teoria objetiva da arte. Em 1924, Ivor Armstrong Richards publicou o livro *Principles of criticism*, em que nele o autor também defendia os postulados do New Criticism, contudo, nesse caso, alguns aspectos da sua visão foram criticados pelos new critics (novos críticos) norte americanos.

Outro precursor de destaque do movimento é William Empson com sua publicação intitulada como *Seven types of ambiguity* (1930) em que aborda essa nova forma de análise. As diferentes abordagens criadas pela Nova Crítica certamente foram uma das maiores “revoluções” críticas na área dos estudos literários na universidade norte americana do século XX. Tal corrente recebe grandioso destaque até o ano de 1950, porém o movimento acaba perdendo força, ao passo que não perde importância. A herança deixada pela corrente crítica foi um núcleo conservador de várias camadas sociais, cujos homens das Letras estabeleciam as devidas (des)conexões entre o autor e a obra, entre a história e o texto, entre a emoção de quem escreve e a obra literária. Essas (des)conexões eram feitas diferentemente da forma positivista que era impregnada a crítica literária antes de 1930.

É importante ressaltar que, mesmo ocorrendo paralelamente na mesma época, mas em lugares diferentes do globo, o *New Criticism* e o *Formalismo Russo* não possuem nenhum relacionamento histórico. Apesar de haver bastante semelhança entre as correntes citadas, como a desconsideração pelos aspectos extralinguísticos, por exemplo, ambas possuíam diferenciações em sua ideia principal.

## 6.2. New Criticism – Objetivos e Aplicações

A Nova Crítica, como também o termo é traduzido, tem como princípio básico a ideia de que todo texto deve ser interpretado em sua própria unidade e autonomia. Eliot, destaque do *New Criticism*, em suas conclusões sobre o assunto, distancia-se da ideia de que um poema é uma expressão da personalidade e dos sentimentos vividos por quem o escreveu. O crítico pregava que a visão individual deve se transformar em uma sabedoria técnica, já que um texto é a apropriação da tradição literária.

Indo em direção contrária a todas as noções notáveis do século XX, surge a partir dos postulados *Eliotianos* uma das definições mais consagradas no *New Criticism*: o **correlato objetivo**. Esse conceito trata da formulação de um grupo de objetos, situações ou paisagens com o poder de causar no leitor de um poema a emoção desejada. O autor organiza tais elementos de forma que, uma vez apreciados na leitura, desencadeiam uma carga emocional imediata no leitor. Para Eliot, o autor não deve trabalhar com suas emoções próprias na produção de um poema, mas com símbolos universais que causem reação emocional. Nas palavras do próprio T. S. Eliot:

“A única maneira de expressar a emoção em forma de arte é encontrar um "correlato objetivo", em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula dessa emoção particular, de modo que quando os fatos externos, que devem terminar em experiência sensorial, são fornecidos, ele evoca imediatamente a emoção.” (*Hamlet and his problems* In: *The Sacred Wood*, 1920:53)

Nesse ensaio, T. S. Eliot censura a obra barroca *Hamlet*, visto que, baseado no conceito de correlato objetivo, afirma que o estado emocional da personagem principal não encontra fundamento na objetividade do discurso mostrado no texto.

O *New Criticism* entende que o contexto em que determinada obra foi produzida pode ser ignorado, buscando sempre fazer nela uma análise mais precisa e com maior nitidez na descrição. Os *new critics* inovam ao possuírem um caráter completamente antibiográfico e anti-histórico.

O movimento deliberou, a partir de sua visão inovadora, que os críticos fizessem uma leitura minuciosa do poema (*close reading*), ou seja, para entender o poema deve-se apreciá-lo emocionalmente, buscando resolver as tensões entre as diversas unidades semânticas do texto que independem das emoções do autor, ainda que essas emoções possam ter ocorrido durante a produção.

Houve também outras deliberações essenciais para a formação da estrutura teórica da crítica analisada nesse ensaio. A maioria dos críticos adeptos a essa corrente dirigiam seu olhar ao desprezo da intenção do autor e da história social em que o poema estaria inserido. Com isso, foram configurados dois conceitos de grande uso e importância na Nova Crítica: a **falácia intencional** e a **falácia emocional**, escritos na parceria entre Wimsatt e Beardsley.

A falácia intencional “consiste na ideia de que o entendimento de um texto resulta da descoberta da intenção do autor ou da identificação de seus sentimentos” (TEIXEIRA, 1998:3). Em outras palavras, a falácia intencional ocorre quando se analisa uma obra de arte pelo viés da intenção do autor que a produziu. O *New Criticism* privilegiara o *close reading*, em que nesse conceito não há margem para a preocupação com a intenção do autor de nenhuma obra literária. O contexto norte-americano definiu a interpretação pessoal de cada texto como um autoritarismo acadêmico, posto que, segundo essa nova crítica, a leitura correta deve ser feita a partir de pressupostos objetivos e elegidos por uma teoria que deve dar conta de sua aplicação em todos os textos, usando tais pressupostos como ferramentas a qualquer pessoa com um mínimo de condições técnicas para o ato da análise literária.

A falácia emocional, por sua vez, designa a ideia de que a análise do texto literário se confunde com o exame da emoção provocada por ele. Segundo os impressionistas – crítica em evidência na cena literária nos primeiros anos do século XX – a emoção da leitura é a interpretação pessoal. O *New Criticism* se empenhara em abolir esse postulado impressionista, pois concluiu que a orientação difundida por essa crítica impressionista confunde o que o poema faz com o que ele é. A crítica deve-se limitar na avaliação formal do texto literário, deixando para a psicologia a análise das emoções provocadas pela arte. A obra literária deve ser entendida como uma forma particular de conhecimento que pode intensificar e aprimorar o contato com a vida. Para os *new critics*, a crítica tem por objetivo apurar em um poema propriedades intrínsecas que o transformam em poesia, procurando deixar claro que a emoção sentida ao fim da leitura de um texto é fictícia, visto que o leitor estava diante de uma ficção.

Seguindo o viés de análises das conclusões feitas pelos *new critics*, o desenvolvimento da paráfrase para eles é outro ponto errôneo em grau elevado. O senso comum, segundo Antoine Compagnon (1998) em seus estudos, entende a análise literária como uma explicação literal do texto. Nesse sentido, o *New Criticism* aproxima-se dos pressupostos do Formalismo Russo, pois “recusam a paráfrase porque consideram que o



verdadeiro entendimento de uma imagem não consiste na captação de seu significado lógico, e sim na percepção de sua configuração estética, na fruição de seu valor expressivo” (TEIXEIRA, 1998:4).

Em suma, segundo essa crítica inovadora, o passo-a-passo da leitura deve integrar-se a um sistema com coesão de definições, encaixando-se numa teoria que configure o texto através da perspectiva de abordagem intrínseca proposta nos fundamentos do *New Criticism*.

### 6.3. Formalismo Russo – Origem

Corrente de crítica literária que se desenvolveu na Rússia a partir de 1914, sendo interrompida bruscamente em 1930, por decisão política. O nome do movimento foi objeto de discussão e, muitas vezes, se disse que era inadequado. Nos textos introdutórios da tradução portuguesa (de Isabel Pascoal) da coletânea de textos dos formalistas russos, preparada por Tzvetan Todorov, quer Roman Jakobson quer o próprio Todorov começam por chamar à designação *formalismo* uma espécie de falácia ou termo pejorativo, criado pelos opositores desta teoria.

Citando Jakobson, o *formalismo*, que foi “uma etiqueta vaga e desconcertante que os difamadores lançaram para estigmatizar toda a análise da função poética da linguagem, criou a miragem de um dogma uniforme e consumado.” (Todorov, 1999, p.12).

O Círculo Linguístico de Moscovo foi fundado por alguns estudantes da Universidade de Moscovo, no inverno de 1914-1915, com o propósito de promover estudos de poética e de linguística, afastando-se assim da linguística tradicional e aproveitando a renovação da poesia russa que os poetas da época haviam iniciado. Este Círculo veio a receber oportuna colaboração da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (sigla russa: OPOIAZ), a partir de 1917.

A primeira publicação do grupo, *A Ressurreição da Palavra* (1914), de Viktor Skhlovski, foi seguida da coletânea *Poética*, que havia de divulgar os primeiros trabalhos do grupo. Inicia-se um período de grande polêmica, criticando-se sobretudo o afastamento dos novos linguistas dos “princípios eternos da arte”, sacrificando-os à primazia de estudos poéticos e linguísticos baseados em teorias puramente materialistas; por outro lado, os teóricos de inspiração marxista também não aceitaram que a nova poética ignorasse as realidades sociais e o recurso à literatura como meio de transformação dessas realidades.

Em termos internacionais, os trabalhos dos formalistas russos só ganhou projeção quando Victor Erlich publica o livro *Russian Formalism* (1955). Esta divulgação no mundo ocidental foi decisiva, porque permitiu o desenvolvimento de inúmeros estudos e traduções de textos fundamentais.

Se no ocidente os trabalhos dos formalistas russos não chega a ser totalmente conhecido e bem recebido até à década de 1950, na então Checoslováquia e Polónia teve grande repercussão. Formou-se o Círculo Linguístico de Praga, que se desenvolve a partir da década de 1920 e teve entre os seus principais participantes os russos Jakobson, Trubetzkoi e Bogatiriev e o checo Mukarovski, autor de *Funções Estéticas como Reflexos de Normas e Factos Sociais* (1936), resumo da sua teoria geral de estética, e *Estudos sobre Estética* (1966), fundamentos de uma estética estrutural.

Este Círculo só foi desfeito no fim da Segunda Guerra Mundial, em função da situação política da Checoslováquia. Jakobson emigra para os Estados Unidos, onde conhece o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, de cujo relacionamento intelectual se desenvolveria, em grande parte, o estruturalismo. Esta escola de Praga representou uma espécie de transição do formalismo para o estruturalismo. Estes teóricos desenvolveram as ideias dos formalistas, mas sistematizaram-nas dentro do quadro da linguística saussureana. Há quem defenda que os formalistas de Praga foram uma versão científica do New Criticism anglo-americano.

Os formalistas russos são responsáveis por uma renovação da metalinguagem crítica, fornecendo novos termos de análise do texto literário, que constituem ainda hoje objeto de reflexão e discussão. Muitos dos temas teóricos escolhidos para investigação nunca antes haviam sido discutidos: as funções da linguagem, em particular a relação entre a função emotiva e a função poética (Roman Jakobson), a entoação como princípio constitutivo do verso (B. Eikhenbaum), a influência do metro, da norma métrica, do ritmo quer na poesia quer na prosa (B. Tomachevski), a estrutura do conto fantástico (V. Propp), a metodologia dos estudos literários (J. Tynianov), etc.

Dentre os conceitos e discussões técnicas sobre terminologia literária, temos: realçar a noção de literariedade ou *literaturnost* (o que faz com que um texto literário seja considerado literário; de notar que os formalistas ignoraram as formas não literárias, servindo-se apenas delas para mostrar precisamente que o que distingue um texto literário de um não literário é a literariedade); o *estranhamento* ou *ostranienie*, que Shklovsky define como a forma que a arte tem de tornar “estranho” aquilo que tem uma existência comum nascido de um processo de *automatização* (processo que se confunde com a banalização do objeto de arte, que só por um outro processo de renovação poderá proceder a um renascimento da arte); o predomínio

da *forma* sobre o conteúdo do texto literário, porque é a forma que determina verdadeiramente a literariedade; e as noções de *fabula* e *sjuzhet*, como princípios constitutivos o texto em prosa (a *fabula* é o material primitivo de onde nascerá a narrativa, organizada em torno de uma trama ou *sjuzhet*, elemento puramente literário, que não se confunde com a narração cronológica dos acontecimentos, mas é antes uma espécie de estranhamento narrativo da *fabula*).

Praticamente toda a doutrina dos formalistas russos foi objeto de crítica. Uma das teses mais refutadas foi a da literariedade. Da extensa bibliografia sobre a rejeição do privilégio da literariedade, chamamos a atenção para: Henryk Markiewicz, “The Limits of Literature” (*New Literary History*, IV, 1, 1972); Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà* (Il Saggiatore, Milão, 1978); e, mais recentemente, Jonathan Culler, que inicia e termina o seu artigo sobre “A literariedade” com as seguintes confissões, respectivamente: “Devemos confessar que não chegámos a uma definição satisfatória da literariedade.” e “Não encontramos nenhum critério distintivo e suficiente susceptível de a definir.” (*Teoria Literária*, dir. de Marc Angenot et al., Publ. Dom Quixote, Lisboa, 19p.45 e p.58).

A teoria formalista defendia que não há poetas nem personagens literárias: apenas há poesia e literatura. Assim sendo, o professor formalista é obrigado a ensinar, por exemplo, que *Os Maias* não são de forma alguma um “romance de família”, mas antes um puro exercício de técnicas de narração, constituindo as personagens simples artifícios de construção dessas técnicas. Mais, a *literaturnost* implica que os usos especiais de linguagem que fazem o literário se encontrem não só nos textos literários mas também fora deles. Então, se a literatura pode ser definida nestes termos, podemos argumentar que o discurso oral quotidiano contém maior dose de metaforização do que muitos textos declarados “literários”. O jornal *A Bola* tem, pois, mais marcas de *literaturnost* do que muitos romances que hoje se publicam sob esta designação. No final dos anos 20, o estalinismo acabou com os formalistas russos e com a *literaturnost*.

Não só a poesia interessou os formalistas. A prosa foi sistematicamente trabalhada, sobretudo por teóricos como Shklovsky (*Sobre a Teoria da Prosa*) e Tomachevski, autor da primeira obra monográfica sobre Teoria da Literatura. V. Propp, com a célebre *Morfologia do Conto* (1928), formulou uma teoria das funções narrativas nos contos populares, que se revelou fecunda nos estudos da narrativa em geral. Interessaram também aos formalistas russos os princípios linguísticos de organização da obra como produto estético. O estudo do romance, como grande narrativa, conheceu um importante contributo de Boris Eikhenbaum (*Teoria da Literatura*, ed. por Eikhenbaum et alii, Porto Alegre, 1971), que propõe uma teoria da prosa e traça uma retrospectiva histórica sobre a evolução do romance em relação

ao relato oral, concorrendo, significativamente, para a diferenciação entre o *romance* e a novela, baseada no princípio de que a novela seria uma equação com uma incógnita e o romance, um problema com regras diversas, um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias tão importantes ou mais que a resposta final.

Após a interdição política da atividade dos formalistas, alguns que se encontravam no estrangeiro, prosseguiram os trabalhos iniciados na Rússia. Acontece assim com Jakobson, por exemplo, que se mantém sempre fiel à orientação formalista inicial, mesmo que resvale para o estruturalismo francês dos anos 1960; outros, como Skhlovski, acabaram por renegar a sua doutrina anterior.

#### **6.4. Formalismo Russo – Objetivos e aplicações**

Ao estabelecerem uma base estritamente fundada na linguística, havia o propósito de criar uma ciência literária autônoma, com a finalidade de evitar as digressões críticas que levavam o estudo do objeto literário a um abstracionismo, seja ele existencial, filosófico, psicológico, religioso, político ou sociológico.

A recusa dessas tendências humanistas devia-se ao fato de serem perspectivas subjetivistas demais para a abordagem do literário como objeto concreto de análise. Consequentemente, restringiu-se o estudo literário a um processo de organização da obra voltado para os princípios linguísticos imediatos e contingenciais, de modo que o literário fosse transformado em uma matéria palpável e tangível de análise.

Ao estabelecer a linguística como base científica para os estudos literários e considerando que a linguística é a ciência que estuda os fatos da linguagem por excelência, o objeto literário passa a ser formalizado segundo a própria linguagem, ou seja, concebida como um sistema fechado, metodológico e formal. Entende-se por sistema aquilo que é programado para funcionar autonomamente, segundo uma lógica regida por formas e funções precisas, onde os recursos e técnicas disponíveis determinam suas regras de funcionamento, segundo sua contingência imediata.

Esse sistema de análise do objeto literário voltado apenas para as formas linguísticas em sua contingência imediata demonstra-se como um modelo e estático, a-histórico, que evidencia o aspecto sincrônico da abordagem, distinguindo-se da análise diacrônica, passiva de uma perspectiva histórica e evolutiva.

Assim, para os chamados formalistas russos, o texto literário devia ser analisado como um sistema composto de uma metodologia formal que valorizava o aspecto gramatical,

fonológico, semântico, morfológico, enfim, considerando os elementos estruturais e as técnicas de construção, sejam do poema ou da narrativa.

Segundo o formalista Boris Eikhenbaum, em seu ensaio *A teoria do método formal*, o primeiro passo da metodologia dos formalistas foi classificar cientificamente o objeto literário segundo a distinção entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana.

Desse modo, fica claro que o método formalista tinha por objetivo investigar os traços distintivos que evidenciassem a construção estética de sua linguagem poética ao contrastá-la com a linguagem cotidiana, marcada pela usualidade e objetividade. Essa objetividade era condizente com o automatismo do dia a dia, onde as pessoas utilizam a língua visando apenas a comunicação, sem prestarem atenção aos detalhes formais, fônicos, semânticos ou morfológicos.

Além de dar início ao processo de especificação e concretização da ciência literária como princípio organizador do método formal, vimos que esse confronto entre linguagem poética e a linguagem cotidiana tinha a finalidade de especificar os traços formais e distintivos de uma obra literária.

Roman Osipovich Jakobson foi um pensador russo que se tornou um dos maiores linguistas do século XX e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. A esse conjunto de traços distintivos que formalizam esteticamente a obra literária, chamou-se de literariedade, como sentenciou Roman Jakobson, ao declarar que a poesia é a linguagem em sua função estética. (...) Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.

É evidente que a linguagem poética não se sujeita a uma norma ou código de regras fixas e gramaticais, nem tampouco ao uso cotidiano, voltado apenas para a comunicação e automatismo da mensagem. Sendo assim, para o método formal, a linguagem poética está condicionada ao desvio das normas pela literariedade e pela construção técnica do objeto literário enquanto um sistema formal. Em poucas palavras, não importa o que se diz, mas, sim, como se enuncia a mensagem poética, ao colocarmos a linguagem em evidência, no primeiro plano de nossa atenção.

## 7. Narratologia: as perspectivas do narrador na compreensão da montagem do texto ficcional

### 7.1. Platão

Um dos pontos nucleares dos estudos da narrativa consiste em identificar os elementos que a definam como um gênero singular e em estabelecer, por oposição, suas diferenças em relação à lírica e ao drama. O marco inicial obrigatório dessas discussões remonta a Platão e Aristóteles e os seus conceitos de *mimesis* e *diegesis*. Platão, no livro 3<sup>o</sup> da *República* propõe que toda a elocução poética divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diegesis*). No primeiro caso, o poeta cede a palavra aos personagens; no segundo, ele fala em seu próprio nome. Ao mesmo tempo, Platão identifica três divisões na poesia: a mimética, a não mimética e a mista.

### 7.2. Aristóteles

Para Aristóteles, na *Poética*, toda poesia é imitação (*mimesis*), sendo a narrativa (*diegesis*) apenas um dos modos da imitação artística; o outro, o dramático, é a representação direta dos acontecimentos diante do público. Com isso, estavam propostas as bases para a grande discussão em torno do conceito de *mimesis* relacionado à representação artística e, ao mesmo tempo, estabeleciam-se alguns princípios para a distinção mais clara entre os gêneros, principalmente entre o dramático e o narrativo. As interpretações dadas ao termo ao longo da História da Literatura, praticamente até os primórdios do século XX, relacionaram-no sobremodo às noções de **reflexo, cópia e reprodução do real**, fazendo com que a exegese literária enfatizasse prioritariamente o *conteúdo*.

### 7.3. Gérard Genette

Distingue o *discurso de acontecimentos* do *discurso de palavras*, tomando por base a diferença ancestral entre *mimesis* e *diegesis*. Nesse contexto, ressalta, como fator básico, o papel do narrador e a conseqüente repercussão, em termos de representação literária, da escolha por um determinado modo de contar, bem como da perspectiva adotada pelo agente da narração.

A função do narrador tem sido considerada um dos fundamentos da narrativa e o seu próprio conceito é apontado por Mieke Bal, uma das mais conhecidas estudiosas do assunto, como o mais central na análise dos textos narrativos. Segundo a autora:

“[...] a identidade do narrador, o grau e a maneira pela qual esta identidade está indicada no texto, e as escolhas que estão implicadas garantem ao texto o seu carácter específico.” (BAL: 1977. p. 120)

#### 7.4. Percy Lubbock

Segundo este autor, "A arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada, que deve ser oferecida ao leitor e impor-se por si mesma."

Tomando como ponto de partida os conhecidos conceitos de *mimesis* e *diegesis* da Poética clássica, Lubbock distingue dois modos de apresentação do mundo ficcional - a *cena* e o *sumário*, ou apresentação dramática e apresentação pictórica (ou panorâmica). Enquanto a representação panorâmica supõe um *autor onisciente* que sobrevoa o seu tema e o resume para o leitor, na apresentação cênica, como na dramática, o *autor está ausente*, e os acontecimentos são diretamente colocados perante o leitor. Na verdade, esta distinção de Lubbock está relacionada à maior ou menor intervenção do narrador, por isso, quanto mais ele intervém, mais ele se dispõe a *contar telling*, quando ele se isenta, mais ele está a *mostrar showing*.

#### 7.5. Norman Friedman

Trinta anos depois de Lubbock, retoma a questão do ponto de vista, recapitulando inicialmente os principais teóricos que até aquele momento haviam estudado a questão e fixado princípios norteadores, e estabelecendo, ele mesmo, a sua tipologia de pontos de vista. Para chegar a ela, porém, Friedman leva em conta a distinção de Lubbock entre *cena* e *sumário* e considera, antes de tudo, que o problema do narrador é a transmissão adequada da história ao leitor. Por esta razão, formula uma série de questões que devem ser respondidas quando se trabalha com o ponto de vista dentro do texto:

1) Quem fala ao Leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém);

- 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, periferia, centro, frente, ou mudando);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (...)
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando).

A tipologia que responde a estas questões está dividida em: **onisciência intrusa, onisciência neutra, "Eu" como testemunha, "Eu" como protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera.**

Cada um dos tipos oferece vantagens e inconvenientes que irão favorecer ou não os efeitos almejados; a escolha do ponto de vista, para Friedman, está relacionada também ao tema e à natureza da ilusão de realidade que se deseja produzir. Desta forma, as intrusões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, ao passo que a apresentação da história por um *eu protagonista* permite mostrar um espírito em vias de descoberta.

Assim sendo, as técnicas narrativas não podem ser tratadas como fins em si mesmos, mas sim como meios de alcançar determinados efeitos no leitor. Fora do domínio inglês, que desenvolveu consideravelmente o problema do foco narrativo, há contribuições importantes também no âmbito das críticas alemã, francesa e russa.

## 7.6. Wolfgang Kayser

Na esfera alemã, em um ensaio de 1958, o estudioso chama a atenção para a diferença entre autor e narrador, outorgando a este último características ficcionais. Segundo ele, a palavra *narrador* por sua própria etimologia, designa um "agente". "Esta desinência, *-ador*, indica-nos tratar-se de uma personagem que tem por função aqui narrar." Sua grande preocupação é saber quem é verdadeiramente este ser ficcional que narra, seja nos casos em que é visível (dramatizado, segundo Booth), ou ficando à sombra. Nos dois casos, no entanto, Kayser lhes atribui um poder ilimitado na criação do universo ficcional.

## 7.7. Franz Stanzel

O outro crítico alemão interessado no mesmo problema é Franz Stanzel, que retoma alguns conceitos de Booth, particularmente os referentes à confiabilidade ou não do narrador



e de Lubbock (*telling* e *showing*) para construir a sua teoria. Assim, classifica as narrativas em três categorias de modo a identificar as formas de construção do romance. Sua tipologia considera primordialmente os elementos ligados ao ato narrativo (aspectos e modos da ficção), assinalando, sobretudo, o "papel assumido pelo narrador e do predomínio de uma das formas fundamentais (*Grunformen*) da narrativa (dizer e mostrar)." Stanzel distingue, assim, três situações narrativas que podem ser resumidas como:

- 1) **Situação narrativa autoral**, aquela que corresponde à onisciência tradicional em que há um narrador que emite comentários e interfere naquilo que narra, mas que não pode ser confundido com o autor. A sua perspectiva em relação ao narrado é sempre externa, e desempenha um papel fictício tal como as personagens.
- 2) **Situação narrativa de primeira pessoa**, aquela em que o narrador é também personagem, já que narra a sua própria experiência e a que vivencia em contato com as demais personagens do relato; sua perspectiva é interna e o ponto de vista limitado.
- 3) **Situação narrativa figurativa** (ou metafórica), aquela em que o narrador desaparece por trás das personagens, que trazem, no caso, a sua máscara. O leitor tem, neste caso, a ilusão de ver o que lhe é apresentado através da consciência do ou dos protagonistas. O modo narrativo dominante é a apresentação cênica.

Stanzel, através do seu "círculo tipológico" das situações, conforme é esquematizado em seu livro *A Theory of Narrative* (1984. p. 16), deixa claro que cada uma delas determina diferentes modalidades de construção do universo ficcional, pois todos os constituintes da narrativa (tempo, espaço, personagens, enredo) se alteram com a mudança das situações.

## 7.8. Jean Pouillon

A contribuição francesa ao problema da perspectiva narrativa veio, sobretudo, com a conhecida teoria das "visões" de Jean Pouillon. Em seu livro *O Tempo no Romance* (1974), publicado originalmente em 1946, transfere para a literatura conceitos da fenomenologia existencialista sartreana, de modo a considerar a arte também como um domínio da experiência vivida. Assim, a natureza do ponto de vista romanesco é considerada nos mesmos moldes de uma visão real, e a compreensão romanesca se identifica com a compreensão psicológica inerente ao ser verdadeiro. Com base nisto, estabelece três tipos de visão: *visão "com"*, *visão "por detrás"* e *visão "de fora"*.

Na visão “**com**”,

“ [...] escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta.” (POUILLON: 1974, p.54)

Dentro da *visão "com"*, Pouillon estabelece a relação, original nas teorias do ponto de vista, entre este e o tempo: o monólogo interior, que se insere num dos casos de *visão "com"*, tende a representar a temporalidade que decorre ao longo da exposição das reflexões ou sentimentos da personagem, ou seja, o tempo da ação interior como análogo ao tempo da duração vivida (ou que seria vivida na realidade), já que ali coincidem o tempo da *história* e o do *discurso* (ou *narração*, segundo Genette).

Na *visão "por detrás"*, o narrador personagem encontra-se não mais dentro do mundo representado, mas por detrás, como um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas. O narrador sabe tudo sobre as personagens: sentimentos, intenções, desejos, seu passado e seu futuro, é, portanto, onisciente. Neste caso, segundo Pouillon, o romancista é quem escolhe a sua posição para ver a personagem.

Na visão "**de fora**", o narrador limita-se ao que é materialmente observável; esta visão apenas de uma conduta ou de um aspecto puramente físico deve, no entanto, ser reveladora, para o leitor, de alguma coisa que está dentro ou não é visível superficialmente. É nesse modo de compreensão da ficção como homologa ao real que a teoria de Pouillon merece reparos, pois pretender que as leis que regem o universo ficcional sejam as mesmas o mundo real é nivelar real e imaginário. Além disso, ela desconsidera o nível da *narração*, de particular relevância no romance contemporâneo, onde o modo como as experiências e a visão do narrador são ali verbalizadas nem sempre é coincidente com a visão do leitor. Além disso, a prática crítica mostrou que a tripartição das visões é insuficiente para dar conta de todas as possibilidades do foco narrativo ficcional.

Na esteira de Pouillon, Tzvetan Todorov também trata a questão do *ponto de vista* ou das *visões*, valendo-se, porém, da base linguística, inexistente no primeiro. Para Todorov, o problema está relacionado

"às transformações que a noção de pessoa sofre na narrativa literária" (TODOROV: 1970, p.61).

Segundo ele, já haviam sido tratadas anteriormente por alguns estudiosos, mas sem considerarem a natureza linguística do fenômeno. Em seu entender,

“[...] o que diz *eu* no romance não é o *eu* do discurso, por outras palavras, o sujeito da enunciação; é apenas uma personagem e o estatuto de suas palavras (o estilo direto) lhe dá o máximo de objetividade, ao invés de aproximá-lo do verdadeiro sujeito da enunciação. Mas existe um outro *eu*, um *eu* invisível a maior parte do tempo, que se refere ao narrador, essa *personalidade poética* que apreendemos através do discurso. Existe pois uma dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o *discurso* e a *história*. Todo o problema das visões está aqui: no grau de transparência dos *eles* impessoais da história com relação ao *eu* do discurso.” (TODOROV: idem, ibidem, p. 62)

### 7.9. Todorov

Para a sua classificação, Todorov vale-se da mesma tripartição das "visões" de Pouillon, adaptando-as aos condicionamentos linguísticos que orientam suas investigações. Assim, no primeiro caso, o *eu* do narrador aparece através do *ele* do herói (aqui o discurso suplanta a história e corresponde à visão "**por detrás**"); no segundo caso, o *eu* do narrador desaparece atrás do *ele* do herói, configurando uma narração tradicionalmente objetiva (aqui é a história que suplanta o discurso e corresponde à visão "**de fora**"); no terceiro caso, o *eu* do narrador permanece no mesmo nível do herói e ambos são informados conjuntamente do desenvolvimento da ação (temos então a fusão do *eu* e do *ele* num mesmo *eu* que conta, identificada na visão "**com**" de Pouillon).

### 7.10. Boris Uspensky

Membro da escola de Tartu, que desenvolve o moderno estruturalismo russo, publicou em 1970 *A Poetics of Composition* como o primeiro volume de uma série intitulada *Semiotic Studies in the Theory of Art*. Nele o autor analisa o problema do ponto de vista não só em relação ao texto literário, mas também como algo comum às outras artes. Para Uspensky, o ponto de vista deve ser estudado como unidade funcional do discurso, mas também como um processo de interação de pontos de vista, onde cada ângulo e visão proporciona diferentes modos de expressar a realidade, aproveitando-se, para isso, do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin. A abordagem proposta pelo autor russo, assim, é exposta:

“está ligada com a especificação do ponto de vista a partir do qual a narração é conduzida (ou, em um trabalho de arte pictórica, a posição visual a partir da qual a imagem é construída), e que tem por objetivo investigar as inter-relações destes pontos de vista em seus inúmeros aspectos.” (USPENSKY: 1973, p.1)

Esta questão só se faz presente naquelas artes em que há um plano da expressão e um plano do conteúdo que Uspensky denomina *artes representativas*. Especificamente quanto à literatura, ele está interessado em saber que tipos de pontos de vista são possíveis, qual a natureza das relações existentes entre eles e quais as suas funções. Leva em conta que existem várias possibilidades de encarar esta questão:

“nós podemos considerá-la como a posição espacial e temporal de quem produz a descrição dos fatos (isto é, o narrador, cuja posição é fixada com as coordenadas espaciais e temporais); nós podemos estudá-la no que diz respeito às características perceptuais; ou nós podemos estudá-la em um sentido puramente linguístico (como, por exemplo, ela se refere a certos fenômenos num discurso semidireto); e assim por diante;... especificamente, distinguiremos em nossas análises as esferas semânticas básicas nas quais o ponto de vista pode geralmente se manifestar, e os planos de investigação em cujos termos o ponto de vista pode ser estabelecido. Para o nosso objetivo, estes planos serão designados como o plano da ideologia, o plano da fraseologia, o plano espaço-temporal, e o plano psicológico.” (Idem, *ibidem*, p.6)

No **plano ideológico**, interessa saber de quem é o ponto de vista quando o autor analisa, avalia e percebe ideologicamente o mundo representado. Este plano se refere às "normas do texto", ou seja, o sistema que encara o mundo conceptualmente ou contém as normas e valores com base nos quais as personagens e acontecimentos são avaliados.<sup>73</sup> O caso mais simples está naquele ponto de vista dominante que subordinará todos os outros; mas pode haver casos em que eles são apresentados de vários pontos (personagens diferentes) configurando uma narração polifônica, segundo Bakhtin.

O **plano fraseológico** toma por base o fato de que, embora o ponto de vista não seja algo verbal, ele é expresso, como tudo mais no texto literário, em linguagem verbal; portanto, as mudanças de ponto de vista como mudança de dicção são percebidas na linguagem. Assim, o autor pode mudar a dicção na descrição de uma personagem, ou alterar o nível discursivo ao longo do texto, revelando com isso troca de foco narrativo; até mesmo as diferenciações no ato de nomear alguém podem indicar alterações de focalização.

O **plano espaço-temporal** inclui a posição daquele que focaliza, podendo ser interna, externa, próxima ou distante, resultando com isso numa visão "olho de pássaro" (que vê tudo panoramicamente) ou limitada àquilo que o personagem tem condições de ver. Ao lado disso, inclui também a referência temporal, que pode estar centrada numa única personagem, a partir de quem se ordenam e montam os fatos, ou pode se organizar com base no narrador sozinho, u então este toma emprestado da personagem, alternando os seus sentidos de tempo com os

dela. Assim, numa mesma obra uma multiplicidade de posições temporais terão chance de estarem implicadas.

O **plano psicológico** se faz presente quando o foco narrativo está centralizado numa consciência individual, e tem a ver com a mente e as emoções daquele que focaliza. É importante aí a posição interna ou externa do localizador; saber se os acontecimentos são mostrados de fora, sem referência ao estado interno da personagem, ou se são mostrados de dentro, por uma percepção interna da personagem, mas de fora em relação aos outros; ou ainda o narrador podendo variar a sua posição, narrando a partir da visão de várias pessoas.

As ideias de Uspensky enriquecem substancialmente a teoria do ponto de vista por incluírem aspectos não privilegiados antes, já que a grande maioria delas está centralizada em concepções perceptuais que analisam o foco narrativo como distância, ângulo e quantidade de visão. O componente psicológico, presente também em Booth e Pouillon, ampliou deveras a abrangência da questão, que, em Uspensky recebe um novo tratamento, já que ele consegue mostrar novas e inusitadas modalidades de identificar, no texto literário, a presença do foco narrativo.

### 7.11. Mikhail Bakhtin

A contribuição de Mikhail Bakhtin serviu para aumentar bastante a discussão sobre a voz narrativa, sobretudo com a introdução da ideia do "romance polifônico", aquele onde há um diálogo constante, portanto, uma relação mais democrática que se opõe ao monólogo do narrador soberano, unilateral e autoritário, na medida em que sobrepõe a sua fala à de todos os demais. É sobretudo nos romances de Dostoievski que Bakhtin descobre estes traços; ali ele nos mostra que, através do diálogo, a autoconsciência de seus heróis emerge, já que está sempre voltada para fora, para o outro. Por isso,

“representar o homem interior como o entendia Dostoievski só é possível representando a comunicação dele com o outro. Somente na comunicação, na interação de homem com o homem revela-se o *homem no homem*, para outros ou para si mesmo.” (BAKHTIN: 1981, p.222)

Ser para as personagens de Dostoievski significa comunicar-se pelo diálogo. Nesse sentido, as suas ideias se aproximam das de Henry James pelo fato de que para este a consciência das personagens vêm à luz não pelo desvendamento de um narrador soberano, mas por meio do diálogo e das ações, ou, na sua concepção, pela **dramatização**.

“Nas personagens de James, a imagem secreta que elas fazem de si mesmas não é dissimulada, mas transparece por meio das suas relações com os outros; o seu ser

profundo é revelado ao leitor de forma indireta, seja pelas palavras que trocam com terceiros, seja pelo julgamento que terceiros têm sobre elas, seja pelos seus comportamentos.” (ZERAFFA: 1969: p. 61)

Ou seja, é pelo diálogo (ou pela **cena** de Lubbock) que a psicologia das personagens jamesianas é revelada; da mesma forma, Bakhtin vê nos diálogos das personagens de Dostoievski a irrupção de inúmeras vozes diferentes ideologicamente, provocando o desvendamento exterior do homem, através da troca das falas. Embora em James o diálogo não contenha o componente ideológico de Bakhtin, é interessante como ambos coincidem na valorização do procedimento para afirmar o valor estético das obras.

Outro aspecto interessante da teoria de Bakhtin é o que contempla os "**modos discursivos**" (também tratados por Genette em *Discours du Récit*) analisando os problemas do narrador que fala em seu nome, em nome de outrem (discurso citado), ou se apropria do discurso de outrem (estilização, paródia, *skaz*). Segundo o autor, as formas como estas falas alheias são inseridas no discurso do narrador variam historicamente e são determinadas também pelas mudanças sociais. Assim,

“as condições mutáveis da comunicação sócio-verbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem.” BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 1986, p. 154.

Esta tendência em analisar o problema da narração literária em termos das condições históricas e sociais que a produzem, inerente à visão marxista do autor, está presente também em outro crítico francês, Michel Zeraffa, que, em *Personne et Personnage* (1969), considera que todas as obras inovadoras, cuja narração se faz sob uma nova ótica, resultam de uma necessidade histórica, pois dois modelos narrativos diferenciados correspondem a duas formas e sociedade.<sup>77</sup> A descentralização da voz narrativa no romance moderno (que se inicia, segundo ele, com Henry James) é justificada pela mudança das relações entre o indivíduo e a sociedade, pois, tal como o homem já não se reconhece mais numa sociedade global (e que não lhe parece mais legítima, senão por interesse econômico), também a personagem romanesca não pode mais estar ligada à autoridade do romancista. Por isso,

“a visão indireta e oblíqua expressou o fato dos romancistas não poderem mais se exprimir segundo o código de uma sociedade total e global. O escritor se atribuiu como função essencial, ao contrário, ajudar seu herói a assimilar, a criticar também, uma realidade social fragmentária, que ele pudesse confrontar com uma totalidade psicológica que constituísse presentemente o valor do homem e de sua vida.”<sup>78</sup>

Assim sendo, à medida que a vida social se fragmenta, a ótica romanesca se torna mais restrita e ambígua, pois com a mutabilidade das relações sociais, os indivíduos ficam mais próximos uns dos outros fazendo com que a visão que cada um tem do outro não seja mais global e determinada soberanamente, mas seja fruto de impressões sucessivas, parciais as quais é preciso reunir. Desta forma, a recomposição dramática de uma pessoa será feita sob diferentes ângulos.<sup>79</sup>

O descentramento da voz narrativa que em James era justificado basicamente pelas necessidades do realismo, ganha com Zeraffa uma interpretação sociológica que atribui um sentido histórico, antes inexistente, ao tópico do foco narrativo. Assim, a sua proposta representa, ao lado da de M. Bakhtin, uma tentativa de dar contornos sociais e históricos a uma questão tratada até então como essencialmente textual ou comunicativa, ou, em alguns casos, como percepção ou manifestação psíquica e/ou emocional.

Como vimos até aqui, embora sob os mais variados ângulos, as propostas a respeito do foco narrativo contemplam problemas referentes à visão ou perspectiva daquele que narra e a voz que narra, instâncias distintas da narrativa, mas frequentemente confundidas e indissociadas em várias das teorias referidas. Quem procurou resolver a questão em termos literários foi Gérard Genette em *Discours du Récit* (1972), identificando as duas categorias respectivamente como *modo* e *voz*, e sugerindo, dentro do *modo*, um conceito amplo de *focalização*, que aumenta as suas possibilidades de significação, pois permite a inclusão de posicionamentos afetivos, morais éticos e ideológicos que, por sua vez, repercutirão na construção dos diferentes elementos do mundo ficcional.

O termo *modo* é inspirado no modelo linguístico: toma por base a categoria verbal do modo, como aspecto do verbo referente às modalidades e pontos de vista pelos quais as ações são consideradas. Segundo Genette, nós podemos na realidade regular mais ou menos a quantidade de informação daquilo que contamos e, além disso, podemos contar segundo tal ou qual ponto de vista.

É precisamente a esta capacidade, e às modalidades de seu exercício, que visa a nossa categoria de *modo narrativo*, a representação, ou mais exatamente a informação narrativa possui diferentes graus; o discurso pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de modo mais ou menos direto, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, com a condição de não tomá-la ao pé da letra) se colocar a maior ou menor distância daquilo que conta; ele pode também escolher em regular a informação que fornece, não mais através desta espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual parte tomada da história (personagem ou grupo de personagens), de quem ele adotará ou fingirá adotar o que se nomeia correntemente a *visão* ou o *ponto de vista*, aparentando tomar em relação à história (continuando na metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. *Distância e perspectiva*, desta forma denominadas e definidas,

são as duas modalidades essenciais desta *regulação da informação narrativa* que é o *modo*.<sup>80</sup>

A questão da *distância* é tratada com base na distinção de Platão entre um poeta que fala em seu nome (discurso do que não é fala) e o que reproduz as falas dos outros (discurso de falas), ou seja, entre o que ele chama *diegesis* e *mimesis*; assim como, na diferenciação de Lubbock, entre o *contar* e o *mostrar*. Genette identifica assim o *discurso de acontecimentos*, onde a presença do informante (narrador) é maior do que a das informações, com o domínio da *diegesis*-, e o *discurso de palavras* onde a informação vem diretamente, sem (ou com pouca) mediação do narrador, e se refere à reprodução do discurso ou do pensamento das personagens. Esta inserção das falas alheias pode ser de três espécies:

- a) discurso citado (*rappor­té*) ou estilo direto;
- b) discurso transposto (*transposé*) ou estilo indireto;
- c) discurso narrado (*raconté*) onde é registrado apenas o conteúdo da fala e não as palavras exatas.

Em relação à *perspectiva*, Genette propõe o termo *focalização* para pôr fim às confusões correntes<sup>81</sup> entre *visão* e *voz*. A focalização é então considerada sob três aspectos: um discurso onde o narrador "diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, ou discurso *não focalizado*", se o narrador diz somente o que sabe a personagem, o discurso é de *focalização interna*, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; se o narrador diz "menos do que sabe a personagem", o discurso é de *focalização externa*. ' Assim, as variações do ponto de vista ocorridas ao longo das narrativas acontecem, segundo Genette, devido às mudanças de focalização.

Dentro da categoria *voz*, Genette inclui as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. Dentro delas estão situadas as relações temporais, as de subordinação e a pessoa que conta a narrativa (o narrador). As primeiras se definem por anterioridade, posterioridade ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que narra; as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes, compreendendo aí as narrativas dentro da narrativa, as narrativas encaixadas e outros tipos de inserções mais sutis.



Quanto à *pessoa* (gramatical) do narrador, Genette considera que ela não se distingue por falar em primeira ou em terceira pessoa ("um narrador em terceira pessoa não existe por definição, pois se há uma narração, existe um sujeito que narra, sempre virtualmente em primeira pessoa"<sup>83</sup>), mas por sua presença ou ausência dentro da narrativa: o narrador presente dentro da diegese que ele conta é *homodiegético*, aquele que está ausente ou conta de um nível superior uma história em que ele não aparece é *heterodiegético*. A presença do narrador *homodiegético* pode ser variável, ele pode contar a sua própria história, sendo então *autodiegético*, ou pode contar uma história onde é apenas testemunha. Desta forma, o estatuto do narrador pode ser definido tanto pelo seu nível narrativo, como pela sua relação com a história que conta: ele será sempre extra, intra ou metadiegético, e ao mesmo tempo será sempre hetero ou homodiegético.

A teoria de Genette permite clarear pontos não esclarecidos por outros teóricos, onde a indeterminação e ambiguidade propiciam confusões entre aquele que narra e o que vê ou percebe o mundo narrado. A categoria *focalização* sistematiza algo apontado desde há muito, começando por Henry James, sobre a origem da percepção daquilo que é narrado, ou de acordo com Mieke Bal do centro de interesse dentro da narrativa. A restrição de campo compreendida no conceito de focalização de Genette indica que, para a sua realização, existe sempre uma seleção ou escolha entre várias possibilidades de conteúdo daquilo que será narrado. Além disso, a focalização, tal como definida pelo teórico francês, fornece condições para analisar a complexidade da narrativa contemporânea e investigar os motivos da seleção por um determinado modo de contar, extrapolando os limites textuais da narrativa.

Além da focalização, é importante notar na pessoa do narrador, seu nível narrativo, quais sejam:

- **Heterodiegético:** o narrador não é personagem da história (forma mais comum na literatura). Ainda que seja um narrador intruso como o de *As intermitências da morte*, de Saramago, ele não é parte dela.
- **Homodiegético:** o narrador é personagem, mas não protagonista. O exemplo mais comum é o Dr. Watson narrando as peripécias de Sherlock Holmes ou, trazendo para o Brasil, o já citado Blau Nunes de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*.
- **Autodiegético:** Aplica-se esta designação ao narrador da história que a relata como sendo seu protagonista. As narrativas de caráter autobiográfico são autodiegéticas por

excelência, embora esse tipo de narrador seja amplamente usado na ficção. Exemplo de narrador autodiegético pode ser encontrado na obra "Beira-Mar", do escritor Pedro Nava.

## **8. A semiótica do texto literário: signo literário x signo linguístico**

A literatura, do latim *littera* "letra", é, antes de todas as teorias possíveis, a arte feita com palavras. E, por isso, mais uma das manifestações artísticas do ser humano, ao lado da música, da dança, do teatro, da escultura, da arquitetura, dentre outras. Ela se apresenta, entretanto, por meio de um sistema de signos linguísticos secundários, extraído de uma língua natural, um sistema de signos linguísticos primário, sendo uma linguagem recriada artisticamente pelo artista. Uma verdadeira manifestação da sensibilidade humana advinda diretamente das almas de artistas, desde tempos remotos, representando muitas vezes um coletivo de outras tantas almas, confundindo-se, muitas vezes, com a própria realidade dessas gentes de lugares impensáveis. Uma arte por palavras feita por homens que deixam sensivelmente se revelar pelas múltiplas visões de mundo: seus anseios, seus medos, seus sonhos, suas indignações dentre tantos sentimentos. Tem sido assim ontem e hoje. Como a tinta de um habilidoso pintor na tela, as palavras vão ganhando vida no papel em branco e vão construindo cidades, paisagens as mais diversas, pessoas, sentimentos, crivado pelo tempo alcançando gerações.

Os textos literários sempre ocuparam, por isso mesmo, um lugar importante na vida do homem, assumindo funções que, muitas vezes, ultrapassavam o simples propósito de entreter e despertar emoções nos seus leitores. Ao contrário, lançavam-se como flechas inflamadas diretamente para dentro do espírito destes a despertá-los para a realidade que os circundava. Segundo o crítico literário Afrânio Coutinho:

"A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana."

Com efeito, já podemos facilmente vislumbrar que o texto literário também possui, ao lado da função estética, uma forte carga sociológica assumindo um caráter funcional político que demanda reflexão e movimento, ação e reação por parte de quem o decifra. O artista literário, assim, cria e recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais. Os fatos que manipula são resultantes do efeito de seu filtro particular. São as verdades humanas gerais traduzidas antes num sentimento de experiência,

numa compreensão e num julgamento das coisas humanas. Um sentido da vida emanado das idiossincrasias daqueles que se propõem a oferecer um retrato (pintado) vivo e insinuante da vida.

Nessa esteira, somos seduzidos a entender como esse processo, a semiótica literária, que já é um fenômeno, é originado. Para tanto, voltemos o nosso olhar para as questões que estão na base do texto literário, a fim de entendermos o seu nascimento. Acompanhem, por alguns instantes, como que por detrás dos vidros de uma maternidade que nos separa da sala de partos, para testemunharmos como esse novo ser chega à vida, mas com luz própria à maneira de uma supernova. Assim, olhemos necessariamente para dois pontos nucleares: seu referente e seu sistema linguístico.

Servindo-se o texto literário da palavra para a sua construção, deverá ele ter seu próprio referente para a construção dos seus signos linguísticos, uma vez que o sistema que lhe serve de base corresponde a uma semiótica linguística primária que conhecemos e entendemos como signo linguístico primeiro, correspondente a uma língua natural. Dessa forma, uma semiótica literária ocorre, após a “absorção” deste primeiro sistema, o primário, que docilmente empresta-lhe o corpo para uma nova alma, o sistema secundário.

Segundo Saussure (2010), no seu *Curso de Linguística Geral*, todo signo linguístico é o resultado da união de uma imagem acústica e um conceito; de um significante e um significado, respectivamente. Esta união, por sua vez, não é determinada nem fixa, mas, sim, arbitrária. O autor elenca dois princípios para sua linguística: primeiro, a arbitrariedade do signo; segundo, o caráter linear do significante. Dessa forma, o signo não é a união entre uma coisa e uma palavra (as palavras e as coisas não importam), mas, sim, entre um conceito e uma imagem acústica. Como afirma:

Não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2010, p. 80)

Sendo assim, seja qual for o referente conceitual, concreto ou abstrato, assumirá para o fim de signo um “status” de verdade representada e, efetivamente, um representante da realidade conhecida e partilhada por um grupo de indivíduos.

Criada a semiótica primeira, resta-nos agora compreender o fenômeno da semiótica secundária, que é o “nascido” do texto literário. Essas advertências iniciais são necessárias ao devido entendimento dos processos através dos quais o texto literário percorre, uma vez

que os conceitos de realidade estarão sendo tomados aqui com “*stricto senso*” na semiose primeira, diferentemente da semiose segunda.

Segundo HJELMSLEV (1975), em sua obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, trata-se de uma semiótica conotativa, a semiótica secundária, uma vez que não é a mesma língua natural que usamos no dia a dia, embora não consigamos perceber *a priori* visualmente essas marcas. Afirma: “uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa”.

Idêntica ideia encontramos nos trabalhos de BARTHES (1980, p. 137), em sua obra *O mito, hoje*, quando define a semiótica secundária, doravante semiótica conotativa: “ (...) um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo.*” (grifos do autor).

“ (...) no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira (itálicos no original).” (apud: ibidem, p. 04)

Em outra obra, *Elementos de Semiologia*, BARTHES (1964, pp. 96-97), o autor faz explícita referência a Hjelmslev e associa claramente o conceito de semiótica conotativa à literatura, corroborando a ideia ao afirmar:

“Diremos, pois, que *um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação*; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos, cuja linguagem articulada forma o primeiro sistema (é o caso da Literatura, por exemplo).” (apud: ibidem, p. 05)

O mesmo entendimento também é encontrado em LOTMAN (1978, p. 55), quando afirma ser um “sistema modelizante secundário de tipo artístico”, segundo o qual:

A literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. É por essa razão que é definida como um sistema modelizante secundário. (. . .) Dizer que a literatura possui a sua linguagem que não coincide com a sua língua natural, mas que a se sobrepõe — é dizer que a literatura possui um sistema que lhe é próprio de signos e de regras para a sua combinação, que servem para transmitir informações particulares, não transmissíveis por outros meios. (ibidem, pp. 4 e 5)

Feitas essas considerações da natureza do signo literário, passaremos a considerar o texto literário aqui neste trabalho como um representante legítimo de uma semiose conotativa

literária, embora a conotação não seja exclusiva do texto literário, como nos adverte veementemente o crítico Constanzo di Girolamo, GIROLAMO (1985, pp. 15 e 19), ao refutar Barthes e especificar as ideias de Hjelmslev. E, igualmente necessário e legítimo aqui apresentar também suas proposições:

“qualquer texto, por exemplo, tem necessariamente por conotadores o idioma em que está escrito (—italiano! para a *Commedia* de Dante, —dinamarquês para a edição original de *Prolegomena*, etc.) além dos inevitáveis conotadores das formas estilísticas, do meio (fala ou escrita), etc. Nesse sentido não existe nenhum texto que careça de conotadores e que não possa ser considerado como uma semiótica conotativa.” (apud: ibidem, p. 5)

E ainda de forma mais clara:

“A conotação não é, portanto, uma marca específica do texto literário: ou melhor, a linguagem literária não pode ser contrastada com a língua comum com base na conotação. Qualquer ato lingüístico, qualquer enunciado, qualquer texto é necessariamente conotativo: denotação e conotação distinguem-se apenas enquanto momentos da análise.” (apud: ibidem, p. 5)

Seguindo por essa trilha em busca de mais subsídios para entendermos o processo da semiose literária, entendida já como uma semiose conotativa, chegaremos agora aos componentes particulares que lhe servem de base para a distinção da língua natural de que se serve. São elementos estendidos tanto à poesia como à prosa: a métrica, as figuras de linguagens recorrentes, o foco narrativo, o tipo de discurso etc. Dessa forma, por esses conotadores deixamos à mostra os recursos palpáveis capazes de comprovar a superação do plano da expressão do signo literário, uma vez que este excede o plano de expressão de uma língua natural no que diz respeito à limitação de uma leitura estritamente denotativa como se pode deduzir de um plano de expressão de semiose primária. A resultante da semiose literária com seus conotadores, ainda que não seja o texto literário o único a se servir da conotação, prova a superação da instância linguística inicial, a língua natural. Comparemos metaforicamente o mármore de Carrara, ainda em estado bruto, antes de receber o tratamento refinado das mãos de um Michelangelo e depois vemos surgir um David, um Baco ou uma Pietà. Assim é o texto literário: conserva sua matéria prima, mas a transforma num material mais elevado.

Admitida a ocorrência da fusão dos dois sistemas, o lingüístico e o literário, perceberemos nitidamente que para o alcance da confecção, de excelência, do texto literário uma superação qualitativa emerge como resultante do trabalho artístico, promovendo, assim, o que Leandro Konder, KONDER (1987) em sua obra “*O que é dialética*” denominou de “superação dialética” em que se verifica uma elevação do signo lingüístico. Atribui a origem

da expressão a Hegel (1770 – 1831), filósofo alemão, que empregou o termo pela primeira vez “aufheben”, um verbo que significa ‘suspender’, mas que pode assumir três acepções como demonstrado a seguir:

“O primeiro sentido é o de negar, anular, cancelar (. . .) O segundo sentido é o de erguer alguma coisa e mantê-la erguida para protegê-la (. . .) E o terceiro sentido é o de elevar a qualidade, promover a passagem de alguma coisa para um plano superior, *suspender* [termo pouco usual em português, daí preferirmos **superar**] o nível.”

Dessa forma, adotando a última concepção do termo, descrita acima, chegamos ao conceito de superação dialética como sendo “simultaneamente a negação de uma determinada realidade, a conservação de algo de essencial que existe nessa realidade negada e a elevação dela a um nível superior.” KONDER (1987, p. 26). E ainda, na esteira do pensamento hegeliano, “O trabalho é o conceito-chave para nós compreendermos o que é a *superação dialética*”. E finaliza corroborando que “no trabalho a matéria-prima é negada, isto é destruída em sua forma natural, mas ao mesmo tempo é conservada, isto é aproveitada assumindo uma forma nova, modificada, correspondente aos objetivos humanos, resultando na elevação de seu valor. Em resumo, obtemos uma terceira substância, o texto literário.

### 8.1. A questão da referencialidade do signo linguístico literário

Considerando o texto literário como já dito oriundo de uma semiose literária, terá ele seus próprios referentes que não os do sistema linguístico da semiose linguística. Atinente ao imperativo de que não há signo sem referente e que este deve ser outro que não o próprio signo, resta-nos entender como esse referente se apresenta ao entendimento.

No caso do plano da expressão, consideraremos a união dos elementos linguísticos visíveis, tanto no caso da poesia como no da prosa, os grafemas, as palavras, as frases e as opções técnicas tais como o foco narrativo correspondente ao ponto de vista, os tipos de discurso (direto, indireto e indireto livre), as digressões etc. No plano do conteúdo, teremos a exploração dos limites da referencialidade, responsável pela inventiva do autor. Assim, evitaremos o raciocínio falso de que o texto literário carece de seus próprios referentes. Nas palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

Os enunciados do texto literário também denotam e fazem referência. (. . .) manifestam uma *pseudo-referencialidade*, porque as condições e os objetos da referência são produzidos pelo próprio texto (e por isso a pseudoreferencialidade se identifica, sob vários aspectos, com autoreferencialidade. (SILVA, 1983, p. 640)

Entretanto, apesar os termos utilizados pelo autor “pseudo-referencialidade” não se mostraria claro no raciocínio que aqui estamos adotando, visto que não há como discutir ou duvidar da existência e eficácia da referencialidade do signo literário, da mesma forma que “auto-referencialidade” seria incongruente, uma vez que todo signo é a representação de um referente outro, nunca ele mesmo. Na obra *Dicionário das ciências da linguagem* de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, encontraremos:

existe um tipo de discurso chamado **ficcional** em que a questão da referência se põe de uma maneira radicalmente diferente [em relação aos discursos que se referem a —circunstâncias extralinguísticas particulares e que, portanto, —denotam um referente: é explicitamente indicado que as frases proferidas descrevem uma ficção, e não um referente real. Deste tipo de discurso, a literatura é a parte mais bem estudada embora nem toda a literatura seja ficção. (DUCROT e TODOROV, 1974. p. 313)

No entanto, os limites da referencialidade do signo literário, por vezes, podem tangenciar os referentes do signo linguístico primário, chegando mesmo a confundir ficção e realidade. É o caso, p. ex., do conhecido romance *Agosto* de Rubem Fonseca, que inclusive tornou-se minissérie para programa de televisão. Leiamos o trecho abaixo:

A cidade teve um dia calmo. O movimento do comércio foi considerado muito bom pelo Sindicato dos Lojistas do Distrito Federal. Também as repartições públicas, os bancos, as fábricas e os escritórios funcionaram normalmente. Os cinemas tiveram grande afluência de espectadores, acima do comum para uma quinta-feira. (FONSECA, 1990, p. 349)

Intencionalmente escrito a se parecer com um evento histórico, o suicídio do presidente da república Getúlio Vargas, a obra narra fatos e cenas com extrema semelhança aos da vida real, causando no leitor a sensação de estar diante de um noticiário. Datas e locais preservados com riqueza de detalhes, personagens e paisagens coincidentes e fatos políticos que antecederam e culminaram na despedida forçada do chefe de estado, na noite de São Bartolomeu, na madrugada do dia 24 de agosto de 1954 estão lá na obra. Dessa forma, somente a famosa advertência que costumeiramente precede às exibições televisivas, desde 1933 por causa do polêmico filme da MGM, *Rasputin e a Imperatriz*, “*Esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real terá sido mera coincidência*” daria ao leitor a preparação necessária para acompanhar o enredo ficcional.

Neste ponto, atingimos exatamente a fronteira que separa os dois signos e que nos remete ao conceito de imitação, a *mimesis*, como observamos na intenção de imitar a

realidade, no excerto acima. Dessa forma, cria-se uma narrativa que busca inescrupulosamente espelhar-se na realidade de tal forma a confundir fatos reais com fatos ficcionais. Assim, temos o conceito de Realismo narrativo. Mas o signo literário daí decorrente está deslocado, pois a hipótese de duplicação da realidade deve ser refutada uma vez que a realidade a ser ficcionalmente representada não é um dado uniforme e inquestionável, mas um conceito complexo, cujas fronteiras de aceitação são determinadas por fatores de variada procedência, subordinadas às condições de tempo e espaço, além do fato de que a percepção humana da realidade, mesmo no caso restrito da realidade sensível é falha por questões biológicas dos órgãos humanos, o que impossibilita a percepção completa de qualquer objeto.

Portanto o texto literário, por questões da referencialidade dos seus signos, poderão ser entendidos por uma percepção de proximidade ou distanciamento dos referentes do signo linguístico primário. Quanto mais próximo, quase indistintos, a representação é realista; quando muito distantes, irreconhecíveis em relação à realidade partilhada por todos, a representação é irrealista. Dessa forma, chegamos ao nascedouro dos realismos irrealistas: realismo mágico, realismo maravilhoso, realismo fantástico, realismo absurdo e realismo fantástico.

Atentemos, por fim, para a “assinatura” do termo “realismo” presente nos compostos acima. Embora sugira um paradoxo, lembremos que corresponde à permanência da ideia de essencialidade nas formas de representação ficcional da realidade discutidas aqui no início.



## 9. O Fantástico & o Realismo Mágico Americano

### 9.1. Breve histórico do surgimento do fantástico no texto literário

O termo fantástico, no domínio comum, pode significar: “1. aquilo que só existe na *imaginação, na fantasia*; 2. *caráter caprichoso, extravagante*; 3. *o fora do comum; extraordinário, prodigioso*; 4. *o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado*” (HOUAISS, *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*, 2001).

No domínio dos estudos literários, o fantástico mantém, em sentido lato, essas mesmas acepções, e delas advêm traços marcantes ou definidores desse gênero movediço por natureza, dependendo da premissa de que parte cada estudioso.

Definir o que é o gênero fantástico, e que obras pertencem ao gênero, porém, sempre foi um trabalho difícil, já que este foi usado amplamente como sinônimo da literatura que se contrapunha ao realismo literário ou, mais especificamente, que transgredisse as leis de causalidade. Dessa forma, seguiu-se a esta denominação um universo de textos e de conceitos intrínsecos: o **maravilhoso**, o **estranho**, o **sobrenatural**, o **inexplicável** e as **rupturas com o real**.

A narrativa fantástica constitui-se num gênero que remete às origens da própria literatura, pois que abarca o incomum, o sobrenatural, o inexplicável, presentes desde o início numa grandiosa diversidade da cultura ocidental. Assim, podemos afirmar que sua origem reflete e representa o imaginário das culturas antigas. Ele serviu, p. ex., de base para todas as narrativas feéricas subdivididas em gêneros e categorias diferentes, como nos mostra o professor Dr. José Braz Coelho,

“Nos Vedas, na Bíblia, nas epopeias gregas, nas histórias fabulosas dos persas, perpassam monstros, fantasmas, mortos-redivivos, aparições demoníacas, espectros assustadores – toda uma legião de seres com poderes maléficos ou simplesmente sobrenaturais que invadem o mundo real e cotidiano dos homens. Isto tudo será material que comporá não só o fantástico, mas também os gêneros a ele contíguos.”

(COELHO, 2014, p.xx)

Porém, o **fantástico**, bem como o **maravilhoso**, o **estranho** e outros, foram se dissociando do fundo comum, trajetória que os levou a se tornarem gêneros narrativos com uma caracterização própria. O **fantástico**, além disso, tem sua origem na literatura gótica, base para seu desenvolvimento posterior.

O **gótico** foi um movimento literário que teve início na Inglaterra, no século XVIII, com o romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. A denominação de literatura gótica ou romance gótico é devida a exploração, como cenário, da arquitetura em estilo gótico encontrado nos castelos e igrejas da época, construções pesadas, cheias de detalhes e enfeites lembrando, nas catedrais principalmente, arcanjos celestes e bestas feras demoníacas convivendo lado a lado numa antinomia de forças do bem e do mal. Dessa forma, corredores e escadarias que formavam sombrios labirintos, catacumbas nos porões, cemitérios perto dos castelos ou igrejas, um ambiente mórbido, encontravam ressonância nos romances góticos.

Assim, conforme afirma COELHO,

“A experiência da literatura gótica foi o germe para o aparecimento de um conjunto de gêneros e subgêneros ou tipos narrativos de uma literatura popular ainda hoje muito procurada, como os romances, novelas e contos de crimes, de detetives, de espionagem, de suspenses, de ficção científica, de terror. Nesse conjunto, o fantástico, como um gênero específico, se constituiu e encontrou condições para se desenvolver.”

## 9.2. O fantástico e o texto literário

A literatura fantástica já foi privilegiada com algumas tentativas de definição, dentre elas os estudos realizados por H. P. Lovecraft e Peter Penzoldt, mas somente na década de 1970, por meio da obra *Introdução à Literatura Fantástica*, o búlgaro Tzvetan Todorov (1939 -2017), filósofo, linguista e professor, radicado na França desde a década de 1963, apresentou uma proposta de definição que hoje é a mais aceita entre os estudiosos do meio e definiu o fantástico como um gênero vizinho de dois outros: o estranho e o maravilhoso; apresentando, entretanto, as demais propostas do que ele mesmo classificou como “cânones”, como Callois (1966), Castex (1951), e Vax (1965).

Para H. P. Lovecraft, o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência do leitor e esta experiência deve ser o medo. Nesse sentido, Peter Penzoldt completa:

”Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade”.(Todorov,1992,p. 40 – 41).

Mas, para o gramático e crítico literário francês Roger Callois (1913 – 1978), temos o conceito de “ruptura” em que o fantástico está representado na violação de uma regularidade imutável, resultando como procedimento essencial do fantástico a aparição: é o que não pode aparecer, mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo

perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, manifesta-se o inadmissível.

Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (pág. 161). (Apud TODOROV, p. 16)

Considerando a proposta do professor de literatura francesa, acadêmico e crítico literário Pierre-Georges Castex (1939 – 1995), o evento fantástico decorre de estágios da consciência humana que pode projetar animicamente imagens e acontecimentos que colocam em dúvida a realização do evento, estabelecendo uma tensão entre lucidez e delírio. Assim, o sobrenatural irrompe estabelecendo a hesitação.

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores (CASTEX, 1951, p. 8). (Apud TODOROV, *ibidem*)

Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica* diz que “O relato fantástico ... nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (p. 5).

Seja como for, não é possível excluir de uma análise do fantástico, o maravilhoso e o estranho, gêneros aos quais se sobrepõe. Mas tampouco devemos esquecer que, como o diz Louis Vax, “a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão” (p. 98).

A partir dessas teorias, surgem Todorov e Sartre com teorias mais consistentes sobre o “Fantástico Tradicional” e o “Fantástico Contemporâneo” respectivamente. E ainda a teoria do estranhamento postulada por Freud.

Segundo Todorov, na passagem do séc. XIX para o XX, a literatura fantástica sofreu uma radical mudança de rota, sendo necessária uma redefinição para o gênero, ou seja, definir essa nova direção do fantástico como Literatura Fantástica Contemporânea. Como

representantes da Literatura Fantástica Tradicional, podemos citar: Hoffmann, Nerval, L'Isle-Adam, Mérimée, Maupassant, Poe, Gogol, Henry James e outros.

Há, entretanto, dificuldades quanto a uma definição precisa de **fantástico**, visto que abriga uma série de obras díspares. Portanto, tenta-se explicá-lo mediante as relações que apresenta com gêneros contíguos. Assim, TODOROV (1975) apresenta um quadro de relações entre *estranho-puro*, *fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso*, *maravilhoso puro* e *o fantástico puro*. (TODOROV, p. 25), conforme diagrama elaborado pelo autor;

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso- puro
------------------	-------------------------	----------------------------	----------------------

A partir da perspectiva com que o **sobrenatural** é tratado nas narrativas, pode-se vislumbrar uma separação entre o *fantástico*, o *maravilhoso* e o *estranho*. Assim, tem-se que:

#### a. Fantástico Puro

É aquele que se encontra entre o *maravilhoso* e o *estranho*, sendo que a hesitação que o caracteriza situa-se sempre no presente;

#### b. Fantástico Maravilhoso

Corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir, portanto, fica sempre a expectativa de ação no futuro.

#### c. Fantástico Estranho

O inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, relacionado assim ao passado. Essas classificações correspondem às obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, porém terminam no *maravilhoso* ou no *estranho*.

### 9.3. O fantástico puro

Curiosamente, a linha divisória que separa, no diagrama anterior, o *fantástico estranho* e o *fantástico maravilhoso* é justamente o ponto onde se situa o fantástico puro. Nas palavras do próprio autor “ [...] Esta linha corresponde perfeitamente à natureza do fantástico entre dois mundos vizinhos.”

A hesitação é a característica principal do fantástico puro e tem a função de provocar no leitor uma sensação de horror ou de estranhamento. O primeiro exemplo que vemos citado pelo autor refere-se a uma obra do escritor francês do Séc. XVIII, Jacques Cazotte (1719 – 1795), em *O Diabo Apaixonado* (1772), um conto fantástico em que o herói da narrativa, Alvare, em conversa com amigos sobre a cabala é levado a evocar o diabo, nas ruínas de Portici, perto de Nápoles. Movido pela curiosidade e desejoso de realizar a experiência, aceita o desafio proposto por seu amigo, Soberano, “profundo conhecedor das ciências ocultas”.

A obra é toda centrada na exploração do sobrenatural e foi publicada no mesmo período em que Goethe iniciava *Fausto*, que traz inquietações bastante semelhantes. Vejamos, então, nas palavras de TODOROV (1975):

“Alvaro, o protagonista de *O diabo apaixonado* de Cazotte, vive há vários meses com um ser, de sexo feminino que, segundo suspeita, é um espírito maligno: o diabo ou algum de seus seguidores. Seu modo de aparição indica às claras que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino), ofensas reais que recebe parecem, pelo contrário, demonstrar que se trata de uma mulher, e de uma mulher apaixonada. Quando Alvaro lhe pergunta de onde vem, Biondella responde: “Sou uma Sílfide (gênio do ar. *mit. céltica e germânica*), e uma das mais importantes...” (pág.198). Mas, existem as sílfides? “Não podia imaginar nada do que ouvia, prossegue Alvaro. Mas, o que tinha que imaginável em minha aventura? Tudo isto me parece um sonho, dizia-me, mas, acaso a vida humana é outra coisa? Sonho de maneira mais extraordinária quem outros, isso é tudo. (...) Onde está o possível? Onde o impossível?” (págs. 200-201).” (Apud TODOROV, p. 15)

Por essa breve exposição do enredo, chegaremos ao que o autor chamou de “coração do fantástico”, visto que é nessa hesitação e no tempo durante o qual ela perdura, que se abre uma vereda misteriosa: a incerteza do real, a ambivalência da compreensão, provocada por um acontecimento inaceitável às leis naturais da existência, aquelas experiências compartilhadas por nós na realidade concreta, por fatos tangenciáveis por todos. Nisso residirá o fenômeno do fantástico.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 15-16)

Dando curso a esse pensamento, o autor amplia suas considerações extrapolando os limites do texto ao encontro do leitor, afirmando que em algumas leituras caberá a este hesitar entre as duas possibilidades.

O limite entre o estranho e o maravilhoso é apenas o tempo de uma hesitação. Essa hesitação que, segundo o crítico, é comum ao leitor e a personagem, porém tem sua duração restrita ao momento da narração do fato. A hesitação não só da personagem, como também do leitor é a condição primeira do fantástico.

Assim, o elemento fantástico transitará livremente nas narrativas em prosa, seja novela, romance ou conto. Todavia, para tanto, essas narrativas devem apresentar caráter de ficção e assumir uma postura de leitura bem definida, porque na poesia e na alegoria, o fantástico não tem trânsito livre, pois, segundo TODOROV, em *Estruturas Narrativas*:

“o fantástico implica não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alégórica’ ”. (TODOROV, 1992; p. 38).

#### 9.4. O fantástico-estranho

O gênero *estranho*, por seu turno, possui uma diferente forma de tratar o sobrenatural. Nele, verifica-se que a narrativa não se desenvolve em um mundo totalmente à parte do nosso e regido por leis supranaturais. A história se passa no mundo real de nossas experiências cotidianas, que, em determinado momento, é afetado por acontecimentos e fatos de ordem sobrenatural e causadores de perturbações, criando a ambiguidade e a ambivalência entre o real e o irreal, mas que tem suas explicações apresentadas ao término da narrativa. O que valeu a denominação da crítica na época de “sobrenatural explicado”.

Desse forma, percebe-se que a atitude do fantástico é semelhante à do estranho, conquanto este divirja do outro na explicação, ao final da narrativa, do sobrenatural. Ou seja, a ambiguidade criada pela erupção do sobrenatural maléfico, aterrorizante ou apenas apreensivo, no cotidiano natural é elucidada ao término da narrativa, não deixando que os fenômenos insólitos geradores de tensões, apreensões e mal-estar fiquem sem explicações racionais. A dúvida e a incerteza são dirimidas.

“Começamos por fantástico-estranho. Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e frequentemente condenou) esta variedade com o nome de “sobrenatural explicado”. (TODOROV, p. 25)

O exemplo apresentado pelo autor, a obra *Manuscrito de Sagaroça*, do antropólogo, historiador e escritor polonês Jan Potocki (1761 – 1815) é um romance que representa uma das mais significativas obras da literatura gótica escrita por um autor polonês e que, de acordo com Callouis (1966), “Nele cruzam-se a mais pura aventura, o fantástico, a espionagem, o terror, o humor, o erotismo, o policial, o capa-espada, a intriga amorosa, a viagem no tempo e aos mais exóticos espaços, da Espanha do século XVIII às arábias.” (grifo do autor)

No resumo de TODOROV,

A obra nos relata em primeiro lugar uma série de acontecimentos, nenhum dos quais, tomado separadamente, contradiz as leis da natureza tais como a experiência nos ensinou à conhecer; mas sua acumulação já expõe problemas. Alfonso van Worden, herói e narrador do livro, cruza as montanhas de Serra Moréia. De repente, seu empregado Mosquito desaparece; horas depois, também desaparece seu laçao López. Os habitantes do lugar asseguram que fantasmas rondam pela região: trata-se de dois bandidos recentemente enforcados. Alfonso chega a uma estalagem abandonada e se dispõe a dormir; mas com a primeira badalada da meia-noite, “uma bela negra semi nua, com uma tocha em cada mão” (pág. 36) entra em seu quarto e o convida a segui-la. Leva-o até uma sala subterrânea onde é recebido por duas jovens irmãs, belas e vestidas com ligeiras roupas. Dão-lhe de comer e beber. Alfonso experimenta sensações estranhas, e uma dúvida nasce em seu espírito: “Não sabia já se eram mulheres ou demônios disfarçados de mulher” (pág. 39). Contam-lhe logo suas vidas e lhe revelam ser suas próprias primas. Mas o relato se interrompe com o primeiro canto do galo; e Alfonso recorda que, “como se sabe, os espectros só têm poder da meia-noite até o primeiro canto do galo”(pág. 36). (TODOROV, p. 17)

Ao fim da narrativa, Nesse caso, a narrativa encaminha-se por uma resolução encontrada pela personagem que é a de se convencer de que se tratou de fenômenos sobrenaturais. Assim, o fantástico, por não haver mais a hesitação, está desfeito, recaindo, por consequência, no maravilhoso. Esclarece-nos TODOROV:

Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, p. 24)

É bom ressaltar que a estratégia discursiva do ponto de vista narratológico adotada permitiu, na exata medida, o surgimento do fantástico (hesitação): utilizando o foco narrativo em 1ª pessoa (narrador onipresente), de visão e conhecimentos limitados, partícipe ativo e

passivo dos eventos que o cercam, acontecimentos que, de dentro dos quais, não pode o narrador dar conta de explicações desse universo que o cerca, senão a pura percepção, o sensível, veem-se a personagem e o leitor no mesmo dilema de acreditar ou não nos fatos.

Sendo assim, o leitor, por seu turno, também exerce papel essencial no virtuosismo do fantástico por também hesitar (ou não) diante da exposição de um evento ambíguo

Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. (TODOROV, p. 19)

Parafraseando o autor, o fantástico não pode durar mais que o tempo de uma vacilação; o tempo suficiente de se acreditar se é ou não real o evento, tanto por parte do leitor como da personagem, e que deverão decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”. Quando isso ocorrer, e a decisão for tomada, acabará o efeito fantástico.

### 9.5. O fantástico-maravilhoso

O gênero *maravilhoso*, por sua vez, é consubstanciado na narrativa quando o evento decorrente da hesitação provocada pela ambiguidade dos fatos é explicada pelo viés da anormalidade, ou seja, pelo advento sobrenatural constatado comprovadamente pela explicação ao final. Assim, findada a hesitação, a opção apresentada ao leitor e à personagem é aquela que se lhes apresenta como uma ruptura da realidade concreta, conhecida e partilhada por qualquer um. Todorov irá dizer:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, p. 24)



Voltando às ideias iniciais, referindo-se ao próprio **sobrenatural**, deve-se distinguir entre uma *função literária* e uma *função social*.

- A *função literária*, ou seja, a função do sobrenatural no interior da obra, liga-se a três outras funções: a *função pragmática*, que se orienta no sentido de o sobrenatural emocionar, assustar ou manter em suspense o leitor; a *função semântica*, consistindo no fato de o sobrenatural se constituir na sua própria manifestação, auto-designando-se; e a *função sintática*, pois ele entra no desenvolvimento da narrativa, ligando-se à totalidade da obra literária.
- A *função social* reside no fato de tirar as leis que poderiam incidir sobre o texto ao mesmo tempo em que permite transgredi-las. As leis, diga-se, estão ligadas à censura institucionalizada, à condenação pela sociedade em que se proíbe a abordagem de temas que se transformam em tabus, como o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia etc. Segundo Todorov,

“Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (TODOROV, 1975, p. 174)

## 10. Todorov e o Fantástico Contemporâneo

A narrativa do sobrenatural no século XX é marcada pelo célebre “A Metamorfose”, de Franz Kafka. O texto já se inicia trazendo o acontecimento sobrenatural:

“Uma manhã, ao sair de um sonho agitado, Gregório Samsa acordou transformado em seu leito num verdadeiro inseto.” (KAFKA, 1955, p. 7)

A princípio há uma hesitação da personagem, pois pensa que está sonhando, mas vê que não. Então, a hesitação se desfaz, destituindo a narrativa de surpresas. Gregório aceita, pouco a pouco, sua situação como possível.

Tal narrativa destoa, segundo TODOROV, das histórias fantásticas tradicionais:

“Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente

natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.” (TODOROV, 1975, p. 179)

Porém, não se pode afirmar que, pela ausência de hesitação, de espanto e da presença de elementos sobrenaturais possamos incluir esse texto no gênero maravilhoso, pois este:

“implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes.” (TODOROV, 1975, p. 180)

Em “A Metamorfose” encontra-se o paradoxo de um acontecimento chocante, impossível, tornado possível. Assim, as narrativas de Franz Kafka abarcam o **maravilhoso** e o **estranho** ao mesmo tempo, onde os dois gêneros, aparentemente incompatíveis, se combinam. O **sobrenatural** se dá embora pareça ao leitor inadmissível.

O leitor, portanto, sofre o *processus* de adaptação, uma vez que colocado diante do fato sobrenatural, reconhece-o como natural.

## 11. Sartre e o Fantástico Contemporâneo

“O fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de rever a própria imagem.”

Jean-Paul Sartre.

Levando em conta apenas a arte e a literatura modernas, Sartre sugere que a definição dada ao fantástico clássico, perfeita para caracterizar o fantástico do século XIX, não mais condiz com boa parte da literatura e da arte do mais fantástico dos séculos, o séc. XX. Para Sartre a ambiguidade e a hesitação já não têm caráter tão relevante para o fantástico contemporâneo como teve no século anterior. A partir de agora, o que realmente pesa é a representação social do mundo: o que deve ser contrariada é a normalidade e não as leis naturais, ou seja, a postura do homem diante de situações que beiram o absurdo, sem que haja uma reação ou interferência, conduzindo-o para uma acomodação e aceitação hipócritas.

Nessa nova concepção de fantástico apenas o ser humano e as criaturas naturais devem ser focalizados. Os fenômenos sobrenaturais não mais devem aparecer, pois já foram devidamente esclarecidos pela ciência psicanalítica. O homem passa a ser coisificado, tem caráter de homem-marionete, homem-fantochê, cuja existência se assemelha a uma prisão sem paredes ou grades. Esse é o perfil do protagonista do fantástico contemporâneo que permeiam um Estado totalitário, cuja burocracia reduz as relações humanas impondo ao ser humano uma simples troca de mensagens, cujo sentido principal já se perdeu.

O absurdo moderno torna-se muito mais inquietante do que a hesitação e a dúvida. No fantástico contemporâneo é justamente a existência rotineira que se volta contra a protagonista. Kafka é o grande nome ligado a esse gênero em obras como: *O Processo* e *O Castelo*. Consolidando o gênero fantástico contemporâneo, surgem na literatura hispano-americana nomes como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Julio Ramón Ribeyro.

No Brasil, o gênero fantástico contemporâneo foi introduzido por Murilo Rubião, considerado pai espiritual de autores como José Jacinto Veiga e Moacyr Scliar. Embora no Brasil o fantástico tenha tido uma maior repercussão a partir do século XX, podemos encontrar elementos fantásticos em obras de Álvares de Azevedo e Machado de Assis já no romantismo e no realismo.

## **12. Freud e a contribuição da Psicanálise**

Com o advento da psicanálise, esses possíveis desvios de personalidade, próprios da literatura fantástica, começaram a ser esclarecidos cientificamente. Consequentemente e por motivos óbvios, o elemento fantástico passou a causar menos hesitação no leitor.

Para Freud, os temas recorrentes da literatura fantástica do final do século XIX perdem sua importância, em virtude da chegada da psicanálise. O desejo sexual, cuja manifestação era combatida pela Inquisição, encontra na ficção terreno fértil para se expressar, travestindo-se de vampiro, demônio e assombração. Essa era uma forma de exorcizar os desejos sexuais e muitos outros sentimentos do subconsciente humano. A literatura fantástica foi o grande instrumento de canalização desses temores até a chegada da psicanálise, que confere explicações científicas a temas como necrofilia e incesto. A partir de então, esses temas já podem ser tratados livremente, não sendo mais necessária a intervenção da bruxaria e do sobrenatural. Assim sendo, a literatura fantástica toma novos rumos a partir do séc. XX, consolidando o fantástico contemporâneo apontado por Sartre.

### 13. O fantástico na América: Realismo Mágico

- Franz Roh em 1925;
- Massimo Bontempelli em 1927;
- Em 1940, Pierre Mabilie traça os caminhos do “maravilhoso surrealista”
- Em 1948, vários artigos são escritos sobre o Realismo Mágico na Alemanha (depois da II Guerra) e um artigo da Bélgica;
- Arturo Usler Pietri em Madri produz uma obra sobre a especificidade do conto venezuelano (1948)
- Alejo Carpentier lança o termo “Real Maravilhoso”, no jornal El Nacional de Caracas;
- No ano seguinte, esse texto é reeditado no México como prólogo do seu romance “El reino de este mundo”. A obra passa a ser um manifesto programático de uma nova literatura americana que desejava libertar-se da tutela europeia;
- Em 1956, na Sourbone, Jacques-Stephen Alexis apresenta os prolegômenos de uma estética do “Realisme Merveilleux des Haitiens”
- Em 1955, por Angel Flores é publicado nos EUA o artigo “Magical Realism in Spanish American Fiction”
- Em 1967, Luis Leal publica “Magical Realism in Spanish American Literature”. Com esse documento, ele critica e resgata Angel Flores;
- Em 1973, Emir Monegal, na Universidade de Michigan no XVIº Congresso do Instituto Internacional Íbero-americano propõe o banimento do termo “Realismo Mágico”
- Chiamp (1980) ?
- Genette (1982) (Arquitextualidade) : o realismo mágico mantém-se ou se ampara no realismo maravilhoso para explicar uma relação ampla da realidade. Mais abrangente!
- Spindler (1993)
  - a- Realismo Mágico Metafísico;
  - b- Realismo Mágico Antropológico;
  - c- Realismo Mágico Ontológico
    - i- Realismo Mágico Metafísico: corresponde às ideias de Roh (senso de irrealidade pela técnica do estranhamento : uma cena é descrita como algo novo, desconhecido, sem recorrer ao sobrenatural, como nas narrativas surrealistas .

- ii- Realismo Mágico Antropológico: equivale às concepções de Carpentier em “O diabo apaixonado” (intervenção do narrador com duas concepções: uma racional; outra, do crente em magia “Dança dos ossos” e “São Marcos”. Uma teoria que se sustenta na tese de que o componente mágico está inserido na cultura de um povo. Ex.: o matuto acredita em assombração. É mais amplo do que Carpentier que categoriza em realismo maravilhoso americano que se restringia aos textos exclusivamente americanos .
- iii- Realismo Mágico Ontológico: resolve a antinomia entre o elemento racional e o mágico sem recorrer a nenhuma perspectiva cultural em particular.

A fortuna do termo Realismo Mágico no século XX deve-se à utilização que fez dele o crítico de arte Franz Roh em um estudo crítico, publicado em 1925, sobre a pintura alemã pós-expressionista, a qual representava o mundo revelando o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade cotidiana. Em 1927, o escritor e jornalista italiano Massimo Bontempelli emprega o termo realismo mágico em diversos manifestos e artigos sobre literatura, com um sentido semelhante ao utilizado por Roh. Em 1940, Pierre Mabilie, crítico de arte e teórico do surrealismo, publica seu livro intitulado *Le miroir du merveilleux*, no qual traça os caminhos do maravilhoso surrealista ao lado de textos da cultura antilhana (alguns traduzidos por Carpentier), com os quais teve contato ao se refugiar nas Antilhas durante a Segunda Guerra Mundial. Depois da Guerra, já em 1948, vários artigos sobre o realismo mágico são publicados na Alemanha e um primeiro artigo na Bélgica. Em Madrid, Arturo Uslar Pietri traz ao público uma obra sobre a especificidade do conto venezuelano, na qual emprega o vocábulo realismo mágico. No mesmo ano de 1948, Alejo Carpentier lança o termo real maravilhoso, no jornal *El Nacional* de Caracas; esse texto, reeditado no ano seguinte no México como prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, passa rapidamente a ser considerado como um manifesto programático de uma nova literatura latino-americana que desejava libertar-se da tutela européia. Em 1956, na Sorbonne, o escritor francófono Jacques-Stephen Alexis, parcialmente inspirado no manifesto de Carpentier, apresenta os prolegômenos de uma estética do “*Réalisme merveilleux des Haïtiens*”. Nesse mesmo período, mais precisamente em 1955, o artigo “*Magical Realism in Spanish American Fiction*”, de Angel Flores, é publicado nos Estados Unidos e suscita uma discussão geral sobre o realismo mágico na crítica literária latino-americana. No decorrer dos anos 60, vários

trabalhos escritos e orais abordam os autores latino-americanos da época sob a perspectiva do realismo mágico e/ou do realismo maravilhoso. Em 1967, Luis Leal publica seu artigo “Magical Realism in Spanish American Literature”, no qual ao mesmo tempo em que critica as considerações de Flores sobre o assunto, resgata-as. Enfim, como assinala Scheel (2005, p. 19), em 1973, na Universidade de Michigan, o convidado de honra do XVIº Congresso do Instituto Internacional Ibero-americano, Emir Rodríguez Monegal, acolhe os congressistas explicando longamente porque se fazia necessário banir o termo “realismo mágico” do vocabulário, enquanto um terço das sessenta e cinco comunicações se referia a ele. Muitas delas tentavam, na verdade, esclarecer as ligações entre as noções de fantástico, surrealismo, realismo mágico e realismo maravilhoso.

Essa confusão terminológica é apontada por Chiampi (1980), em um dos poucos livros publicados no Brasil a respeito do tema - *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* -, quando aponta ser este termo “onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana”, assinalando “o processo de esvaziamento conceitual que o realismo mágico sofreu na aplicação à produção literária” da América hispânica (1980, p. 19 e 22).

Após examinar criticamente os conceitos de mágico, fantástico e maravilhoso, e discutir detalhadamente as oscilações conceituais do termo realismo mágico/realismo maravilhoso, a autora evidencia “a pertinência das reflexões de Carpentier sobre a fenomenologia da percepção do maravilhoso na realidade, posto que abrem caminho para a análise das relações pragmáticas do texto literário” (CHIAMPI, 1980, p. 39). Opta, assim, pela expressão “realismo maravilhoso”, para “situar o problema no âmbito específico da investigação literária” (CHIAMPI, 1980, p. 43), já que considera o termo “mágico” como “tomado de outra série cultural” (CHIAMPI, 1980, p.43). Como aponta o subtítulo de seu trabalho, Chiampi detém suas análises na ficção hispano-americana.

Ainda na década de 1980, no Brasil, Rodrigues introduz um estudo a respeito do realismo mágico, em seu livro sobre o fantástico; nele, também recupera, concisamente, o histórico da categoria, detendo-se na explicação dos termos “maravilhoso” e “mágico”; na esteira de Chiampi, recusa imediatamente a nomenclatura “realismo mágico”, por achá-la imprópria para a literatura (RODRIGUES, 1988, p. 50). Em sua proposta, chega a delinear outros tipos do que chama de “maravilhoso”, anunciando, na América hispânica, duas tendências na literatura fantástica, no sentido amplo que dá ao termo, ou seja, no chamado “fantástico naturalizado” (RODRIGUES, 1988, p. 64): a que explora o espaço urbano e a que

visa o espaço rural. Ao fazê-lo, embora se detenha no realismo maravilhoso latino-americano e siga uma linha de reflexão semelhante a de Chiampi, Rodrigues sugere a permanência dos dois conceitos.

Sugestão bastante válida, principalmente se a ligarmos à questão dos diferentes espaços – rural e urbano - apontados por Rodrigues (1988); a partir de suas considerações, poderíamos, em um primeiro momento, incluir as obras que focalizam o espaço rural na categoria do realismo maravilhoso, e as que apresentam como pano de fundo o espaço urbano, na do realismo mágico. Não é tão simples, pois as obras de Gabriel Garcia Márquez, nas quais predomina o espaço rural são, em grande parte, próprias do realismo mágico. Na crítica contemporânea, um possível esclarecimento encontra-se no artigo de Delbaere-Garant (1995, p. 252-3) que, ao descrever o que denomina “realismo mítico” e sem omitir a contribuição de Carpentier para essa modalidade da categoria, assinala ser o realismo mágico, de modo efetivo e frequente, demonstração de uma profunda conexão entre o personagem e o ambiente e aplica esse conceito a todas as regiões que ainda possuem “espaços não-consumidos”, onde as imagens “mágicas” são tomadas do próprio ambiente físico.

A crítica contemporânea, de modo geral, opta pelo termo realismo mágico para nomear essa categoria exclusiva, permitindo que seja efetuada uma nova leitura dos textos literários que oferecem uma representação mais ampla da realidade, como é o caso da obra de Murilo Rubião. Essa relação implícita que o texto considerado entretém com uma categoria genérica reconhecida e codificada é denominada arquitextualidade por Genette (1982) e permite estabelecer um diálogo fecundo com a tradição literária.

#### **14. Murilo Rubião: vida e obra**

Nascido em Nossa Senhora do Carmo do Rio Verde, hoje Carmo de Minas, em 1º de junho de 1916, Murilo Eugênio Rubião era filho do filólogo e poeta Eugênio Rubião e de Maria Antonieta Ferreira Rubião. Foi para Belo Horizonte com a família aos 7 anos e ainda na adolescência começou a ler Machado de Assis, que considerava um dos grandes escritores brasileiros. Entrou para a Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais em 1938, quando conseguiu emprego numa livraria, onde conheceu e se tornou amigo do futuro presidente Juscelino Kubitschek.

No ano seguinte, sentindo a vocação pelas letras, conseguiu emprego na Folha de Minas, onde tomou contato com intelectuais como o escritor Marques Rebelo. Após se formarem Direito, em 1943, começou a organizar os contos de *O Ex-Mágico*, que vinha escrevendo havia anos. Lançado em 1947, pela Editora Universal, do Rio de Janeiro, o livro foi saudado por críticos como Otto Maria Carpeaux e Oscar Mendes. Em 1953, foi a vez de Murilo Rubião publicar *A Estrela Vermelha*. Com os dois livros, se tornaria o precursor do realismo mágico na América Latina, que depois faria famosos autores como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Julio Cortázar.

Murilo Rubião deixou Minas Gerais somente por duas vezes: a primeira, em 1949, quando foi para o Rio como chefe da Seção de Documentação do Vale do São Francisco. Voltou a Belo Horizonte em 1951, para se tornar chefe de gabinete do então governador Juscelino Kubitschek, do qual comandaria a campanha para a Presidência da República.

Em 1956, a convite do presidente, seguiu para a Espanha, onde até 1960 foi adido cultural na embaixada brasileira. Depois voltou de vez para Minas e foi trabalhar na Imprensa Oficial, onde, em 1966, criou o Suplemento Literário, no qual surgiu a conhecida geração da qual participaram, escritores como Luís Vilela, Duílio Gomes, Humberto Werneck, Luiz Gonzaga Vieira, Adão Ventura e Jaime Prado Gouvêa.

Embora respeitado nos meios literários desde sua estreia com *O Ex-Mágico*, Murilo Rubião só se tornaria conhecido em todo o país a partir de 1975, quando o editor Jiro Takahashi, então na Editora Ática, lançou a célebre série “Autores Brasileiros”. Rubião explodiu com *O Pirotécnico Zacarias*, que vendeu cerca de 100 mil exemplares, foi indicado para vários vestibulares, virou tema de teses na academia e ajudou a chamar ainda assim a atenção da crítica para a importância de sua obra. “Apostei na série e fico feliz por ter ajudado a tornar a obra de Murilo Rubião mais conhecida e respeitada”, diz Jiro Takahashi.

Homem circunspecto, sempre de terno preto e com seus inseparáveis óculos de grossas lentes, Murilo Rubião lançaria *A Estrela Vermelha*, em 1953, pela Editora Hipocampo; *Os Dragões e Outros Contos*, em 1965; *O Convidado*, em 1974, pelas Edições Quiron, com prefácio de Jorge Schwartz, até ser publicado pela Ática. Seus livros saíram em países como Alemanha, República Tcheca e Estados Unidos, onde o professor Curtis Pulsipher, da Universidade de Illinois, publicou tese de doutorado sobre sua obra.

Entre as várias publicações que existem sobre a obra e o pensamento de Rubião estão os livros *Mário e O Pirotécnico Aprendiz*, da editora UFMG, coordenado por Marcos Antônio



de Moraes, que reúne a correspondência entre Rubião e Mário de Andrade de 1939 e 1944; e A Trama do Arquivo, da mesma editora.

### 14.1. O estilo de Murilo Rubião

A ficção de Murilo Rubião, precursor de uma especificidade filiada ao Fantástico aqui no Brasil, o suprarreal, apresenta algumas características marcantes e sempre mencionadas por diversos críticos no assunto. A primeira delas é a de que Rubião escreveu e reescreveu os seus contos (trinta e três contos) inúmeras vezes e, segundo consta, não apenas no interesse de revisar aspectos gramaticais da escrita, mas, sim, na busca pela realização ou construção de uma dimensão ficcional verdadeiramente insólita com suas próprias leis e limites. A esse respeito afirma o crítico de arte Álvaro Lins (1948):

“[...] Não me parece que o sr. Murilo Rubião tenha realizado plenamente a maneira de ficção que idealizou, nem que tenha atingido todos os fins visados, mas devemos estimá-lo e admirá-lo, antes de tudo, por essa circunstância de ter levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e de se haver mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento.[...]”

A segunda, diz respeito à unicidade e à originalidade conceptiva que as obras mantêm entre si e com o autor. Avalia Lins:

“É raro um livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos.

Esta é sem dúvida a primeira qualidade de O ex-mágico, livro de contos do sr. Murilo Rubião, escritor mineiro. Trata-se de uma obra de estréia, mas na qual o autor, segundo fui informado, trabalhou durante vários anos, fazendo e refazendo os contos, que têm não só unidade, mas um caráter pessoal e inconfundível.”

Em relação à crítica brasileira, a classificação de seus textos costuma ser apresentada, não raro, de maneira variada: fantástico, realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, surreal, suprarreal. Os termos “surreal” e “suprarreal”, embora marquem a ampliação do realismo tradicional ou mimético em literatura, remetem, sobretudo, a uma escola ou corrente literária – surrealismo – do que a uma categoria literária. Já o vocábulo

“realismo fantástico”, que foi cunhado por Jorge Luis Borges para definir sua própria literatura, tem sido o mais usual ao lado de fantástico.

O termo “fantástico”, por sua vez, refere-se de fato a uma categoria literária reconhecida e codificada, que se caracteriza pela contradição e pela recusa mútua e implícita de duas ordens – o natural e o sobrenatural (BESSIÈRE, 1974, p. 57). Na conceituação de teóricos de textos fundadores sobre a ficção fantástica, observam-se palavras como “irrupção” (CAILLOIS apud TODOROV, 1975) ou “intrusão brutal” (CASTEX, 1962) do sobrenatural, do mistério, do inexplicável no quadro da realidade diegética. É justamente a contradição e a recusa recíproca entre as ordens do real e do sobrenatural, aliadas à ambiguidade delas decorrente, o que diferencia a categoria do fantástico da do realismo mágico, esta última caracterizada pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, entre real e irreal, sem criar tensão ou questionamento. Dessa forma, temos duas categorias literárias distintas, mesmo que aparentadas pela utilização do elemento sobrenatural ou insólito ao lado do real no universo da narrativa.

Dentre a crítica contemporânea, além da reflexão e das propostas de Delbaere-Garant (1995), julgamos esclarecedoras as considerações de Spindler (1993) que, ao adotar o título de realismo mágico por considerá-lo mais abrangente, propõe uma tipologia para essa categoria específica; teríamos, então, o realismo mágico **metafísico**, o **antropológico** e o **ontológico**, cada um deles relacionado com um diferente significado da palavra “mágico”.

O realismo mágico metafísico (SPINDLER, 1993, p. 79) corresponderia às ideias de Roh, logo, ao conceito original do termo; em literatura, esse tipo de realismo mágico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade pela técnica do estranhamento, por meio do qual uma cena é descrita como se fosse algo novo e desconhecido, sem recorrer explicitamente ao sobrenatural, como nas narrativas surrealistas e em alguns textos de Kafka, de Buzzati e de Murilo Rubião.

O realismo mágico antropológico seria o equivalente às concepções de Carpentier: a palavra “mágico”, nesse caso, é tomada no sentido antropológico, ao remeter à cultura de um povo ou grupo social; nessa modalidade, esclarece Spindler (1993, p. 80), o narrador normalmente tem “duas vozes”, isto é, às vezes relata acontecimentos de um ponto de vista racional (componente realista), outras vezes do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico). Spindler (1993, p. 80) considera o título “realismo mágico antropológico” mais exato e prático do que o realismo maravilhoso de Carpentier, pois o situa em uma categoria mais ampla da qual é parte e não o confina a América Latina como o faz o “real maravilhoso

americano”. Essa tendência foi nomeada, “neobarroquismo”, por alguns críticos, para enfatizar suas raízes na tradição latino-americana da arte e da literatura barrocas. Finalmente, o realismo mágico ontológico, diferentemente do antropológico, resolve a antinomia entre o elemento racional e o mágico sem recorrer a nenhuma perspectiva cultural em particular. Nessa forma de realismo mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista, como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos sobrenaturais do texto. *A metamorfose*, de Kafka, textos de Cortazar e de Gabriel Garcia Márquez, bem como a maioria dos contos de Murilo Rubião podem ser analisados sob essa perspectiva.

Pela tipologia proposta por Spindler (1993), bem como pelas considerações de Delbaere Garant (1995), pode-se observar que o realismo mágico antropológico ou mítico, pelo fato de centrar-se nas crenças étnicas, no folclore de uma determinada cultura e na estreita ligação entre o personagem e o espaço natural, exclui-se de antemão como suporte teórico da análise dos contos de Rubião cujo realismo mágico é universal.

O realismo mágico metafísico, ao contrário, mostra-se como um instrumental adequado para descrever alguns de seus textos, como “A cidade” e “A fila”. Nota-se, primeiramente, que em ambos os contos o sobrenatural não se manifesta; antes, as situações em que se encontram os protagonistas são até mesmo banais. Leiamos:

## A CIDADE

O trabalho dos insensatos afligirá aqueles que não sabem ir à cidade. (Eclesiastes, X, 15)

Destinava-se a uma cidade maior, mas o trem permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação.

Cariba acreditou que a demora poderia ser atribuída a algum comboio de carga descarrilado na linha, acidente comum naquele trecho da ferrovia. Como se fizesse excessivo o atraso e ninguém o procurasse para lhe explicar o que estava ocorrendo, pensou numa provável desconsideração à sua pessoa, em virtude de ser o único passageiro do trem.

Chamou o funcionário que examinara as passagens e quis saber se constituía motivo para tanta negligência o fato de ir vazia a composição.

Não recebeu uma resposta direta do empregado da estrada, que se limitou a apontar o morro, onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas.

— Belas mulheres? — indagou o viajante.

— Casas vazias.

Percebeu logo que tinha pela frente um cretino. Apanhou as malas e se dispôs a subir as íngremes ladeiras que o conduziriam ao povoado.

A escalada foi lenta e cansativa. O suor escorria pela sua testa, enquanto seus olhos se sentiam cada vez mais atraídos pela leveza das pequeninas edificações.

Uma vaga tristeza rodeava o lugarejo. As janelas e portas das casas estavam fechadas, mas os jardins pareciam ter sido regados na véspera. Experimentou bater em alguns dos chalés e não o atenderam. Caminhou um pouco mais e, do topo da montanha, avistou a idade, tão grande quanto a que buscava. Vinte mil habitantes - soube depois.

Desceu vagorosamente. Os homens (e por que não as belas mulheres?) deveriam encontrar-se lá embaixo.

Várias vezes voltou a cabeça, procurando fixar bem a paisagem que deixava para trás. Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho.

Durante todo o percurso, desde as vias secundárias à avenida principal, os moradores do lugar observaram Cariba com desconfiança. Talvez estranhassem as valises de couro de camelo que carregava ou o seu paletó xadrez, as calças de veludo azul. Mesmo sendo o seu traje usual nas constantes viagens que fazia, achou prudente desfazer qualquer mal-entendido provocado pela sua presença entre eles:

— Que cidade é esta? — perguntou, esforçando-se para dar às palavras o máximo de cordialidade.

Nem chegou a indagar pelas mulheres, conforme pretendia. Pegaram-no com violência pelos braços e o foram levando, aos trancos, para a delegacia de polícia:

— É o homem procurado — disseram ao delegado, um sargento espadaúdo e rude.

— Já temos vadios de sobra nesta localidade. O que veio fazer aqui? — perguntou o policial.

— Nada.

— Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista.

— Não sou turista e quero saber onde estou.

— Isso não lhe podemos revelar agora. Poderia prejudicar as investigações.

— E por que as casas do morro estavam fechadas? — atalhou o desconhecido, gastado com a falta de polidez com que o tratavam.

— Se não tomássemos essa precaução você não desceria.

Cariba compreendeu tardiamente que a sedução das casinhas brancas fora um artil para atraí-lo ao vale.

— As testemunhas! — gritou o delegado.

Introduziram na sala um homem de rosto chupado, os cabelos grisalhos. Fez uma reverência diante da autoridade e encarou o preso com visível repugnância:

— Não tenho medo de sua cara.

— A sua coragem pouco nos importa — aparteou, áspero, o sargento. — Cinja-se ao que for interrogado e responda logo se conhece este sujeito.

— Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua. Pediu-me informações sobre os nossos costumes e desapareceu.

O militar se impacientou:

— Venham os outros idiotas!

Um de cada vez, vários homens depuseram e não esclareceram muita coisa. A uns, o estranho fizera indagações de pouca importância: “Esta cidade é nova ou velha?” — a outros, dirigira perguntas inconvenientes: “Quem são os donos do município?”.

Muitos viram-no de perto, sem que o suspeito lhes dissesse sequer uma palavra. Só num ponto estavam de acordo, tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual a sua cor e em que língua lhes falara. Já saíra a última testemunha, quando o delegado, exultante, deu um murro na mesa:

— Tragam a Viegas, ela sabe!

Duas horas se passaram até que chegasse a mulher. Entrou desembaraçada, os lábios ligeiramente pintados, as sobrancelhas pinçadas e um sorriso que deixou Cariba enamorado.

Rendido ao encanto da prostituta que, por seu lado, trazia os olhos fixos nos dele, o forasteiro não ouvia o que ela falava. Aos poucos, reencontrou-se com a realidade e começou a prestar atenção ao depoimento:

— Quis fugir, porém ele me agarrou pelos pulsos e perguntou: “Como vai seu pai? Ainda mora com as tias velhas?”. — Não obtendo resposta, indagou pelos meus filhos. O senhor bem sabe que sou solteira e papai, quando morreu, morava sozinho. Por isso, antes que terminasse de falar, já suspeitava dele e me apressei em libertar-me dos seus braços. Não consegui. Segurou-me com mais força e, obrigando-me a encostar o ouvido nos seus lábios, dizia: “É preciso conspirar”. — Na expectativa de convencê-lo a ir embora, mostrei-lhe o perigo a que se expunha enfrentando uma polícia tão rigorosa quanto a nossa. Sem demonstrar temor, respondeu-me: “Não é necessária a polícia”.

Cariba sentiu uma grande inveja de quem abraçara a mulher. Que corpo tivera nas mãos!

O policial, porém, não se contentou com o que ouvira:

— E reconhece este homem como sendo o que a abraçou na rua?

— Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa.

O delegado ficou satisfeito. Virou-se para o indiciado e lhe afirmou que, mesmo tendo elementos para ultimar o inquérito, ouviria novamente as testemunhas na sua presença, o que de fato fez com a habitual grosseria:

— Então vocês viram o cara e não sabem descrevê-lo, seus idiotas!

À exceção da Viegas, permaneceram todos em silêncio. Ela, fixando os olhos maliciosos no desconhecido, confirmou:

— Sim, é ele.

Animados, os outros também falaram, repetindo o que disseram antes: não reconheciam o prisioneiro, mas deveria ser o mesmo indivíduo que lhes perguntara coisas tão estranhas.

O sargento chegara a uma conclusão, entretanto divagava:

— O telegrama da Chefia de Polícia não esclarece nada sobre a nacionalidade do delinquente, sua aparência, idade e quais os crimes que cometeu. Diz tratar-se de elemento altamente perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar.

Cariba, já incomodado com a perspectiva de ficar detido até que sedesfizesse o equívoco, ponderou:

— Nada disso faz sentido. Não podem me prender com base no que acabo de ouvir. Cheguei aqui há poucas horas e as testemunhas afirmam que meviram, pela primeira vez, na semana passada!

O delegado impediu que prosseguisse:

— O comunicado do setor de segurança é claro e diz textualmente: “O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade”.

O policial encerrou os interrogatórios, declarando que os depoimentos ali prestados eram suficientes para incriminar o acusado, porém, não desejava precipitar-se. Aguardaria o aparecimento de alguém que reunisse contra si indícios de maior culpabilidade e eximisse Cariba das acusações que lhe pesavam.

— Quer dizer que permanecerei preso esse tempo todo?

A resposta do delegado desanimou-o: ficaria encarcerado até a captura do verdadeiro criminoso.

E se o culpado não existisse?

Cinco meses após a sua detenção, ele não mais espera sair da cadeia. Das suas grades, observa os homens que passam na rua. Mal o encaram, amedrontados, apressam o passo.

Pressente, às vezes, que irão perguntar qualquer coisa aos companheiros e fica à espreita, ansioso que isso aconteça. Logo se desengana. Abrem a boca, arrependem-se, e se afastam rapidamente.

As mulheres, alheias ao medo, costumam ir à Delegacia para levar-lhe cigarros. São as mais belas, exatamente as que esperava encontrar no distante povoado. Meigas e silenciosas, notam nos olhos dele o desespero por não poder abraçá-las, sentir-lhes o hálito quente.

Só resta esperar pela Viegas, que, sensual e perfumada, vem vê-lo ao fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

— É você.

Quando ela se despede — o corpo tenso, o suor porejando na testa — Cariba sente o imenso poder daquela prisão.

Caminha, dentro da noite, de um lado para outro. E, ao avistar o guarda, cumprindo sua ronda noturna, a examinar se as celas estão em ordem, corre para as grades internas, impelido por uma débil esperança:

— Alguém fez hoje alguma pergunta?

— Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.

O conto intitulado “*A cidade*”, aponta o protagonista Cariba, em uma condição já bastante inquietante desde o início do texto: vê-se como o único passageiro de um trem, o qual “permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação.” (RUBIÃO, 1981, p. 47). Não tendo recebido uma resposta direta do empregado da estrada, aventura-se a entrar na cidade que se avista da estação, atraído por um conjunto de casinhas brancas alinhadas em simetria.

Seus objetivos vão, pouco a pouco, tornando-se cada vez mais difíceis de serem alcançados: vê-se impedido de atingir o primeiro deles, que era somente o de chegar à cidade para a qual comprara a passagem, por causa da parada indefinida e inexplicável do trem; quando busca saber onde se encontra, batendo nas portas das casinhas brancas, ninguém atende a seus apelos; continuando a caminhar, percebe que se encontra em uma cidade de proporções bem maiores do que imaginara e que os moradores o observam com desconfiança; diante de suas singelas indagações, é tratado como um vadio e é preso. Assim, as belas mulheres que esperava encontrar, bem como um povo acolhedor, constituem-se não só como outros objetivos não alcançados, mas também como metas ilusórias. É levado a julgamento e



considerado culpado, pois sua descrição e atitude se encaixam no alerta do comunicado do setor de segurança:

“O homem chegará dia 15, isto é, hoje, e pode ser reconhecido pela sua exagerada curiosidade.” (RUBIÃO, 1981, p. 51).

Diante das palavras de Cariba:

“Nada disso faz sentido. Não podem me prender com base no que acabo de ouvir.” (RUBIÃO, 1981, p. 50)

O policial o adverte de que permanecerá encarcerado até a captura do verdadeiro criminoso. Cinco meses depois de sua detenção, Cariba ainda apresenta uma débil esperança:

“– Alguém fez hoje alguma pergunta? – Não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (RUBIÃO, 1981, p. 51).

A situação absurda e insólita vivida pelo protagonista é definida em suas palavras citadas acima de que nada fazia sentido. Como se observa, não existe sobrenatural no texto; no entanto a sensação de irrealidade, como se o protagonista estivesse dentro de um pesadelo, instaura-se na narrativa pela impossibilidade de uma definição palpável dos fatos, pelo absurdo da situação.

O parentesco de Rubião com Kafka já foi apontado por críticos que se dedicaram à obra do autor brasileiro e retomaram as considerações de Sartre sobre o que o filósofo e escritor francês chamou de “fantástico contemporâneo”, em relação aos romances de Blanchot e de Kafka, no ensaio intitulado “Aminabad ou du fantastique considéré comme un langage” (SARTRE, 1947). Nesse tipo de texto, que Spindler (1993) denomina “realismo mágico metafísico”, o insólito é criado por meio de uma cena familiar, descrita como se fosse algo novo e desconhecido, dando origem a uma atmosfera estranha devido a algo que permanece implícito, quase ao alcance do personagem, mas ainda assim desconhecido.

Esses componentes podem ser observados também no conto de Rubião, “A fila”. Nessa narrativa, a posição absurda do protagonista assemelha-se, pela impossibilidade de atingir um objetivo aparentemente simples, à do conto anterior; parece-nos, porém, a representação de uma situação ainda mais comum e banal. Vindo do interior do país, com o objetivo único e definido de falar pessoalmente com o gerente da Companhia, o protagonista

Pererico é informado de que deve aguardar sua vez na fila; várias vezes, está prestes a ser recebido quando é informado de que o expediente se encerrara:

“Corria o tempo e a probabilidade de chegar ao gerente continuava remota.”  
(RUBIÃO, 1998, p. 202).

Nesse texto, a repetição do mesmo ato, todos os dias e por um tempo indeterminado, é responsável pela sensação de estranhamento. Passados meses, sem dinheiro nem moradia, Pererico ameaça o funcionário responsável pela fila, agarrando-o; segue-se o seguinte diálogo:

“– A violência é desnecessária: o gerente morreu. Largou-o. O choque fora violento. Contrafeito, restava-lhe uma pergunta: – Ficaram muitos sem falar com ele? – Somente você.” (RUBIÃO, 1998, p. 208).

A atmosfera de pesadelo que une os dois contos – “A cidade” e “A fila” – aparenta, no entanto, dissipar-se no segundo, quando Pererico toma o caminho de volta para o interior, deixando para trás a cidade e as lembranças recentes, ao mesmo tempo em que recupera as antigas recordações.

As narrativas de Rubião que poderiam ser analisadas a partir da perspectiva oferecida pelo realismo mágico metafísico parecem ser em menor número do que aquelas em que o sobrenatural se manifesta. Mesmo a situação absurda de “O edifício”, sai do banal, pois surge mesclada com o exagero das dimensões do edifício, com a determinação dos operários em continuar a construção e com a existência de uma lenda supersticiosa, apontando também para o realismo mágico ontológico, no qual o irreal é incorporado ao real diegético, sem contradição alguma.

Nos textos em que o sobrenatural se manifesta plenamente, observa-se com nitidez a ausência da antinomia entre natural e sobrenatural, contradição própria do fantástico. O diálogo inicial de “Teleco, o coelhinho” assinala plenamente a compatibilidade entre essas duas ordens:

“– Moço, me dá um cigarro?  
A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.  
O importuno pedinte insistia:  
– Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro?  
Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:  
Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

– Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor; saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

– Você não dá é porque não tem, não é, moço?

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. [...]” (RUBIÃO, 1981, p. 21-2).

Como se pode observar, o narrador-personagem não demonstra surpresa alguma por não se tratar de um moleque de rua, presença constante no caos desumano das cidades, mas de um coelhinho que fala; fica tão somente desarmado pela delicadeza do bichinho.

Se a metamorfose constitui aqui o tema principal, já apontado, aliás, como recorrente na obra de Rubião, vê-se que o tema da multiplicação também se revela assíduo em sua obra. Os pedidos de Bárbara, no conto homônimo (RUBIÃO, 1981), multiplicam-se no decorrer do texto, relativamente às transformações que sofre seu corpo: o manancial de seus desejos cada vez mais absurdos parece nunca se esgotar, todos eles atendidos incansavelmente pelo marido. A obsessão do personagem Bárbara é característica do que Delbaere-Garant (1995, p. 251) denomina “realismo mágico psíquico”, oriundo de impulso gerado pela mente e impossível de ser controlado.

O fato é que a obra de Murilo Rubião caracteriza-se pela ausência de surpresa diante do que se consideraria como inesperado: no conto “Alfredo” (RUBIÃO, 1998), nome do personagem que se metamorfoseia em um dromedário, observa-se que os moradores da vila banalizam a presença do animal; em lugar da surpresa, constata-se a indiferença.

Esse é o universo do realismo mágico: uma ampliação da representação do real, da qual passam a fazer parte elementos considerados peculiares a outras categorias como a do maravilhoso, da fábula, da fantasia – universos paralelos, com leis próprias – ou mesmo temas comuns na literatura fantástica, como a ocorrência da metamorfose, origem do espanto no fantástico, se não do terror, por contrariar as leis do real diegético. No realismo mágico, todas essas noções que caracterizariam o irreal, incorporam-se à representação do real que não mais se revela mimético, mas sim em sua dimensão total, contendo o que existe na imaginação, no pensamento, no sonho, no devaneio, e que passam a compor uma realidade ampliada. Nesse sentido, o próprio autor oferece uma direção de leitura de sua obra, no conto intitulado “Os dragões” (RUBIÃO, 1981), que se inicia mostrando a ausência de surpresa dos personagens diante do fato ocorrido, já que a grande preocupação era a de determinar a origem dos animais:

Os primeiros dragões que apareceram na cidade sofreram com o atraso dos nossos costumes. [...] Poucos souberam compreendê-los e a ignorância geral fez com que [...] nos perdêssemos em contraditórias suposições sobre o país ou a raça a que poderiam pertencer. (RUBIÃO, 1981, p. 59)

Em seguida, lê-se uma passagem na qual se dá sequência ao trecho acima e que poderia ser considerada como uma metalinguagem, relacionada tanto com a criação artística, quanto com recepção da obra. A controvérsia inicial foi desencadeada pelo vigário. Convencido de que eles, apesar da aparência dócil e meiga, não passavam de enviados do demônio, não me permitiu educá-los.

[...] Um leitor de jornais, com vagas ideias científicas e um curso ginásial feito pelo meio, falava em monstros antediluvianos. O povo benzia-se, mencionando mulas-sem-cabeça, lobisomens. Apenas as crianças, que brincavam furtivamente com nossos hóspedes, sabiam que os novos companheiros eram simples dragões. Entretanto, elas não foram ouvidas. (RUBIÃO, 1981, p. 59-60)

Sem dúvida, a interpretação alegórica dos contos mostra-se possível e concorre para diferentes elucidacões do texto artístico, mas não é absolutamente imprescindível. A reavaliação do realismo mágico em literatura proposta pela crítica contemporânea mostra a diversidade da categoria, em que seus autores geralmente se movem pelos vários tipos de realismo mágico. Rubião já o fazia se considerarmos as variadas nuances de seus contos. Em “O pirotécnico Zacarias”, o narrador-protagonista relata sua história depois de ter sido atropelado por um carro, isto é, depois de morto, tal qual o narrador de Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Zacarias, o herói morto-vivo de Rubião, chega a interferir na discussão sobre o destino a ser dado a seu cadáver:

“Para tornar mais confusa a situação, sentiam a impossibilidade de dar rumo a um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos.” (RUBIÃO, 1981, p. 17),

Esse tipo de narrador, como se sabe, é oriundo da sátira menipéia, “gênero carnavalizado” descrito por Bakhtin que o liga à representação dos “diálogos dos mortos” (1997, p. 113-4). Para essa espécie de realismo mágico, que lembra o conceito baktiniano de carnavalização, Delbaere-Garant sugere a denominação de “**realismo grotesco**”, objetivando caracterizar a distorção hiperbólica que cria, no texto literário, um senso de estranhamento por meio da confusão ou interpenetração de reinos diferentes como humano/animal e, já no caso do conto de Rubião, animado/inanimado ou ainda vivo/morto.

A ficção de Murilo Rubião apresenta algumas marcas indeléveis e, por isso mesmo notórias, apontadas recorrentemente pela crítica especializada a respeito principalmente de sua escrita. Exemplos disso são o tamanho diminuto do conjunto de sua obra e o fato de o autor tê-la submetido a um incessante trabalho de reescritura.

Entretanto o tecido textual de Rubião é o diferencial do ponto de vista discursivo, pois seus escritos estabelecem, não raro, conexões externas por meio das quais uma relação implícita pode ser detectada, estabelecendo comunicação com outros textos. Essa estratégia transtextual gera, com um certo hermetismo, intertextualidades enigmáticas, principalmente no que concerne ao uso de epígrafes. Nesse tocante, o uso habitual dessas inscrições busca estabelecer contato com significados próximos, correspondentes ou complementares. Almeja, por fim, codificar mensagens, como um protocolo de leitura, um índice programático para o leitor, como as gravações de palavras numa ara votiva ou tumular, podendo se relacionar, no plano do discurso maior, como sinopse, designação ou preceito.

No caso de Rubião, essa relação paratextual não pode ser entendida com clareza no fluxo comunicativo do texto receptor, como se poderia prever. Nas palavras de Genette (2009):

“A paratextualidade é constituída por uma relação menos explícita e mais distante de um texto literário com seu paratexto, através dos títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias e até mesmo ilustrações. O texto literário não se apresenta sem algumas categorias acessórias e “sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, para torná-lo presente, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro”. (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor).<sup>6</sup>

Tecnicamente, o gênero conto, como obra autoral, é um objeto materialmente definido, mas como discurso, não possui fronteiras perenes nem se fecha num significado solene, aspecto que abre a epígrafe a diversas possibilidades: ornamento, busca de autoridade, referência, espelho temático, síntese, protocolo, efeito-fratura, interrogação.

Schwartz (1983), ao propor que as epígrafes de Rubião

“[...] se desdobram numa relação dicotômica epígrafe/conto (relação intertextual), e epígrafe/epígrafe (relação intratextual) [...]” (SCHWARTZ: 1983, p. 6)<sup>1</sup>

Opta pela ideia de que

<sup>1</sup> GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

“[...] constituem um paradoxo provocado pela tensão do seu próprio *status*, autônomo e ao mesmo tempo dependente, em relação ao texto-base (o conto).” (Idem, *ibidem*)<sup>7</sup>

Persiste, assim, a dúvida de que as epígrafes podem ser lidas apenas no seu sentido gramatical, desconexo; ou mantendo sua carga enunciativa do fluxo discursivo do qual se filia. Sendo assim, é indubitável que, ao serem subtraídas do texto original, perdem a autonomia discursiva que lá mantiam, como todo excerto estrangeiro, e se rearranjam no novo discurso, transitando agora entre a carga semântica do texto do qual vieram e a carga semântica possível das relações no novo contexto.

Porém, subsiste ainda a dúvida a respeito dessa nova funcionalidade que, no limiar da intertextualidade e da interdiscursividade, não pode escusar o próprio berço nem o novo cômodo. Subsiste também um escrúpulo quanto à voz epigráfica e ao epigrafador: quem fala e quem epigrafa? Obviamente, essas (e outras) perguntas envolvem vários tipos de dificuldades.

Genette (2009), que a partir da noção de *dialogismo* (Bakhtin) e de *intertextualidade* (Kristeva) propõe “*transtextualidade*” como um termo mais amplo, define a epígrafe sob a categoria de *paratexte*, uma

“[...] ‘zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto).” (GENETTE: 2009, p. 10).

Os paratextos seriam “escritos” complementares, secundários ou subsidiários, inseridos ao lado, dentro ou fora do espaço do texto principal (apresentação editorial, títulos, dedicatórias, prefácios, epígrafes, notas), cujo aspecto funcional não deveria ser desprezado: regulador das leituras, função privilegiada na dimensão pragmática. As obras literárias nunca teriam se apresentado como textos nus, já que sempre cercadas desse aparato, muitas vezes visível demais para ser percebido.

---

<sup>7</sup>SCHWARTZ, J. *As epígrafes como programa textual*. In: \_\_\_\_\_. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

## **15. Relato da intervenção - Sequência didática**

- 1. Apresentando a proposta e seus objetivos aos alunos**
- 2. O conhecimento prévio dos alunos**
- 3. Elementos estruturais de uma narrativa**
- 4. Apresentação do gênero Conto**
- 5. Leituras dos subgêneros em estudo: fantástico-puro, fantástico-maravilhoso, fantástico-estranho e realismo-mágico**
- 6. O reconhecimento dos elementos fantástico na leitura e análise das obras**
- 7. Questões técnicas suscitadas**
- 8. Aplicação das teorias em alguns outros contos**

### **15.1. Apresentando a proposta e seus objetivos aos alunos**

#### **A turma 702**

No ano de 2019, no início do mês de fevereiro, tive meu primeiro contato com a turma 702, que contava com 38 alunos na faixa etária dos 13 e 14 anos de idade, entre moças e rapazes, num quantitativo bem equilibrado. Ou seja, quase meio a meio. Estávamos, naquele momento, iniciando o ano letivo com muitas expectativas e muita alegria. Alguns alunos novos, oriundos de municípios vizinhos e alguns de escolas da rede privada juntavam-se aos veteranos da E. M. Professor José D’Alessandro do município de Nilópolis, na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro.

A garotada, eufórica e ávida com seu material escolar novo, ansiava pelas novidades que aquele princípio de ano letivo insinuava a eles, afinal a unidade (como todas as outras da rede) havia passado por profundas reformas estruturais em suas instalações – um momento de grande satisfação para pais, professores e, principalmente, alunos. Durante as férias, homens e máquinas trabalharam com celeridade diária e incessante, a fim de preparar tudo a tempo para recebê-los no retorno às aulas. Conjuntamente à pintura totalmente nova, banheiros completamente reformados, alvenaria recuperada, mobiliário todo novo chegando às centenas como carteiras e mesas, além de computadores para a nova sala de informática, recebíamos saudosamente nossos jovens como a parentes distantes que já não víamos há muito tempo.

O clima era excelente entre todos, pois parecia iniciarmos uma nova era naquele local e unanimemente o pensamento e as expectativas pareciam acompanhar todo esse conjunto. Projetos e ideias fermentavam de todas as áreas de conhecimento nas primeiras reuniões com

o corpo docente. Nessa oportunidade, apresentei minha proposta de intervenção didático-pedagógica para alunos de 7<sup>o</sup> ano, coadunando com as perspectivas da unidade, sendo muito bem acolhida pela direção e pela coordenação.

Recebi, então, a turma 702 com a missão de conquistá-los e apresentar o projeto de leitura de contos da literatura fantástica, além de cumprir com minha carga horária semanal de 4 (quatro) tempos de aulas de 50 minutos cada, num total de 200 minutos ou 3h 20min, uma vez que também seria uma de minhas turmas de trabalho docente daquele ano na unidade. Não demorei muito a perceber que o tempo da grade curricular era curto para nos dedicarmos também à leitura das obras, dada a obrigatoriedade do cumprimento do currículo, com seus conteúdos programáticos. Mas precisávamos nos adaptar a essa realidade, se quiséssemos desenvolver o projeto. Foi nesse clima, então, que começamos as atividades curriculares e as nossas leituras.

Comecei por empreender uma pesquisa sobre seus hábitos de leitura e constatei com desapontamento, mas sem surpresa, o que já havia imaginado: não gostavam de ler, alegando ser uma tarefa “chata”. Quis saber o porquê e me deparei com inúmeros motivos que levavam a uma só conclusão: não gostavam porque tinham dificuldades em entender as mensagens, o que os levava a tergiversação. A turma era bem agitada e indisciplinada. A tarefa não seria fácil. Havia muito o que fazer em termos de disciplina. Os telefones celulares, por exemplo, competiam frequentemente a todo instante do início da manhã ao meio-dia. Diversas vezes precisei confiscá-los, durante as aulas, para poder lecionar ou trabalhar o projeto.

### **A sala de aula**

A sala destinada à turma 702 estava dentro dos padrões da boa acomodação. Possuía iluminação adequada e os aparelhos de ar condicionado funcionavam muito bem. Havia lousas digitais disponíveis para o uso dos professores na secretaria da unidade. Muitos levavam vídeos ilustrativos e aulas preparadas dentro de seus programas. Esse cenário facilitou e permitiu não só a projeção dos contos numa tela bem ampliada, mas também a exibição de filmes para testarmos nossas aprendizagens teóricas às leituras que iríamos fazer. Assim foi que aproximei o já conhecido por eles, filmes ou episódios de seriados, aos contos.



## O início das atividades

Utilizando o livro didático como material de aula, comecei abrindo caminho às novas leituras, ao mesmo tempo em que iniciava as atividades docentes, em atinência ao recomendado pelo currículo escolar, com aulas de interpretação de texto, tendo a preocupação de selecionar o gênero textual que mais se aproximasse do gênero conto, para que justamente coadunasse com os textos que sobreviriam. Após algumas leituras de fábulas e crônicas, passei a monitorar e registrar os efeitos dessa ação leitora, no âmbito da compreensão e da interpretação das informações explícitas e implícitas ao texto, numa crescente cognitiva, a partir de inferências de baixa, média e alta complexidade.

O segundo passo foi a apresentação dos textos fantásticos. Àquela altura, já se mostravam ansiosos para ter o primeiro contato com as leituras, que seriam projetadas numa parede branca através de imagens geradas por uma lousa digital. Eu já as antecipava aqui e ali aludindo algumas passagens, o que provocava uma ponta de curiosidade para conhecer o texto inteiro. Comecei a ouvir, então, “conta logo, professor o que aconteceu com a criança!” ou “o senhor está fazendo muito suspense desse acontecimento. Vai ver é porque nem o senhor sabe, né!?”

## A primeira leitura matinal

Comecei com o conto *Natal na barca*, de Lygia Fagundes Telles e a atenção à audição foi quase de cem por cento. Todos ouviram atentamente a história da personagem, uma mulher elegante que fazia uma viagem numa barca na noite de Natal, na companhia de um bêbado e de uma professora pobre com um filho doente nos braços.

Logo de início, perceberam que a história começava sem qualquer explicação inicial dos motivos pelos quais a narradora-personagem estava ali. Notaram igualmente que ela destoava completamente do cenário apresentado ao leitor e chegaram a arriscar um palpite de que se tratava de uma turista. A situação era estranha desde o início - diziam: “o que fazia aquela mulher diferente ali, sozinha, à noite, viajando na barca e dizendo que não queria nem deveria lembrar o porquê de estar naquela situação?”. Nesse ínterim, cuidei para que não fizéssemos um percurso errático. Propus, assim, um olhar inicial para o processo descritivo do cenário pelo narrador. A degradação espalhava-se pelo ambiente: as vestes, as pessoas, a embarcação, a iluminação, tudo constituía um cenário deprimente:

*“Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.”*

O único componente destoante daquele triste cenário era a mulher que analisava tudo a sua volta, numa contradição corroborante às impressões iniciais das crianças. Meus alunos iam percebendo, pela atenção controlada por mim, que a descrição do cenário que se desenhava em suas mentes no discorrer da leitura ensejava qualquer coisa de trágico iminente. Não tinham ainda ideia do insólito que se avizinhava, mas já desconfiavam do clima narrativo.

Devo informar aqui, antes de prosseguir, que fiz uma breve instrução das características do gênero conto e dos elementos da narrativa. Esbocei na lousa um esquema bem didático em que se podia divisar e classificar os tipos de narrador, de personagens, de tempo, da descrição do espaço e, por fim, dos momentos do enredo, quais sejam a apresentação, a complicação (início do conflito), o clímax e o desfecho. Dito isso, fiz uma breve explanação do que é a hesitação do leitor frente ao surgimento do elemento insólito. Busquei uma simples dicotomia entre “aconteceu x não aconteceu”, a fim de que opinassem e fizéssemos um colóquio especulativo sobre as pistas encontradas no texto ao final da leitura.

Ao fim da leitura, reunimo-nos em semicírculo para avaliarmos o texto e registrei em meu diário as seguintes impressões dos alunos:

- “Eu acho que ela não ‘tava’ morta, não, prof. A mulher ‘devia’ estar bêbada e não viu direito...” (D. L. S.) ;
- “A mulher ‘devia tá’ bêbada, porque era noite de Natal e todo mundo bebe nesse dia, professor ...”(G. S. B.);
- “Pra mim a criança “tava morta”, sim. Aconteceu foi um milagre, isso sim! Era Natal, professor, dia do nascimento de Jesus. A mãe falava o todo tempo que tinha muita fé! Foi isso! O bebê ressuscitou igual a Jesus! Eu acredito! ...” (Y. R.);
- “Professor, não dá pra saber direito. Pode ser que sim, pode ser que não. Só a mulher bonita que viu, e mais ninguém! ...” (R. S. O.);

No primeiro momento, procurei despertar na turma 702 a curiosidade pelos textos do gênero em apreço, apresentando-lhes narrativas de pequena extensão, intuindo estrategicamente não provocar de início desânimo pela tarefa. Assim foi que o primeiro

contato com o gênero conto foi por meio de uma leitura cursiva em oitiva. Os alunos sentaram-se em semicírculo e ouviram silenciosamente contos em cujos enredos depararam-se com ambiências estranhas, macabras, sombrias, absurdas, inexplicáveis, típicas das atmosferas de suspense encontradas nos filmes de terror e afins, bem conhecidas por eles. Mas o que mais agitou a garotada foi a incerteza em definir com clareza o desfecho apresentado por alguns textos. A ambiguidade, pré-requisito para o gênero fantástico, já eclodia em suas mentes e despertava a avidez por mais leituras semelhantes. Nesse ponto, explicamos didaticamente, em termos simples, a estratégia do efeito ambíguo como produto resultante de uma meticulosa elaboração autoral propositada, a fim de acionar o leitor na busca especulativa de racionalização ou aceitação do fenômeno narrativo. Essa encruzilhada foi magnífica! Debatiam com ardor as possibilidades de solução para a trama lida: suscitavam perguntas para corroborar propostas, analisavam sem controle as relações de causa e efeito, apostavam em representações alegóricas, delírios das personagens etc. Já começavam a perceber a importância do ponto de vista do narrador e as implicações decorrentes daí. Desconfiavam de uma possível realidade sonhada ou causada por um tipo qualquer de dano psicológico nas personagens, a partir do foco narrativo escolhido. Perceberam que em 1ª pessoa (narrador-personagem) os episódios ambíguos ganhavam força e se tornavam herméticos para o leitor. Viram, pela primeira vez, a beleza das urdiduras do enredo. Maravilharam-se.



## 15.2. O conhecimento prévio dos alunos

Nesse momento, os jovens ouvintes ficaram muito à vontade para relatar, dessa vez, estórias semelhantes a que estavam ouvindo. Ao término de cada narrativa contada, eles se sentiam seduzidos a comentar o enredo e a comparar com o que guardavam na lembrança de causos escutados pelos mais velhos em outros momentos. Tornou-se uma tarefa muito divertida e muito agradável, pois todos tinham algo a dizer ou um trecho parecido para contar. Foram os casos, por exemplo, de *Dança com ossos*, de Bernardo Guimarães; *São Marcos*, de Guimarães Rosa e *Sua Excelência*, de Lima Barreto. Além de terem ficado eletrizados com a irrupção no enredo do evento fantástico, demonstravam acreditar piamente do que acabavam de ouvir. É impressionante para nós, profissionais de ensino de literatura, o quanto a imaginação deles é fértil o bastante para afirmarem que acreditam em lendas urbanas, eventos misteriosos, almas penadas, assombrações etc. Não há ainda maturidade ou talvez conhecimento científico para refutarem esses elementos peculiares ao enredo de textos fantásticos.

Essa preocupação nos pareceu relevante para o desenvolvimento do trabalho, porque, ao mesmo tempo em que ensinávamos, percebíamos e registrávamos o envolvimento de cada um ali presente, mesmo que houvesse leve variação de público no auditório no dia.

### 15.3. Preparando o terreno para as leituras

Depois de realizadas as primeiras leituras cursivas na biblioteca da escola, com os alunos da classe, em grupos de quatro componentes, acompanhadas das realizações de perguntas e especulações, os nossos jovens leitores precisavam, agora, de subsídios técnicos a fim de organizarem as dúvidas e começarem a ganhar independência na tarefa. Era chegada a hora da apresentação dos elementos estruturais de uma narrativa, para que entendessem melhor toda a composição e se sentissem ainda mais atraídos pelas estórias. O nosso raciocínio era simples: se entendessem melhor o processo, veriam claramente a beleza do texto e, em consequência, deixar-se-iam seduzir.



Imagem I



Imagem II

Assim foi que apresentamos o seguinte esquema, seguido de explicação exemplificada para avançarmos nos trabalhos:

Uma narrativa tradicional é dividida, mais ou menos, pela introdução, seguida do desenvolvimento, do clímax e do desfecho. A história começa e termina obedecendo a esses estágios numa evolução linear, seguindo para frente até o fim. Isto é, parte de um ponto inicial em equilíbrio, a que chamaremos de paz inicial; esbarra em uma perturbação qualquer, o conflito, que interrompe a paz inicial, perturbando o equilíbrio; avança numa crescente de tensão focada na personagem principal, apresentando, geralmente, alto grau de risco para o protagonista; e finaliza com a punição dos culpados (se houver), restaurando a paz inicial numa atmosfera de *happy end*.

Montamos o seguinte esquema:

- Introdução ou Apresentação : é a parte do texto que apresenta as personagens e mostra ao leitor onde elas se localizam em relação ao tempo e ao espaço.
- Complicação e Desenvolvimento: nesse trecho, o autor conta as ações da personagem. A ideia é formar uma trama com os acontecimentos, mostrar a ocorrência de um

problema ou complicação com objetivo de criar algum tipo de suspense que vai conduzir ao clímax da história.

- Conclusão ou Desfecho : trata-se do final da história. Na maioria das vezes, os autores concluem encerrando a trama com um desfecho favorável ou não para o problema.

Em busca de mais concretude e visibilidade ao que íamos dizendo em teoria, percebemos que, em muitos momentos, sugeriam exemplos extraídos de cenas de filmes de ação, suspense e terror. Os exemplos multiplicavam-se em sala e, a partir dessa demanda, consideramos produtivo apresentar narrativas cinematográficas que reunissem alguns elementos do fantástico, ao mesmo tempo que apresentassem linearidade ao esquema proposto do desenvolvimento de uma narrativa. Dessa forma, abrimos uma exibição do filme *It, a coisa*.

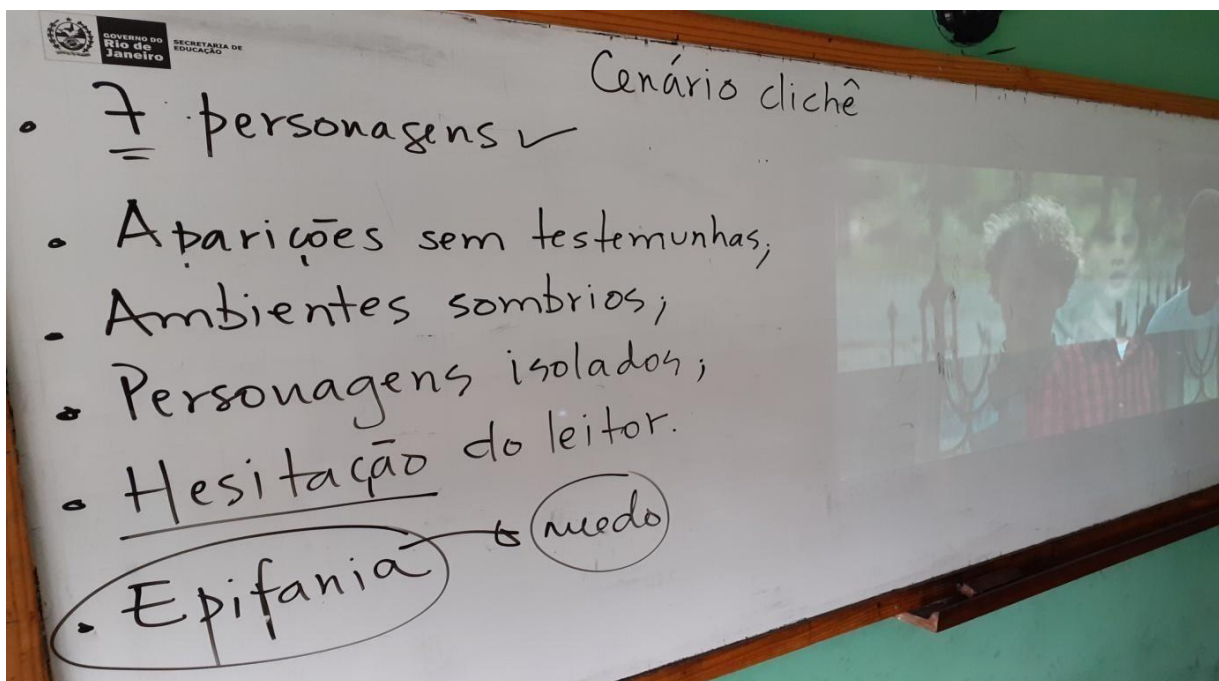


Imagem III

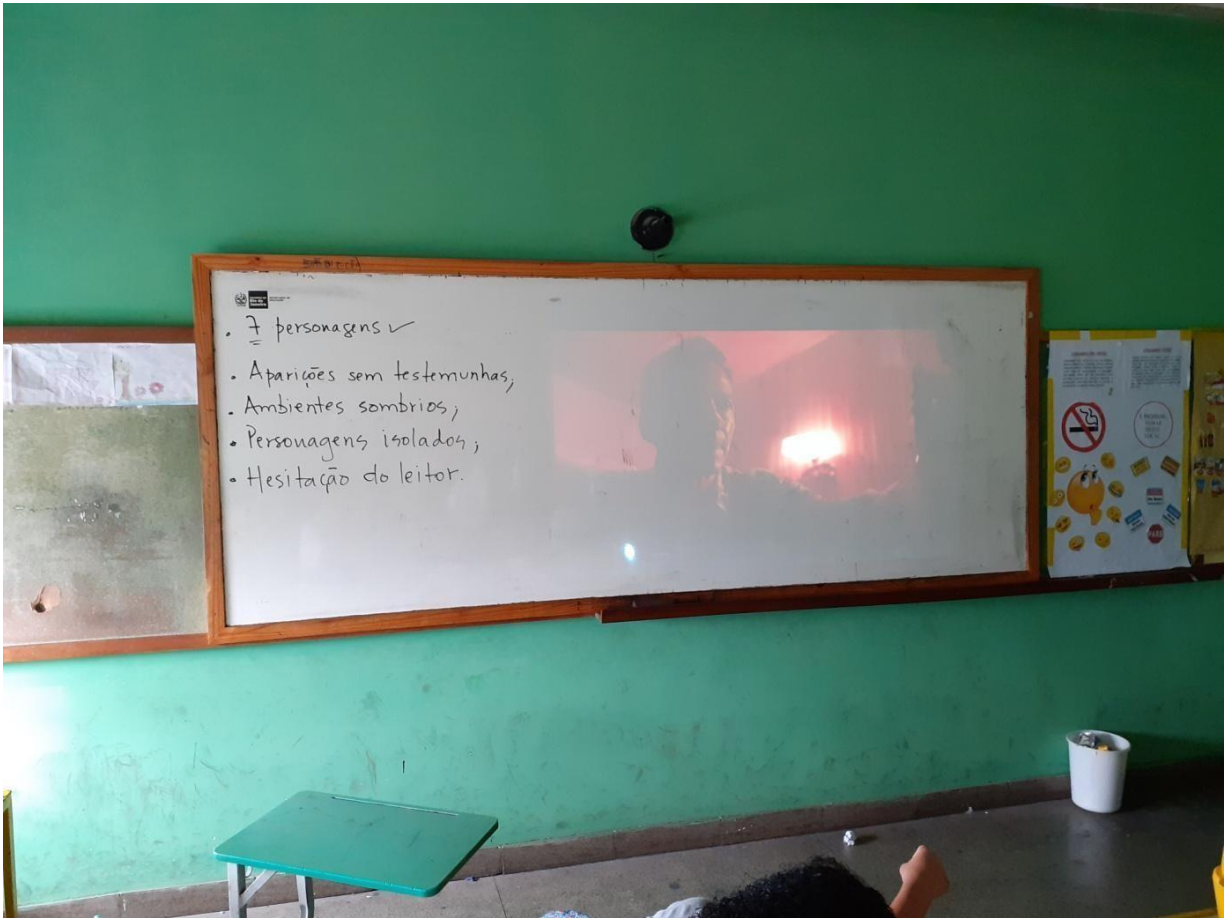


Imagem IV

Na verdade, sabíamos que o esboço anterior não passava de uma dentre tantas possibilidades de construção da trama narrativa. Partimos didaticamente de um ponto inicial tendencioso, é verdade, mas com o fim de estabelecermos um ponto de referência para eles. Não tinham, ainda, qualquer noção técnica de estrutura, composição etc. Apenas, entretanto, o faro intuitivo forjado nas histórias ouvidas e nos filmes vistos. Era necessário, portanto, oferecer-lhes um parâmetro inicial de condução das leituras, até mesmo para perceberem as diferenças que se lhes seriam apresentadas com a leitura dos contos que viriam a seguir.

Assim, formulamos: estrutura da narrativa x elementos da narrativa:



## 15.4. Elementos estruturais de uma narrativa



Os elementos da narrativa foram apresentados aos alunos da seguinte maneira:

### As Personagens

Numa narrativa fantástica, no gênero conto, as personagens são participantes do enredo que vivem as situações nele apresentadas. Podem ser pessoas comuns, animais que imitam o comportamento humano, seres mitológicos como deuses, fantasmas, espíritos como “almas penadas”, ou objetos que “ganham vida” na estória. Se forem muito importantes, são chamados de personagens principais ou protagonistas por serem o centro das atenções. Já aqueles que surgem na estória, mas não apresentam grande destaque, classificaremos como personagens secundárias. Vejamos a seguinte classificação, de acordo com o grau de importância no enredo:

### Tipos de personagens

- **Protagonistas:** são destaques da narrativa, ocupam o lugar principal da estória;
- **Antagonistas:** são os adversários dos protagonistas, aqueles que vão criar ou alimentar o conflito, dificultando a vida dos principais;
- **Secundários:** são personagens menos importantes na história, mas que de alguma forma contribuem para a sequência de fatos do enredo.

*Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus*

*filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.*

In: LISPECTOR, C. *Laços de família*.

## Espaço

O espaço da narrativa é, na verdade, o ambiente onde a trama vai se desenvolver. Ele pode ser físico ou mesmo psicológico, criado estrategicamente para a elaboração da estória. Além de situar o leitor quanto ao local, contribui para o suspense em alguns casos e para a caracterização das personagens (aparência, roupas, hábitos, manias) e para as ações e sensações (oportunidades de ação, medos, ansiedades, desejos etc.).

Por exemplo, quando o narrador deseja apenas situar o leitor num lugar concreto para dar início a estória, temos uma paisagem aberta de valor neutro. Vejamos:

– *Moço, me dá um cigarro?*

*A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.*

*O importuno pedinte insistia:*

– *Moço, oh! Moço! Moço me dá um cigarro?*

*Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:*

*Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.*

– *Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor; saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.*

*Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:*

– *Você não dá é porque não tem, não é, moço?*

[...]

No trecho em destaque, perceberemos que a praia, lugar concreto ou físico, presente no início do conto *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião, RUBIÃO (1985), não insinua nada a respeito das personagens: não é um traço da personalidade nem transparece um estado de espírito deles. Trata-se, na verdade, de um encontro casual dos dois protagonistas num lugar neutro.

De outra sorte, se o narrador pretendesse revelar indiretamente traços da psicologia da personagem, ofereceria ao leitor elementos sensoriais do tipo encontrado em *A caçada*, de Lygia Fagundes Telles, no trecho:

*A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.*

*— Bonita imagem — disse ele.*

*A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.*

*— É um São Francisco.*

*Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.*

*— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.*

*O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.*

*— Parece que hoje está mais nítida...*

Nesse trecho, encontramos sensações apreensíveis pelos sentidos do corpo (olfato, tato, visão), a fim de aclimatar a cena principal fantástica que estará por vir: a fusão dos dois planos de realidade que arrebatará a personagem. O lugar onde a narrativa acontece contribui para a coerência do enredo, afinal a tapeçaria funciona como um portal para uma segunda dimensão e um lugar plausível para encontrarmos uma a venda é uma loja de antiguidades. Assim, o espaço pode ser projetado como aberto ou fechado, dependendo das necessidades narrativas. Sua importância se justifica não apenas como mera pintura de ambiente; ao contrário, sobrepõe-se de maneira cabal à construção dos sentidos do texto.

Em muitos enredos, o espaço assume papel distinto atendendo a finalidades diversas, indo desde à configuração de cenário ao estado psicológico de uma personagem. Assim, temos um espaço mais concreto, não afetado pelas sensações do narrador e, portanto, mais denotativo a que chamaremos espaço fictício real; e um outro indireto, subjetivo ou opinativo pelas sensações e impressões do narrador, portanto, conotativo, a que chamaremos de espaço fictício contaminado. Vejamos o exemplo extraído de Mariana, de Machado de Assis:

*“Dias depois apeava-se do tálburi à porta de Mariana, e dava um cartão ao criado, que lhe abriu a sala.*

*Enquanto esperava, circulou os olhos e ficou impressionado. Os móveis eram os mesmos de dezoito anos antes. A memória, incapaz de os recompor na ausência, reconheceu-os a todos, assim como a disposição deles, que não mudara. (...)”*

Pelo trecho, expliquei que a ambiência descrita foi responsável pelo evento fantástico que logo se seguia: a imagem do retrato de Mariana “desce” para “um contato” com o protagonista. Concluimos que tanto a personagem pode projetar seu estado de ânimo na descrição de objetos e ambientes, como estes podem influenciar no comportamento da personagem. Explicamos que a adjetivação descritiva é uma forte reveladora do pensamento e dos sentimentos.

Evitei, assim, usar nomenclaturas não sancionadas ou que pudessem causar certa confusão nos alunos. Optamos por prudência as terminologias do tipo **espaço real** e **espaço psicológico**, por entendermos que tudo é ambiência narrativa. Dessa forma, buscamos explicar as funcionalidades dessa estratégia na construção da trama em vez de problematizar enfadonhamente conceitos abstratos no vazio. Com leituras de trechos das obras aludidas no roteiro de leituras dirigido aos alunos, selecionamos trechos para ilustrar as ideias suscitadas. Concluimos, assim, que o elemento **espaço** pode representar não só o cenário de uma história, mas também características internas e externas de uma personagem.

### **O Foco Narrativo: Narrador**

O narrador, também chamado tecnicamente de foco narrativo, representa a voz que conta a estória para o leitor. Assim, todas as vezes que lemos um texto narrativo, seja um conto ou outro gênero literário, percebemos alguém narrando e descrevendo as cenas, os ambientes, os objetos, as reações das personagens etc. Não é o autor da obra que cumpre esse papel. Lembremos que tudo o que acontece no enredo é fruto da imaginação criativa de um artista. Assim, o narrador é mais um elemento da obra de ficção com limites de visão variados. Pode ser que saiba todas as coisas que estão por acontecer, ou apenas aquilo que consegue ver e interpretar para quem lê. Trata-se do posicionamento em relação aos acontecimentos e da visão em relação ao que acontece. Vejamos, a seguir, como classificar o narrador. Dependendo de como atuam na narração, são classificados em três tipos:

#### **a. Narrador Personagem**

Este participa da estória no conto como uma personagem da trama. Pode ser o personagem principal, ou mesmo um secundário. Podemos percebê-lo nitidamente pelo fato de a narração evoluir em primeira pessoa do singular ou plural (eu, nós) nas formas verbais ou pronominais. Vejamos os destaques no exemplo abaixo extraído de *Confirmação*, conto simbolista de Gonzaga Duque:

*Às oito da noite, sob um céu claro de lua cheia e num friozinho penetrante de inverno, Carlos Fragoso bateu à minha porta.*

*— Não temos tempo a perder — disse-me da soleira, negando-se a entrar por inconveniência de delongas. — São sete em ponto. Dentro de trinta e cinco minutos devemos estar com mestre Pôncio.*

*Desci pressuroso, abafado num mac-ferland e, postos em caminho, tomei o braço de Carlos.*

*— Não te abala essa experiência?*

*— Um pouco, pela curiosidade. E a ti?*

*[...]*

Portanto, se o texto tiver esse tipo de narrador, a história será narrada em 1ª pessoa do singular (eu) ou do plural (nós).

### **b. Narrador Observador**

O próprio nome já indica que esse tipo de narrador conhece a história de modo que observa e relata os fatos. Porém, diferente do narrador personagem, o narrador observador não participa da história. Esse tipo de narração é feito na 3ª pessoa do singular (ele, ela) ou plural (eles, elas) nas classes gramaticais apontadas no anterior.

### **c. Narrador Onisciente**

O narrador onisciente é aquele que conhece todos os detalhes da história. Diferente do narrador observador, que conta os fatos por sua ótica, esse sabe tudo sobre os outros personagens, inclusive seus pensamentos e ideias como se tivesse um conhecimento sobrenatural. Nesse caso, a história pode surgir narrada em 1ª pessoa ou 3ª pessoa. Sua compreensão costuma ir além dos acontecimentos. Pelo fato de esse narrador conhecer muito as personagens, pode opinar sobre tais comportamentos ao longo da narrativa.

### **Tipos de narrador onisciente**

- **Narrador onisciente intruso** – esse tipo de narrador é livre para contar o que está acontecendo da maneira que deseja, agindo, às vezes, como se fosse Deus, modificando e assumindo várias vias de transmissão de dados. O narrador conhece todos os pontos do enredo, faz comentários, critica e se esquivava do leitor. Este narrador insere observações acerca da existência, hábitos, caráter e todos os pontos que estejam ligados à narrativa. Vejamos no exemplo extraído do conto *Sua Excelência*, de Lima Barreto:

Sua Excelência

O ministro saiu do baile da Embaixada, embarcando logo no carro. Desde duas horas estivera a sonhar com aquele momento. Ansiava estar só, só com o seu pensamento, pesando bem as palavras que proferira, relembando as atitudes e os pasmos olhares dos circunstantes. Por isso entrara no *coupé* depressa, sôfrego, sem mesmo reparar se, de fato, era o seu. Vinha cegamente, tangido por sentimentos complexos: orgulho, força, valor, vaidade.

Todo ele era um poço de certeza. Estava certo do seu valor intrínseco; estava certo das suas qualidades extraordinárias e excepcionais. A respeitosa atitude de todos e a deferência universal que o cercava eram nada mais, nada menos, que o sinal da convicção geral de ser ele o resumo do país, a encarnação dos seus anseios. Nele viram os doridos queixumes dos humildes e os espetaculosos desejos dos ricos. As obscuras determinações das coisas, acertadamente, haviam-no erguido até ali, e mais alto levá-lo-iam, visto que só ele, ele só e unicamente, seria capaz de fazer o país chegar aos destinos que os antecedentes dele impunham...

E ele sorriu, quando essa frase lhe passou pelos olhos, totalmente escrita em caracteres de imprensa, em um livro ou em um jornal qualquer. Lembrou-se do seu discurso de ainda agora:

“Na vida das sociedades como na dos indivíduos...”

Que maravilha! Tinha algo de filosófico, de transcendente. E o sucesso daquele trecho? Recordou-se dele por inteiro:

“Aristóteles, Bacon, Descartes, Espinosa e Spencer, como Sólon, Justiniano, Portalis e Ihering, todos os filósofos, todos os juristas afirmam que as leis devem se basear nos costumes...”

O olhar, muito brilhante, cheio de admiração — o olhar do *leader* da oposição — foi o mais seguro penhor do efeito da frase...

E quando terminou! Oh!

[...]

- **Narrador onisciente neutro** – O narrador onisciente neutro conta os fatos em 3ª pessoa, prezando pela descrição dos personagens e sem apresentar as suas observações sobre os pontos do enredo. Por apresentar a visão dominante dos eventos, trata-se de um relato imparcial. Vejamos no exemplo extraído de *A máquina extraviada*, de José J. Veiga:

*Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo. Desde que ela chegou não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas, quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos.*

*A máquina chegou uma tarde, quando as famílias estavam jantando ou acabando de jantar, e foi descarregada na frente da Prefeitura. Com os gritos dos choferes e seus ajudantes (a máquina veio em dois ou três caminhões) muita gente cancelou a sobremesa ou o café e foi ver que algazarra era aquela. Como geralmente acontece nessas ocasiões, os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhes*

*os pés e não pediam desculpa, jogavam pontas de cordas sujas de graxa por cima deles, quem não quisesse se sujar ou se machucar que saísse do caminho.*

*Descarregadas as várias partes da máquina, foram elas cobertas com encerados e os homens entraram num botequim do largo para comer e beber. Muita gente se amontoou na porta, mas ninguém teve coragem de se aproximar dos estranhos porque um deles, percebendo essa intenção nos curiosos, de vez em quando enchia a boca de cerveja e esguichava na direção da porta. Atribuímos essa esquivia ao cansaço e à fome deles e deixamos as tentativas de aproximação para o dia seguinte; mas quando os procuramos de manhã cedo na pensão, sabemos que eles tinham montado mais ou menos a máquina durante a noite e viajado de madrugada.*

*A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendara nem para que servia. É claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro.*

[...]

- **Narrador onisciente múltiplo** – Este tipo de narrador utiliza-se de meios mais diversificados, movendo-se entre pontos de vista próximos ou distanciados, que estão submetidos ao número de dados que ele pretende contar. Narra os fatos preocupando-se em relatar opiniões, pensamentos e impressões de uma ou mais personagens, sensibilizando e influenciando o leitor a tomar uma posição com relação a elas. Sua estratégia é a do discurso indireto livre, opção adotada ao narrar para poder penetrar na alma da personagem. Vejamos um bom exemplo no início do conto *A moça tecelã*, de Marina Colasanti:

*A moça tecelã*

*“Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.*

*Linha clara, para começar o dia. Delicado traço...*

(...)

*Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.”*

COLASANTI, Marina. Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro – São Paulo:Record, 2010, p.113-114).

## **Tempo**

O tempo da narrativa representa o transcorrer das ações que constroem a estória. O narrador pode optar por uma sequência linear, ou seja um evento após o outro de maneira semelhante à da vida real, ou utilizar um tempo psicológico, que não segue uma ordem natural, por se tratar das lembranças da personagem que assume, na estória, o papel de contar os acontecimentos de que se lembra. Assim, pode ser que a estória volte para mostrar um evento que foi esquecido ou que serve para justificar um evento no presente da contação.

- Cronológico: Está relacionado à **passagem das horas, dos dias, meses, anos** etc.
- Psicológico: Está relacionado às **lembranças da personagem** e aos sentimentos vivenciados por ele.

Assim como o espaço, ele é muito importante para definir características das personagens, principalmente as psicológicas. Afinal, pessoas que vivem em épocas diferentes costumam ter visões de mundo, atitudes, pensamentos e situações também diferentes.

### **Enredo**

O enredo é o tema ou o assunto da estória que pode ser contada de maneira linear ou não linear. Trata-se do conjunto de fatos, ações, que acontecem, ligados entre si, e que contam a participação das personagens. Tradicionalmente, é dividido nas seguintes partes ou momentos:

- **Situação inicial:** ocorre quando o narrador apresenta as personagens e o ambiente para o leitor. Percebem-se as estratégias adotadas como o tempo e o espaço em que os participantes estão inseridos;
- **Conflito ou Complicação:** ocorre quando um acontecimento perturba a paz inicial. É responsável por modificar a situação inicial dos personagens, exigindo algum tipo de ação e/ou reação;
- **Desenvolvimento:** corresponde ao desdobramento narrativo do momento anterior. Ocorre com as explicações, ao longo da narrativa, a respeito das decisões, ações ou reações das personagens para tentar solucionar o conflito;
- **Clímax:** corresponde ao ponto mais tenso da narrativa. Depois de diversas ações das personagens, a narrativa é levada a um ponto de alta tensão ou emoção, com grande risco para o protagonista. Nesse momento, exige-se uma decisão para a solução do conflito.
- **Desfecho:** corresponde à parte final da narrativa que mostra a solução para o conflito, o livramento do perigo pelo protagonista e o retorno à paz inicial, geralmente com a punição dos culpados.



## 15.4. Apresentação do gênero Conto

Para o entendimento imediato, esclarecemos aos alunos que o **conto** é um dos gêneros narrativos literários em prosa mais comuns na tradição da literatura universal. Sua estrutura tradicional apresenta-se como uma sequência narrativa relativamente curta que envolve apenas um conflito. Nessa concepção, o momento de maior tensão do gênero é chamado de clímax. Dessa forma, quase por regra, é comum o gênero apresentar poucas personagens, espaço ou cenário limitado, recorte temporal reduzido, descrições raras ou inexistentes e motivações nem sempre presentes ou verossímeis. Teoricamente, temos:

CONTO - Narração breve, oral ou escrita, de um sucesso imaginário. Tem um número reduzido de personagens que participam de uma só ação, em um foco temático. Sua finalidade é provocar no leitor uma única resposta emocional. Originariamente, o conto é uma das formas mais antigas de literatura popular de transmissão oral. (Enciclopédia Encarta 2000 - Microsoft®)

Mas, para alguns autores, o gênero é ainda aberto:

A definição definitiva do que seja conto ainda não foi encontrada - e parece-me que jamais será. Mas terá importância essa falta de uma definição abrangente? Acho que não tem nenhuma - porque conto é uma criação de mil faces e mais algumas: portanto, é mesmo indefinível, e assim deve continuar. Essa diversidade incapturável é justamente o que faz do conto um desafio a quem escreve ficção. Por isso é que o conto, quero dizer, o bom conto, está sempre sendo reinventado e constantemente exasperado a quem tenta defini-lo. (José J. Veiga)

- **O conto fantástico**

Neste ponto da aprendizagem, propus os seguintes esclarecimentos aos nossos educandos. Expliquei que os contos fantásticos podem ser definidos e agrupados como um subgênero do gênero conto, que, por sua vez, reúne outros subgêneros, de acordo com o tema que abordam: contos de fadas, contos de terror, contos de amor, contos psicológicos, contos policiais etc.

No caso dos contos que iremos estudar, sempre encontraremos características marcantes tais como situações inexplicáveis pela lógica, fenômenos que contrariam as leis da natureza, exageros, comportamentos injustificáveis, entre outros. Esse tipo de narrativa propõe temas que se desenvolvem a partir de situações quase sempre não comparáveis à vida

real. Eventos que não deveriam acontecer acontecem; o leitor, por isso, é levado a situações de dúvida na compreensão dos eventos narrativos. Daremos a essa dúvida o nome de **hesitação**, que é a condição principal para que o fenômeno fantástico ocorra. Por isso, acontecimentos sobrenaturais ou absurdos serão a tônica das estórias, gerando dúvidas no leitor, numa dupla possibilidade explicativa. A essa situação chamaremos de **ambiguidade**.

As regras para conhecermos os detalhes e as diferenças devem estar bem claras para que não confundamos outro gênero ao par do gênero Fantástico.

Destaquei, a seguir, um pequeno trecho do conto “*O pirotécnico Zacarias*”, de Murilo Rubião, cujo narrador é atropelado e morre, mas continua presente à cena, ouvindo os responsáveis por sua morte discutirem o destino do cadáver. Uma situação narrativa semelhante a uma outra, emblemática, de um morto narrador, um “defunto-autor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

*Mas aquele seria um dos poucos desfechos que não me interessavam. Ficar jogado em um buraco, no meio de pedras e ervas, tornava-se para mim uma ideia insuportável. E ainda: o meu corpo poderia, ao rolar pelo barranco abaixo, ficar escondido entre vegetação, terra e pedregulhos. Se tal acontecesse, jamais seria descoberto no seu improvisado túmulo e o meu nome não ocuparia as manchetes dos jornais.*

*Não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno necrológio no principal matutino da cidade. Precisava agir rápido e decidido:*

*— Alto lá! Também quero ser ouvido.*

*In: RUBIÃO, M. Obra completa.*

As risadas de início não foram poucas. A sala agitava-se num misto de descrédito e curiosidade para saber como poderia ser tal façanha realizada. Se de um lado havia protestos de não aceitação, de outro uma curiosidade gentil dava largas à imaginação criativa. Logo a perplexidade de todos.

## 15.6. Leituras dos gêneros em estudo: fantástico-puro, fantástico-maravilhoso, fantástico-estranho e realismo-mágico

A partir da perspectiva temática da narrativa no trato do sobrenatural, poderemos perceber as diferenças básicas entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, a partir das seguintes divisões:

### a. Fantástico Puro

A **hesitação** é a característica principal do fantástico puro e tem a função de provocar no leitor uma sensação de horror ou de estranhamento. É aquele que se encontra entre o *maravilhoso* e o *estranho*, sendo que a hesitação que o caracteriza dura até o fim sem explicação lógica. Teremos as seguintes obras no nosso roteiro de leitura:

- *Sua Excelência* : Lima Barreto;
- *A cidade*: Murilo Rubião;
- *O edifício*: Murilo Rubião;
- *Natal na barca*: Lygia Fagundes Telles;
- *A caçada*: Lygia Fagundes Telles

### b. Fantástico Maravilhoso

Corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir, portanto. Fica sempre a expectativa de ação no futuro. O gênero maravilhoso, por sua vez, é consubstanciado na narrativa quando o evento decorrente da hesitação provocada pela ambiguidade dos fatos, mas é explicada pelo viés da anormalidade, ou seja, pelo advento sobrenatural constatado comprovadamente pela explicação ao final. Assim, findada a hesitação, a opção apresentada ao leitor e à personagem é aquela que se lhes apresenta como uma ruptura da realidade concreta, conhecida e partilhada por qualquer um. Todorov irá dizer:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o **estranho**. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do **maravilhoso**. (TODOROV, p. 24)

Serão, para o nosso roteiro de leitura, as obras:

- *Teleco, o coelhinho* – Murilo Rubião;
- *Os dragões* – Murilo Rubião;
- *As formigas* – Lygia Fagundes Telles

### c. Fantástico Estranho e o Estranho Puro

O inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, relacionado assim ao passado. Essas classificações correspondem às obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, porém terminam no *maravilhoso* ou no *estranho*.

O gênero *estranho*, por seu turno, possui uma diferente forma de tratar o sobrenatural. Nele, verifica-se que a narrativa não se desenvolve em um mundo totalmente à parte do nosso e regido por leis supranaturais. A história se passa no mundo real de nossas experiências cotidianas, que, em determinado momento, é afetado por acontecimentos e fatos de ordem sobrenatural e causadores de perturbações, criando a **ambiguidade** e a **ambivalência** entre o real e o irreal, mas que tem suas explicações apresentadas ao término da narrativa. O que valeu a denominação da crítica na época de “sobrenatural explicado”.

*Fantástico estranho* – acontecimentos que pareciam sobrenaturais recebem explicação racional.

- *Mariana*: Machado de Assis

*Estranho puro* – as leis da realidade permanecem inalteradas e permitem explicar os fenômenos descritos pelas leis da razão, **porém são inacreditáveis, chocantes, provocam reações nas personagens e nos leitores/ expectadores.**

- *A fila*: Murilo Rubião

## 15.7. Rotina de leituras

A segunda grande e igualmente louvável preocupação com a qual este trabalho manteve união estável foi a construção de um ambiente agradável à prática de leitura como atividade curricular e, principalmente, com a alegria que dela se origina, proporcionando o prazer necessário de se estar em sala de aula. Dessa forma, desenvolvemos as ações em um auditório especialmente preparado para esse fim, com acústica adequada; iluminação variável, de acordo com o momento da leitura e o desenvolvimento de cada atividade; uma lousa digital que projetava os textos e imagens cinematográficas de cenários idênticos aos neles descritos; microfones e caixas de som com amplificadores e as pipocas e refrigerantes é claro. Somado a essas atividades, usamos também algumas obras cinematográficas, para agregar exemplos às teorias e possibilitar mais concretamente a visualização de certas estratégias do gênero.

Assim transcorreram os meses seguintes. Dois tempos por semana de aula eram realizados dessa forma. Sentiam-se muito à vontade e não raro sentavam-se no carpete e até deitavam para ouvir os contos, ao mesmo tempo em que acompanhavam a leitura na tela. Enquanto lia os contos, procurei dramatizar inflectindo a voz de acordo com o desenvolvimento do enredo de cada trama. Os olhares eram magníficos: pares e pares de olhos bem abertos e atentos ao desfecho.

Ato contínuo, para dar mais concretude e dinâmica aos conhecimentos sobre a estrutura da narrativa, escolhi alguns filmes para ilustrar os momentos do enredo numa narrativa padrão. As películas foram “*Missão Impossível IV: Protocolo Fantasma*”, estrelado pelo ator Tom Cruise, protagonista e herói da trama em que, Ethan Hunt, junto com sua intrépida e fantástica equipe da agência IMF (*Impossible Mission Force*) precisam impedir a venda de códigos de lançamento nuclear russos para um poderoso e visionário físico, evitando o início de uma guerra nuclear envolvendo os EUA e a Rússia; e “*O Protetor*”, estrelado pelo ator Denzel Washington, em que o protagonista Robert McCall, um homem misterioso e solitário, ex-agente da CIA, motivado pelas injustiças sociais, passa a agir ajudando tais vítimas a recuperarem a situação, “equalizando” e restituindo seus direitos.

Em ambos os enredos, preoquei-me em mostrar as relações de causa e efeito, ressaltando as motivações que levavam seus protagonistas a agirem. Seccionei as partes das histórias nas quais se pudesse observar a linearidade da trama, indo da paz inicial ao início do conflito; da complicação ao clímax e o desfecho com a punição dos culpados e o reestabelecimento da paz inicial. Meu objetivo com essa estratégia era discutir, mais a frente, a perda dessas relações nos contos fantásticos bem como qualificar, quando essa existisse, a sua natureza, pois como apontado por RODRIGUES (1988):

“ [...] A literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação oferecida pela lógica científica, mas ela não é mágica.

Ao contrário, o termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real.” (p.9)

Adotando um

proposta, a necessidade imperiosa de considerar os efeitos da causalidade de um ponto ao outro (do realismo ao fantástico), a fim de ponderarmos as questões ligadas à verossimilhança. Nas obras cinematográficas, p. ex., por mais que o exagero seja o ponto alto nos chamados “filmes de ação”, as explicações de causalidade são sempre possíveis no âmbito da realidade conhecida; as reações do herói é que são, de um modo geral, incríveis aos simples mortais: habilidade, precisão, coragem, força física, caráter, identidade etc. Tudo é mais acentuado do que o habitual. Na literatura fantástica, como já dissemos, nem sempre essas relações são plausíveis. Afinal

*É preciso lembrar que desde as vanguardas do começo do nosso século (anos 10, 20, 30) a literatura e a arte, de modo geral, se haviam libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança. Daí um romance do século XX, como o que acabamos de analisar<sup>1</sup>, não ter necessidade de justificar as suas fantasias, do mesmo modo que a narrativa do século XVIII, bem como muitas outras do século XIX bastante conhecidas, pertencentes à literatura fantástica (as muitas de Edgar Allan Poe, a de Théophile Gautier, "O pé da múmia", a de Guy de Maupassant, "O horla", e outras). Mas se o leitor tomar, por exemplo, um conto de Murilo Rubião, ei-lo outra vez dentro de um universo fantástico, sem explicações. (p.13)<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> MÁRQUEZ, Gabriel García: *Cem anos de solidão*

## 15.8. O reconhecimento dos elementos fantásticos na leitura e análise das obras

Realizadas as leituras, as explicações e os debates com os alunos nos ambientes destinados à prática, de algumas obras de escritores brasileiros, demos ênfase ao escritor Murilo Rubião por ser, de acordo com a crítica especializada, o mais representativo no Brasil da especialização do gênero Fantástico na América, que recebeu a denominação de Realismo Mágico. Dessa forma, embora outros autores tenham sido satisfatoriamente utilizados para o ensino do gênero maior, enfatizamos, nesta parte do trabalho, os contos do autor-referência, sem prejuízo das investidas empreendidas nas obras dos demais textos estudados.

De acordo com a crítica literária, o autor desenvolve um tipo único, sem precedentes, na literatura brasileira, adotando perspectivas filiadas ao correlato americano de fantástico. Nessa magia temática, estabelece situações não só inusitadas, mas absurdas do ponto de vista da verossimilhança. Excetuando as raras descrições de ambientes, nada encontra equivalência no mundo das possibilidades concretas, conhecidas, partilhadas pelos homens. Observemos a respeito, nas palavras de Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 142-143):

[...] nossa ficção do século XIX e do começo do século XX serve mal como antecedente de Murilo, ainda que o explique por outros ângulos. Narrativas fantásticas, estranhas ou vagamente insólitas dos românticos, de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo, de Afonso Arinos, de Monteiro Lobato e outros não chegam a constituir uma tradição forte do gênero, capaz de sustentar uma explicação para as peculiaridades do fantástico em nosso Autor [...]

Se submetemos os textos do autor ao filtro teórico de Todorov, notaremos que há um distanciamento dessas bases pressupostas para a construção do fantástico muriliano. A ocorrência do evento insólito deve se desenvolver em uma atmosfera concreta, semelhante a do leitor, porém sem ter uma explicação lógica. Algo que não ocorreria nesse mundo equivalente. Lembremos a esse respeito:

“[...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural [...]” TODOROV: 1968, p. 31

Ou seja, o elemento insólito deve ser inserido numa ambiência peculiar ao leitor. No caso dos textos de Murilo Rubião, o insólito é tratado como natural no espaço narrativo. Trata-se da naturalização do absurdo, da rotinização do fantástico. Como bem dito a esse respeito, no prefácio da primeira edição de *O pirotécnico Zacarias*, um “espanto congelado”:

Como em Kafka, o que primeiro pode espantar o leitor de Murilo é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantavam nunca, apesar do caráter insólito dos acontecimentos que vivem ou presenciam. A consideração natural de fatos sobrenaturais, essa espécie de paralisação da surpresa, certamente encontrará um eco oposto em quem lê desprevenido: o susto e, logo, a desconfiança de ser objeto de burla, vítima do ilusionismo do mágico. Ou então, o assombro será, como sempre, o começo da busca do sentido.

Dessa forma, concluímos que o evento fantástico nas obras de Murilo Rubião deve ser filiado a um fantástico moderno, desenvolvido especificamente na América sob a denominação de Realismo Mágico, pois assume tecnicamente um novo caráter temático, dissociado do conjunto de obras vigoradas no séc XIX. Essa nova perspectiva, repetimos, não apresenta a hesitação necessária no leitor, logo não existirá a perplexidade diante do elemento sobrenatural. Ressalta ainda Davi Arrigucci Júnior (1987, p. 149):

“[...] embora lúcido, sua consciência está tolhida, como sua capacidade de ação efetiva: não é sujeito da História. Está ora à margem, ora à deriva, e sempre lhe escapa a dimensão da totalidade em que se acha imerso [...]”.

O efeito do congelamento nos espectadores transpõe as linhas do texto indo atingir os leitores, fazendo com que estes aceitem tacitamente o universo narrativo proposto. A esse respeito, afirma Jorge Schwartz (1981, p. 59):

“[...] o sistema discursivo da ficção, através de sua linearidade e coerência, cria o *status* necessário e suficiente para que o leitor dê credibilidade à narrativa [...]”.



### 15.9. Questões técnicas suscitadas em sala da aula:

1. Quem é o narrador?
2. Como ele se posiciona em relação aos fatos do enredo?
3. Qual é o grau de sua consciência sobre os acontecimentos?
4. O quanto ele sabe a respeito?
5. De que perspectiva temporal ele narra: passado ou presente?
6. O universo narrativo é completamente semelhante ao universo real?
7. Onde é ambientada a narrativa: campo ou cidade?
8. Como reage o protagonista diante do surgimento insólito? Há hesitação ou naturalização do evento?

Adotando a devida postura mediadora no curso das leituras, a fim de também estimular e desenvolver as competências comunicativas dos alunos, reunimos respostas que bem representam o consenso a que chegamos para cada uma das proposições acima suscitadas ao longo de nossas elucubrações. Não empreendemos, entretanto, incursões especulativas de viés sociológico na busca de hipóteses ou decifrações de alegorias nos contos do autor, a fim de vislumbrar possíveis críticas sociais. Em vez disso, lemos a obra num circuito fechado, atentos apenas à elaboração da trama, conforme postulados demonstrados alhures, *close reading*, buscando identificar o efeito causado no leitor dos ingredientes da trama, o Correlato Objetivo. Assim foi que reunimos os seguintes relatos consubstanciados:

1. O foco narrativo do conto está em 1ª pessoa. O narrador conta a estória de dentro dos acontecimentos olhando para o passado, pois começa do ponto em que conheceu o coelho e termina tempos depois com a morte deste. Percebemos que houve uma passagem de tempo longa, mas sem muitos detalhes para o leitor.
2. O narrador não sabe tudo a respeito das outras personagens, nem o futuro deles. Vive um dia de cada vez, sem ter controle algum sobre os fatos do enredo. O narrador não é a personagem principal; é secundário, porque a estória circula em torno de Teleco, o coelho que se transforma em outros animais.
3. O narrador tem pouca consciência dos fatos. Sabe apenas o que lhe é dado saber, como uma pessoa comum, no meio de um evento qualquer.

4. Sabe pouco, pois o seu ângulo de visão não o permite ver além do que acontece no momento quando, ao mesmo tempo, vivencia as cenas; ao contrário de um narrador onisciente intruso, que é capaz de saber até os pensamentos das personagens.

5. A narrativa se desenvolve no tradicional passado narrativo, em tom de relato vivido ou experienciado. Trata-se do encadeamento cronológico, mas num desenvolvimento psicológico sugerido.

6. O universo narrativo apresentado ao leitor é semelhante ao universo do leitor, mas há a presença do insólito que, por sua vez, é tratado com naturalidade pelas personagens. Não há hesitação, nem espanto; exceto no episódio da visita do delegado a casa deles e os vizinhos dos quais Teleco não gostava. O narrador não mostra essa última cena ao leitor.

7. Não há dados descritivos conclusivos. Nós encontramos pistas que pressupõem ser um ambiente citadino: perto do mar, presença farta de vizinhança, delegacia de polícia nas proximidades e visitas constantes de detetives e do delegado. O conto obedece ao padrão de economia de detalhes; foca no único conflito: a passagem de Teleco na vida comum do narrador, que, aliás, não se apresenta ao leitor.

8. O narrador e a personagem Tereza não hesitam em aceitar Teleco, mesmo diante das inúmeras mutações animais. É como se não houvesse nada de estranho, pois não há qualquer sinal de espanto neles, embora entendessem que as metamorfoses do coelho eram sobrenaturais.

Dentro da *visão "com"*, Pouillon estabelece a relação, original nas teorias do ponto de vista, entre este e o tempo: o monólogo interior, que se insere num dos casos de *visão "com"*, tende a representar a temporalidade que decorre ao longo da exposição das reflexões ou sentimentos da personagem, ou seja, o tempo da ação interior como análogo ao tempo da duração vivida (ou que seria vivida na realidade), já que ali coincidem o tempo da *história* e o do *discurso* (ou *narração*, segundo Genette).

### 15.10. Análise do *corpus*

Os resultados foram animadores e, por isso, deram curso a uma investigação mais profunda o que me levou a tomadas de decisões mais ambiciosas no roteiro: a observação mais detida na perspectiva do narrador e nos processos de descrição do cenário. Observemos, a esse propósito, que o último relato registrado do aluno revela dois pontos cruciais na construção da narrativa fantástica: a perspectiva do narrador e a hesitação provocada no leitor, levando-o inefavelmente a instigante ambiguidade. Dessa forma, a “arquitetura” do conto uniu-se ao propósito do entendimento do enredo.

A escolha criteriosa dos contos seguiu a divisão/classificação mais aceita entre os teóricos do gênero fantástico: fantástico-puro, fantástico-maravilhoso, fantástico-estranho e realismo-mágico. Assim, coube-me fazer a distinção de forma simples e direta pra que eles captassem a ideia de pronto. Afinal, este era o verdadeiro intento: reconhecer para apreciar e tomar gosto. Comecei por definir da seguinte forma:

O Fantástico Puro é aquele que se encontra entre o *maravilhoso* e o *estranho*, sendo que a hesitação que o caracteriza situa-se sempre no presente; o Fantástico Maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir, portanto, fica sempre a expectativa de ação no futuro; o Fantástico Estranho apresenta o inexplicável que é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, relacionado assim ao passado; o Estranho Puro as leis da realidade permanecem inalteradas e permitem explicar os fenômenos descritos pelas leis da razão, porém são inacreditáveis, chocantes, provocam reações nas personagens e nos leitores/ expectadores.

#### O *corpus*

##### I. Fantástico Puro

- *Sua Excelência* : Lima Barreto;
- *A cidade*: Murilo Rubião;
- *O edifício*: Murilo Rubião;
- *Natal na barca*: Lygia Fagundes Telles;
- *A caçada*: Lygia Fagundes Telles

##### II. Fantástico Maravilhoso

- *Teleco, o coelhinho* – Murilo Rubião;
- *Os dragões* – Murilo Rubião;

- *As formigas* – Lygia Fagundes Telles

### **III. Fantástico Estranho e o Estranho Puro**

- *Mariana*: Machado de Assis

### **IV. Estranho puro**

- *A fila*: Murilo Rubião

### 15.11. A distribuição dos contos aos alunos

Nos meses de abril e maio, distribuí os textos impressos para cada aluno poder manusear e ter a oportunidade de levá-los para a casa, a fim de que pudessem investigar e ler à vontade. E foi com Murilo Rubião que começamos a observar as relações de causalidade presente no conto *O edifício*

#### *O edifício*

Considerando a forte onipresença do insólito nas obras do autor, seja nas manifestações dos elementos do gênero fantástico ou nas indicações sugeridas pela retórica da alegoria, examinamos como foi realizada a interação do imaginário com a realidade; do insólito com o real. Ambos os conceitos permitem a imaginação e a recriação do enredo, realizando-se no campo de uma linguagem moderna e peculiar. Assim, o estudo do narrador, das personagens e do espaço foi essencial para a proposta desta apresentação.

Nesta estória, *O Edifício*, de Murilo Rubião, meus alunos não tardaram a notar a natureza substancial do gênero fantástico do autor. Não havia a hesitação provocada no leitor da qual tanto havíamos falado alhures e que constituía condição *sine qua non* para a natureza do Fantástico. Ao contrário, o absurdo era o ponto acentuado do enredo. Concluíram que toda a meada inclinava-se gentilmente ao surreal, visto que o empreendimento projetava-se ao nunca visto, ao nunca tentado, impulsionado por não se sabe qual motivação, para atender igualmente a uma insuspeita necessidade.

Narra-se a história de João Gaspar, um engenheiro em início de carreira, recém-contratado para comandar a obra “do maior arranha-céu de que se tinha notícia.” Jungida a essa missão havia a de manter ainda a harmonia entre os operários e a satisfação salarial dos mesmos, inclusive para evitar a lenda do octingentésimo andar, como bem se pode entrever nos excertos abaixo nos capítulos 1- *A lenda* e 4- *O baile*, respectivamente:

“Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia.” (p. 37)

“Inquietante expectativa marcou a aproximação do 800º pavimento Redobram-se os cuidados, triplicou-se o número de membros da Comissão de Controle, cuja atividade se tornara incessante, superando dificuldades, aplainando divergências. Deliberadamente, adiou-se o baile que se realizava ao termo de cada cinquenta pisos concluídos.

Afinal, dissiparam-se as preocupações. Haviam chegado sem embaraços ao octingentésimo andar. O acontecimento foi comemorado com uma festa maior que as precedentes.” (p. 38)

Vejamos as suas impressões, que foram gravadas em meu aparelho celular:

- “Professor, a estória é muito louca. Nunca vi, na minha vida, nada parecido! Isso é um absurdo! Um prédio que não tem fim!” (A. K. L. O.);
- “Como assim, professa!? O prédio ‘ia’ cair na vida real!” (A. S. O.);
- “Isso é um absurdo! Muita mentira! Ninguém ‘consegue’ fazer um prédio assim!” (J. G. O.);
- “Isso não existe! É uma coisa absurda! Por que o engenheiro continuou construindo o prédio se os donos já tinham morrido? Quem pagava o salário dos pedreiros? De onde vinha o dinheiro? O prédio estava sendo ‘feito’ por quê?”

O que mais chamou a minha atenção foi a recorrência da palavra “absurdo”, pois foi ela que, entre as impressões suscitadas, o adjetivo mais nuclear para os sinônimos que advinham. Não foi diferente, dessa forma, nos contos seguintes, nos quais o absurdo passou a ser a tônica da discussão.

### ***A cidade:***

Esse conto trouxe-nos à baila uma discussão ainda não suscitada pelas linhas mestras já discutidas até então do fantástico como manifestação literária, que foi o sinistro ou o insólito como fator de irrupção da normalidade. Mais uma vez o adjetivo “absurdo” deu o tom nas discussões.

O conto provocou um incômodo geral, levando à reflexão sobre o que poderia ter levado a personagem àquela situação tão infortuna e angustiante. “Sem ter feito nada, fora preso arbitrariamente!?”. Expliquei-lhes que o fio condutor do fantástico, desta vez, era o sinistro, um fenômeno situacional, não inteiramente novo, derivante daquilo que sempre fora familiar à vida psíquica e cotidiana, mas que se tornou estranho, a partir de um processo repressivo, sequestrante vivenciado pela personagem.

Inicialmente, detive-me nas considerações relativas aos aspectos formais dos contos do autor, o processo peculiar rubiano de reelaboração incansável do discurso, afim de obter o melhor efeito de fluidez e verossimilhança no leitor, como o próprio Murilo Rubião (1982: 4) afirmara em entrevista no conhecido prefácio da 1ª edição impressa pela editora Ática. De acordo com o autor, em seus contos, a linguagem é reelaborada “até a exaustão, numa busca desesperada da clareza, para tornar o conto o mais real possível. Com a linguagem depurada, a intriga flui naturalmente”. Trata-se de um escritor que aponta para temas fantásticos que devem ser aceitos pelo leitor como se fossem reais. Assim foi que apresentei a introdução deste conto.

No segundo enfoque, estendi a discussão à irrupção do insólito no enredo, a partir do absurdo que o leitor passava a acompanhar nos descaminhos de Cariba, o protagonista. Condenado sem ter explicitamente qualquer culpa, o leitor acompanha a angustiante sina de um viajante recém-chegado a uma cidade desconhecida e que é detido pela fatalidade de ter indagado a estranhos detalhes do local a que acabara de chegar. O leitor, atônito, é levado a crer que a personagem central realmente não é o “homem” que estavam buscando, mas não há um desfecho positivo para o desafortunado Cariba.

Ato contínuo, espraiei as explicações, ponderando que o inovador em Murilo Rubião era o modo como o insólito era tratado em muitos de seus enredos a partir daquele. Partindo de um mundo reconhecível pelas experiências compartilhadas por todos, sem a presença de seres sobrenaturais, tampouco de descrições sombrias ou fantasmagóricas, envolve o leitor, exigindo que este faça uso do artifício da imaginação, remetendo-o, por vezes, a conflitos oriundos da realidade externa. Neste ponto, surgiram especulações a respeito da legitimidade dos acontecimentos e até da própria representação da realidade, o que me levou a fazer algumas outras considerações a respeito do conceito de ‘alegoria’ como representação artística da realidade aludida. Vejamos:

- “Professor, nessa cidade parece que tudo é proibido!” (E. V.)
- “Parece até que ‘o cara’ está na favela! Se der mole, o ‘bicho’ pega!” (J. M. S.)

Observei com muita curiosidade essas falas, pois coadunavam com a inconfundível ideia de repressão e autoritarismo, captadas muito bem por eles e que era vigente à época das composições: Estado Novo, repúdio à ditadura entre outras mazelas sócio-políticas. Além disso, o papel do leitor, nesta narrativa, enquadra-se na angústia da personagem central, que

deveria ser liberta, mas acaba sendo presa e esmagada pela personagem Viegas sem, aparentemente, repito, sem qualquer culpa.

Desse modo, o leitor carrega consigo, ao final, toda a angústia da personagem Cariba e todo o mistério, o inexplicável, o inverossímil das pessoas que aí vivem nesse sistema controlador. O insólito transforma-se, nesse sentido, em realidade, esmagando o sujeito enquanto ser individual, cedendo espaço às anormalidades do cotidiano. Assim, o universo ficcional, apreendido pelo insólito, abre fronteiras para a visão acirrada das camadas absurdas que regem a conduta humana e suas relações com o meio.

Quanto ao espaço, o narrador de “A cidade”, ao descrever o que se passa com Cariba, na esteira do insólito, compartilha seu espanto com a personagem e, conseqüentemente, com o leitor. No fantástico, o narrador exterior, pode ou não autenticar as falas da personagem, e o primeiro caso torna a narrativa mais convincente. No conto em questão, o narrador autentica as impressões da personagem e descreve detalhadamente tudo o que se passa, gerando maior credibilidade ao leitor. A descrição da cidade, por exemplo, aproxima-se da de uma província, o que comprovamos com:

“Esta cidade é nova ou velha?”– a outros, dirigira perguntas inconvenientes e ‘Quem são os donos do município?’” (RUBIÃO, 2006: 36).

O que está presente no conto é tão real e atual quanto o que acontece em algumas cidades e comunidades nossas bem conhecidas por eles.

### *A fila*

Cuidei, neste conto, em ampliar a discussão para além das linhas tangenciais do fantástico. Trouxe aos alunos uma perspectiva nova até então e que dizia respeito ao esquema diegético proposto nesta obra. Procurei, dessa forma, voltar o olhar para o narrador, pois havia ainda esse ponto a considerar nas análises, ponto este que dá justamente o embasamento formal ao nosso trabalho desde o início.

Apontei no capítulo, que versa sobre narratologia, que, desde o início do século XX, o as relações do narrador (e por extensão, do autor) com aquilo que conta e, a partir daí, com o leitor, provocou questionamentos que estão na origem de teorizações diversas, realizadas por



pesquisadores em lugares diferenciados, cuja nomenclatura é igualmente variável: ponto de vista, perspectiva, ângulo de visão, foco narrativo, focalização, situação narrativa e outros.

Adotei, entretanto, uma exposição para os meus alunos que, a meu ver, foi a mais clara, considerando-se a visibilidade na tecitura da trama, qual seja a de “telling” e “showing” de Percy Lubbock, retomadas de Henry James que já a discutia na primeira década daquele século, criticando a participação excessiva do que ele classificou como “autor onisciente tagarela”, no romance. Para Lubbock a "arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada, que deve ser oferecida ao leitor e impor-se por si mesma."

Inspirada nos conceitos da poética clássica, *mimesis* e *diegesis*, Lubbock distingue dois modos de apresentação do mundo ficcional - a *cena* e o *sumário*, ou apresentação dramática e apresentação pictórica (ou panorâmica). Enquanto a representação panorâmica supõe um *autor onisciente* que sobrevoa o seu tema e o resume para o leitor, na apresentação cênica, como na dramática, o *autor está ausente*, e os acontecimentos são diretamente colocados perante o leitor.

Na verdade, esta distinção de Lubbock está relacionada à maior ou menor intervenção do narrador, por isso, quanto mais ele intervém, mais ele se dispõe a *contar* (telling), quando ele se isenta, mais ele está a *mostrar* (showing).

Assim, chegamos aos recortes e às observações do grupo, no conto *A fila*:

Sumário: estratégias descritiva e narrativa. Narrador demonstra saber apenas alguns detalhes superficiais da personagem central. Não revela ou não sabe o propósito da chegada do viajante àquele endereço. Arrisca um palpite a respeito do julgamento pensativo da personagem no momento quando este tem com o porteiro negro que atendera ao portão. Note-se a classificação “desconhecido”.

Vinha do interior do país. Magro, músculos fortes, o queixo quadrado, deixava transparecer no olhar firme determinação. Não vacilou entre os dois portões do edifício, escolhendo o que lhe pareceu ser o da entrada principal. Dentro do prédio percorreu diversos corredores, detendo-se com frequência para ler os letreiros encimando as portas, até encontrar a sala da gerência da Companhia. Atendeu-o um negro elegante, ligeiramente grisalho nas têmporas e de maneiras delicadas. O desconhecido calculou que o preto desempenhava as funções de porteiro, apesar das roupas caras e do ar refinado.

Cena: na dramatização, os propósitos da viagem e da visita continuam obscuros para o leitor.

- Deseja falar com quem? — perguntou.
  - Com o gerente.
  - Emprego?
  - Não.
  - Seu nome.
  - Pererico.
  - De quê?
  - Não interessa, ele não me conhece.
  - Posso saber o assunto?
  - É assunto de terceiros e devo guardar sigilo. Apenas posso assegurar-lhe que é coisa rápida, de minutos. Ademais tenho urgência de regressar à minha terra.
- O porteiro abaixou-se até a mesinha, que ficava no canto da sala, retirando de uma das gavetas uma ficha de metal:
- Pela numeração dela — disse com um sorriso malicioso — a sua conversa com o gerente levará tempo a ser concretizada.
  - Esperarei.

Sumário: narrador faz divagações e nada revela.

Acostumado talvez a respeitar a discrição dos que ali iam tratar de negócios ou obrigado pela função, o negro não formulou novas perguntas.

Cena: neste “close”, o leitor toma conhecimento do nome da personagem antagonista, Damião. O narrador acompanha toda a cena com “a câmera na mão”, sem inserir qualquer opinião ou informação.

— Pode chamar-me de Damião — acrescentou, pedindo-lhe que o acompanhasse pelo corredor, onde ficavam os candidatos a audiências, dispostos em extensa fila. Os dois caminharam ao longo dela, desceram uma escada de ferro que dava para a parte externa da fábrica. Despediram-se no pátio, com uma última recomendação do crioulo:

— De hoje em diante, você deverá evitar a entrada principal, reservada somente aos que aqui vêm pela primeira vez. — E com o dedo apontava o portão dos fundos.

Sumário: narrador revela certo conhecimento a respeito do futuro da personagem.

Ainda não seria naquela tarde que Perericoalaria ao gerente, pois somavam a centenas as pessoas que aguardavam a oportunidade de serem recebidas e as audiências terminavam impreterivelmente às dezoito horas. Nem assim se abandonou à impaciência, embora lhe fosse desagradável a perspectiva de uma estada demorada fora de casa. As observações colhidas durante o tempo que passou na fila poderiam ser úteis no futuro e aumentavam a sua confiança no sucesso da missão. Verificou também que as pessoas atendidas na gerência retornavam alegres,

demonstrando ter solucionado seus problemas ou, pelo menos, sido tratadas com deferência.

No dia seguinte, bem antes de serem abertos os portões da fábrica, ele já se encontrava em frente às suas grades. Às sete horas, após o toque da sirena, surgiu Damião com a caixa das senhas. Distribuiu-as entre os presentes, cabendo a Pererico uma de número elevado, o que o irritou sobremaneira:

Cena:

— Estou entre os primeiros que aqui chegaram e recebo uma ficha alta! Denunciarei ao gerente a sua safadeza, negro ordinário!

Sumário:

O porteiro não se impressionou:

Cena:

— As senhas de números baixos foram entregues aos que dormiram no pátio, através de distribuição interna. Quanto à sua queixa junto ao meu superior, vai demorar — concluiu sorridente.

— Como assim? — perguntou Pererico. — Por que essa discriminação, permitindo somente a alguns o privilégio de dormirem aqui?

— A permissão de passar a noite no recinto é dada aos que não fazem segredo dos assuntos a serem tratados com a administração da empresa.

Sumário:

Pererico conteve-se. Uma briga naquele instante poderia prejudicar seus desígnios, pois compreendera que o poder de Damião ultrapassava o de um mero empregado.

O seu descontentamento não se prolongou pela tarde adentro. Em certo momento, chegou mesmo a se julgar com sorte. É que, às dezessete horas, boa parte dos que integravam a fila a abandonaram, dispersando-se sem motivo aparente.

Abstraindo-se das razões que geraram a retirada em massa, consultava o relógio, mostrando-se excitado à medida que sentia aproximar-se a hora em que se avistaria com o gerente.

A última pessoa atendida, na sua frente, retirou-se minutos antes das seis e ele se preparava para ser recebido quando o porteiro afastou-o com o braço, dando passagem a um senhor de roupas antiquadas.

Surpreso e revoltado, Pererico agarrou Damião pelos ombros, sacudindo-o rudemente:

[...]

Prosseguimos assim até ao final da narrativa, salientando e ressaltando aqui e ali a questão da onisciência do narrador.

- “Professor, se fosse eu, tomaria logo uma atitude! Invadiria a fábrica e falaria ‘na marra’ com o gerente!” (E. S.)
- “Não achei muita graça, porque o segredo da estória não foi revelado a ninguém. Parece que só a fila era importante no conto...” (J. M. S.)
- Professor, este conto parece com o outro, A cidade, porque a personagens não tomam uma atitude. Deixam tudo acontecer como se não tivessem defesa nenhuma! (S. C. F.)

### ***Teleco, o coelhinho***

Narrado em 1ª pessoa, numa perspectiva autodiegética, a estória inicia-se com a cena do encontro das personagens centrais. Em frente ao mar, o narrador personagem conhece Teleco, um coelho antropomorfizado que se aproxima e lhe pede impertinamente um cigarro. A partir daí, vencida a resistência social de aproximação comum entre pessoas desconhecidas, passaram a travar amistosamente conversa longa, ao fim da qual, decorrido algum tempo, já no fim do dia, sentiam-se íntimos. Um influxo de simpatia e amizade aproximara-os de tal forma que, após saber que o jovem coelho não tinha moradia fixa, convidou-lhe a morar em sua casa. Morava sozinho e casa era grande o bastante para ambos.

Os dias transcorriam em paz entre os dois. E sem espanto algum do narrador, Teleco, o coelho, ia se metamorfoseando em diversos animais, agradando seu hospedeiro e os demais da vizinhança, principalmente os idosos e as crianças. Revelava, entretanto, uma certa animosidade ao vizinho que era agiota e suas irmãs, transformando-se em feras perigosas. Tinha a capacidade de transformar-se em qualquer animal, menos ser humano, o que, aliás, era para ele grande frustração.

Após um ano de amizade sem maiores complicações, Teleco leva para casa uma mulher, Tereza, para morar com a dupla. O conflito narrativo instaura-se. A partir de então, a paz inicial é perturbada. A simpatia e a graça que o narrador sentia deram lugar ao asco, a raiva, a antipatia. Teleco decidira ser homem com todos os hábitos e as necessidades de um. Assumiu a forma de um bizarro canguru, travestido de homem, em péssimos trajes usando óculos estranhos, com o nome de Antonio Barbosa.

Tereza passa a ser o pivô dos desentendimentos dos dois, o narrador se apaixonara pela mulher e não aceitava o fato de um ser asqueroso como o canguru Barbosa tê-la em seus

braços. Por essa falta de correspondência de Tereza à sua paixão, decide expulsá-los de casa.

Depois de algum tempo, Teleco retorna doente e sozinho à casa do narrador, não conseguindo controlar as suas transformações, morrendo, ao fim, metamorfoseado em uma criança já morta.

Murilo Rubião cria um paradoxo entre uma linguagem simples e depurada e temas absolutamente inverossímeis. Segundo o crítico Benedito Nunes, o traço mais relevante da narrativa muriliana é o “contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada, isto é, dos acontecimentos extraordinários que constituem a trama esquemática de cada história”. (Revista Colóquio nº 28, Lisboa, novembro de 1975, p. 91.)

Não só nós, leitores, não nos surpreendemos com os fatos narrados, como os próprios personagens aceitam os eventos fantásticos com a maior naturalidade. Como afirmava Davi Arrigucci Jr,

“o que primeiro pode espantar o leitor é que suas personagens principais, a exemplo do ex-mágico, não se espantam nunca”.

- “Professor, ninguém se assusta nessa estória!” (V. G. C.)
- “ Um coelho falante ... parece um conto de fadas!” (F. S. S.)

No conto seguinte, *Sua Excelência*, a garotada ficou ainda mais perplexa. Não entenderam muito bem, a princípio, o sucedido com a personagem. Perceberam, entretanto, o posicionamento do narrador que, mesmo estando sob o foco narrativo da 3ª pessoa, não sabia explicar o evento ambíguo. Argumentaram (magnificamente) que, geralmente, quando a personagem narra a própria estória é que ocorre essa dúvida. Em resumo, a hesitação do leitor foi o ponto alto dessa apresentação. Vejamos:

### ***Sua Excelência* : Lima Barreto**

- “Quem está contando a estória deveria saber, porque parece que também estava dentro da ‘carruagem’!” (T. S.);
- “Professor, os dois estavam na ‘carruagem’ e ninguém sabe o que aconteceu!” (P. G. P. M.);

- “Professor, é possível que a personagem tenha dormido e sonhou com aquilo tudo e depois contou pro narrador!” (J. G. O. B.);
- “Isso é uma coisa fantástica, porque, do nada, a ‘carruagem’ foi para outro mundo e ele nem percebeu!” (E. V.)

## 16. Aplicação das teorias em alguns outros contos:

### A dança dos ossos - Bernardo Guimarães

Narrado em 1ª pessoa, em forma de relato pessoal (causo), de um evento constituído em ação situada num momento anterior ao da enunciação narrativa, este conto traz a estória de um esqueleto humano que assombra as matas vastas, às margens do rio Parnaíba, entre os estados de Minas Gerais e de Goiás. Os matutos da região respeitam e temem a lenda de um homem que foi assassinado covardemente por dois facínoras, em razão de ter-se enamorado pela esposa de um habitante da localidade. A crueldade sofrida pela vítima por ocasião de sua morte, ao longo de sua derradeira tortura, foi tão grande que imprimiu no imaginário dos expectadores a ideia de que a alma daquele infeliz haveria de não ter paz. Desta feita, o imaginário não poderia ser outro: a alma do moribundo clamaria eternamente por justiça e por um justo e sacro sepultamento de seus despojos.

Assim, tem-se início uma narrativa de oitiva, ambientada em espaço propício (à noite, em meio a escuridão e o silêncio da mata, em redor de uma fogueira, alguns homens a volta...) que consubstancia os ingredientes necessários e tradicionais às lendas e mitos do mato: almas penadas, entidades mágicas, espíritos protetores, velhos mandingueiros, etc. O narrador, diga-se de passagem, um incrédulo, típico forasteiro, zomba das facécias relatadas por Cirino, personagem-tipo, que era uma espécie de condutor de balsa que levava os viajantes de uma margem a outra do rio.

O enredo é encadeado por uma sequência de fatos que toma o primeiro lugar na trama. Ou seja, o narrador inicial, heterodiegético, não participa como agente da estória. Ele cede o lugar a uma das personagens, Cirino, que passa a contar um “causo” de memória, fantástico-maravilhoso, ocorrido com ele em um dia de sexta-feira no meio da mata escura, quando montava em burro, voltando da casa de um compadre seu que morava há 3 léguas (18 Km).

A imprecisão inicial da data do ocorrido corrobora diametralmente ao evento que será contado:

*“Um dia, há de haver coisa de dez anos, eu tinha ido ao campo, à casa de um meu compadre que mora daqui a três léguas.*

*Era uma sexta-feira, ainda me lembro, como se fosse hoje. (...)”*

Durante o relato, percebemos a intenção de se consagrar um certo estatuto católico, talvez para dar credibilidade à veracidade dos fatos e lucidez à memória do contador. A sacralização do relator, então, torna-se evidente:

*“Encomendei-me de todo o coração a Nossa Senhora da Abadia, (...), e toquei o burro adiante.”*

É verdade que a aguardente também está presente, o que consubstancia, em certa medida, a hesitação por parte do leitor, embora seja, do ponto de vista da descrição da personagem mais um dado para a pura caracterização externa. É sabido e, portanto, consagrado o quanto as gentes do interior apreciam os tragos e os cigarrinhos de palha.

*“Tomei mais um trago, rezei o Creio em Deus Padre, e toquei para diante. (...)”*

Notemos um dado importante na ambientação desse tipo de relato: a suposta aparição do esqueleto dançante dá-se numa noite de lua (provavelmente na fase cheia, pois consegue iluminar o caminho do recém-viajante), em dia de sexta-feira, dia místico para algumas religiões e sem nenhuma testemunha ocular, exatamente no momento quando o animal de montaria, o burro, empaca como que pressentindo a aproximação da assombração.

No relato, há uma inegável intenção, ainda que supostamente inconsciente, de criar uma ambiência coerente e cúmplice ao fato. Notemos, para isso, a elipse: uma súbita abertura de um espaço vazio no momento de maior tensão, quando o burro é a única testemunha do ocorrido. Dessa forma, ganha força as idiossincrasias do narrador, fato suficiente para gerar a hesitação e o efeito fantástico antes da irrupção do sobrenatural.

Então, assomando-se a isso, finalmente, a quebra da normalidade ocorre. O esqueleto do homem, que se chamava Joaquim Paulista, surge da cova, reunindo seus ossos em uma projeção anímica e fantasmagórica, causando o completo espanto e desespero de Cirino. Este passa por um momento de transe e revela ter tido com o fantasma de olhos de fogo, após uma dança macabra, um galope sideral seguido de completa inconsciência para recobrar-se horas depois, já de manhã, em sua casa, estirado no quintal, que ainda permanecia de portei ras fechadas.

Portanto, pela trama apresentada no conto, podemos classificá-lo, segundo Todorov (1975) pelo gênero do **fantástico-maravilhoso**, pois há a suspensão do racional, da realidade concreta e o espanto da personagem, a hesitação, mediante à cena presenciada, corroborado



em um relato crivado de pormenores subjetivos, sem testemunhas, e que, por isso, são combatidos pela tentativa de racionalização por parte do outro personagem:

*“Mas portanto já se vê, meu amo, que o que lhe contei não é nenhum abuso ; é cousa certa e sabida em toda esta redondeza. Todo esse povo aí está que não me há de deixar ficar mentiroso.*

*À vista de tão valentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montado em um burro, com um esqueleto na garupa.”*

Conforme Irène Bessière:

(...) O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas expressões mentais. (...)

O mundo real deve ser entendido, de um modo geral, como aquele conteúdo da consciência constituído, por um lado, pela imagem do mundo mediada pela percepção (objeto), e do outro, pelo conteúdo dessa imagem mediado pelo sentimento e pensamento inconscientes (“ímagos”). Assim, as duas “realidades” que se apresentam, o mundo da consciência e o mundo do inconsciente, não disputam a supremacia, mas tornam-se mutuamente relativos. Ninguém se oporá com obstinação a ideia de que a realidade do inconsciente seja relativa; mas que a realidade do mundo consciente seja posta em dúvida, eis o que não será tolerado com a mesma facilidade. No entanto, as duas “realidades” são vivências psíquicas.

Não há realidade absoluta, de um ponto de vista crítico. Conhecemos o mundo externo e interno, consciente e inconsciente, através das imagens mentais, como observado pelo psiquiatra suíço, Carl G. Jung em *A natureza da psique* :

*“Longe, portanto, de ser um mundo material, esta realidade é um mundo psíquico que só nos permite tirar conclusões indiretas e hipotéticas acerca da verdadeira natureza da matéria. Só o psíquico possui uma realidade imediata, que abrange todas as formas, inclusive às ideias e pensamentos “irreais”, que não se referem a nada de exterior”. (JUNG: 1948, p. 342)*

Quando se torna ambígua a distinção da origem de uma imagem mental, se essa provém do mundo externo (percepções) ou interno (sensações, imaginação), surge o estado de hesitação e simultaneidade pelo qual se caracteriza, em termos psicológicos, a fantasia. Essa impossibilidade de distinção pode ocorrer em estados alterados de consciência ou então pela projeção: um complexo afetivo (libido) associado a um objeto invade a estrutura consciente devido à repressão unilateral (a paixão é um exemplo).

Mas, para **Roger Callois**, temos a “**ruptura**”:

“O fantástico significa violação de uma regularidade imutável (...) O procedimento essencial do fantástico é a aparição: é o que não pode aparecer, mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível.”

Filipe Furtado, já não admite a intervenção de um leitor empírico nesse tipo de narrativa, pois, para ele, o gênero deve ser reconhecido pela modalização da linguagem e pela estrutura do texto, e não pelas indissiocrasias do leitor. A dúvida e a hesitação patentes no gênero seriam somente da narrativa, e não do leitor. Os personagens podem duvidar os leitores não. Diz ele:

[...] fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, 1980, p. 77).

Lovecraft e Remo Ceserani consideram o envolvimento do leitor como parte dos procedimentos narrativos da literatura fantástica, mas sem abrir mão da surpresa e da hesitação. Diz CESERANI (2004):

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o pra dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2004, p. 71)

### **Ave estranha!** Lima Campos

O conto curtíssimo do prosador simbolista brasileiro que segue reúne os traços marcantes do referido estilo: as comparações metafóricas que suscitam os diversos sentidos humanos (audição, visão, tacto, olfato, paladar), a sintaxe truncada, o estado intuitivo da percepção do real concreto, a atmosfera volátil e imprecisa, o clima soturno, etc, como : “tempo mau de ventos bravos”, “rochedo estéril”, “costas terríveis”, “a estridular tristezas, (...)”, “esmeralda clara”, “olhos esfíngicos”, “o sonir tintinado da cítara da tua boca”, “céu da

volúpia”, “papeia mais tinido do que papeava o seu bico tiple (de soprano) de ave, sonorizando (sonorizando) em tremolos doiro a própria luz!”, “pu-la sobre a mesa (...)”.

Narrado também em 1ª pessoa, o relato traz o contato feito de uma personagem com a alma de um náufrago que se corporificou em uma ave de aparência e comportamento estranhos. O pássaro, de características incomuns, já é suficiente para a hesitação da personagem. Seu canto, seu olhar fixo, sua penugem sugerem ao leitor uma perturbação na normalidade dos fatos. Assim, o surpreendente acontece: numa noite, já bem tarde, no momento das revelações, o narrador-personagem inquieto, empertigado, resolve inquirir à ave sobre sua identidade. Qual não foi a surpresa quando, ao abrir seu misterioso bico, falou e revelou que era a alma de homem!

A ambiência narrativa é preenchida por espaços que se alternam entre o concreto e o imaginário, pois há a descrição de lugares delineados pela psique do narrador: *rochedo estéril, costas terríveis de umas terras do norte*. Dessa forma, pode-se afirmar que a construção do relato parte de dados crivados de impressões particulares.

A quebra da normalidade não provoca, ou não fica, pelo menos, comprovado que provocou, espanto na personagem. Entretanto, havemos de convir que a irrupção do real foi provocada por ela mesma, como se já desconfiasse da natureza metafísica do animal. Por isso, a hesitação no narrador é imanente, sugerindo uma experiência possível e reveladora. A estranheza operada se dá desde o início, quando a ave foi-lhe dada. O fantástico aqui se consolida para o leitor, narratário do evento, mas não para a personagem, pois.

Todorov esclarece que em muitos casos a relato fantástico, que nasce da coexistência de dois universos, acaba se dissolvendo em um dos polos dessa tensão, característica que esse crítico utilizou para sua classificação. Assim, o texto é classificado como fantástico-estranho quando os acontecimentos insólitos são explicados de forma racional e essa explicação é aceita pelos personagens no mundo ficcional. Se os acontecimentos sobrenaturais afirmam-se como inexplicáveis caracterizar-se-ia o texto como fantástico-maravilhoso.

### **Mariana - Machado de Assis**

Narrado em 3ª pessoa, o conto, escrito em capítulos, traz-nos a estória da personagem Evaristo, um homem frívolo que volta da Europa, após um longo período de 18 anos e que,

após ter sido indagado por um repórter parisiense a respeito do evento da Proclamação da República, vê-se, por pura veledade, tentado a tomar ciência dos acontecimentos daqui.

Assim que aqui chega, é logo demovido de sua intenção inicial (na verdade, nunca a teve!) e vai a busca de distração. Passeia um pouco pela cidade e logo acha informações sobre um antigo amor.

Note-se bem que nem nesse momento há legitimidade nas ações de Evaristo. Pela descrição, a personagem é um tipo volúvel que se deixa levar pelo fluxo dos acontecimentos a sua volta e que o faz ter repentinas e inconsequentes vontades, ainda que haja o registro de que houvesse, no passado, um romance.

*Que será feito de Mariana? Repetia agora, descendo a Rua da Assembléia. Talvez morta ... Se ainda viver, deve estar outra; há de andar pelos seus quarenta e cinco anos. Quarenta e oito ... Bela mulher! Grande mulher! Belos e grandes amores!*

Ato contínuo, a personagem, então, procura o atual paradeiro da ex-amante, que naquele tempo já estava casada havia muito com o marido muito doente, mas decide visitá-la assim mesmo.

Mais tarde, já na sala de visitas da casa de Mariana, Evaristo aguarda-a ansiosamente, após ter apresentado um cartão de visitas ao criado que o atendera. Um longo tempo de espera ajuda-o a observar o cenário a sua volta e, conseqüentemente, deparar-se com o retrato de Mariana, o que provoca imediatamente na personagem uma revivescência: ao olhar os móveis e os outros objetos que ali estavam, recompôs a cena passada, que não podia fazê-lo pela memória estando fora.

Notemos a constância de Machado com relação à questão do tempo: age por fora e, às vezes, não se quer mudar por dentro; doutras, ao contrário. É o caso de *Dom Casmurro*, em que a personagem sofre as transformações externas, mas permanece inalterada por dentro, mesmo tendo três referências sociais: Bentinho, o menino; Bento Santiago, o advogado; Dom Casmurro, o narrador já envelhecido.

A postura do narrador, ao olhar aqueles móveis, é de pura comoção. Um espasmo psicológico faz com que veja a imagem de Mariana “descer” do quadro onde estava pintada. A sequência de delírio e transe cria a ambiência do **fantástico**. A completa transfiguração do real para os estados psíquicos da personagem transporta o leitor para os estados d’alma da personagem:

*“Dias depois apeava-se do tálburi à porta de Mariana, e dava um cartão ao criado, que lhe abriu a sala.*

*Enquanto esperava, circulou os olhos e ficou impressionado. Os móveis eram os mesmos de dezoito anos antes. A memória, incapaz de os recompor na ausência, reconheceu-os a todos, assim como a disposição deles, que não mudara. (...)”*

Note-se que, embora haja uma indicação do narrador para a ocorrência do **fantástico** (sublinhado no trecho acima...), não se verifica, na trama, uma invasão do sobrenatural que cause ambiguidade ao leitor ou à própria personagem: ambos, entretanto, sabem nitidamente que se trata de uma animação da memória, de uma projeção dos anseios que Evaristo tem e que deseja arduamente (pelo menos naquele instante!) satisfazer ou, ainda, que seja satisfeito pela amada, ou seja, um espasmo psicológico. Não há, portanto, a hesitação.

Novamente, Todorov dirá que:

*“o fantástico ocorre nesta incerteza (...). O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário...”. (TODOROV, 1992, p. 31)*

Mas, considerando ainda a proposta de **Pierre-Georges Castex**, há, sim, o estado mórbido da consciência de Evaristo e, por isso, configura-se uma projeção de um estado de consciência: a imagem de Mariana ganha vida aos olhos do amado.

*“O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores.” (CASTEX, apud CESERANI, 2006, p. 46).*

Após longa investigação do cenário a sua volta, Evaristo “vê” o que não se poderia ter sido visto:

*(...)“Depois, vagorosamente, Mariana desceu da tela e da moldura, e veio sentar-se defronte de Evaristo, inclinou-se, estendeu os braços sobre os joelhos e abriu as mãos. Evaristo entregou-lhes as suas, e as quatro apertaram-se cordialmente.”*

Segue-se ao episódio um longo e ininterrupto colóquio de amor até que o criado fosse “acordá-los”. Reparemos, aí, um fato curioso: o próprio narrador, em 3ª pessoa, assiste a tudo como se participasse do delírio da personagem e mais, usa o verbo no plural para confirmar a realização da cena.

A conclusão a que chegamos é a de que, nessa narrativa, a problematização não repousa no fato de se o acontecimento é ou não verossímil; mas, isto sim, em o que entendemos como real. O episódio assenta no referente do signo literário: a literatura parece se servir semiologicamente de um signo que não o da realidade concreta. Para isso, o irrealismo literário já é um fenômeno considerado **fantástico**. Os referentes são distintos.

Enfim, pela óptica da personagem, o texto pode ser classificado como **fantástico**, uma vez que há um desequilíbrio da normalidade concreta no âmbito interno da narrativa.

### **O encontro e A caçada** - Lygia Fagundes Telles

Da coleção *Mistérios*, este conto apresenta um trecho muito diferente dos encontrados em Murilo Rubião. Não encontraremos, p. ex., o espanto congelado presente na trama de *Teleco, o coelhinho* em relação ao insólito. Em duas obras que lemos e avaliamos com os alunos no curso dos trabalhos, a argumentação em ambas era erigida a partir do jogo memória e esquecimento de narrador personagem. A incerteza, a dúvida, a incredulidade ante os fatos, numa antinomia de sonho e realidade, consciência e delírio, emergida desse foco narrativo, provocava no leitor a hesitação necessária à construção do fantástico.

A discussão em grupo levou-nos à conclusão de que o tema da morte era a fundamentação dos dois enredos e que o medo advindo desta gerava a tensão propulsora das estórias. A partir da fusão dos planos da realidade e do sonho, o delírio das protagonistas tanto em *A caçada* como em *O encontro* levavam o leitor a duvidar do que realmente acontecera nos universos narrativos: uma espécie de *déjà vu* invadia as lembranças de ambas as personagens e o terror locupletava as páginas, arrastando suas vítimas a um irresistível e derradeiro destino trágico.

Nas ambiências descritas, nossos jovens perceberam a necessidade do jogo semântico e sintático, no plano formal, de ambas as estórias para a construção do enredo. Em *A caçada*, p. ex., foi flagrante a construção de um cenário propício ao desenvolvimento do clímax: uma casa de antiguidades que expunha a venda uma tapeçaria antiga, corroída pelo tempo, sugerindo que o desenho que trazia estampado também pertencesse a tempos remotos.

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.

— Bonita imagem — disse ele.

A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.

— É um São Francisco.  
[...]

TELLES: 1998, p. 23

Notaram, igualmente, o jogo semântico sensorial estrategicamente distribuído a fim de despertar, no leitor, os sentidos perceptivos do corpo: olfato, tato e visão, respectivamente. Elementos sinestésicos muito explorado pelos simbolistas Gonzaga Duque e Lima Campos.

Também narrado com o foco narrativo em 1ª pessoa, o narrador personagem em *O encontro* arrasta o leitor para o interior da estória apresentando-lhe de chofre descrições de um ambiente estranho e ao mesmo tempo ameaçador:

“(...) os negros penhascos tão retos que pareciam recortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol espiava através de uma nuvem” (TELLES, 1998, p.69).

Nesse jogo sintático como em “*negros penhascos*”, “*recortados a faca*”, “*espetado na ponta da pedra mais alta*” e semântico como em “*sol espiava através de uma nuvem*”, num clarão expressionista, o trecho apresenta uma ambiência animosa e estranha, como que antecipasse o medo que se instauraria no desenvolvimento da trama.

Essa tensão inicial abre o aspecto do medo e da estranheza da personagem num clima de ameaça e perigo. Os elementos da natureza provocam epifania a partir de imagens ameaçadoras que podem ferir como um objeto cortante e pontiagudo: penhascos recortados, o sol espetado. Além disso, a personificação do sol que espia numa clara alusão à perturbação psíquica da personagem.

Sigmund Freud, em seu artigo intitulado “O estranho”, classifica como tal tudo aquilo que provoca temor, medo e horror, mas que analogamente remete ao peculiar. De maneira equivalente, Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura fantástica*, cita algumas definições de fantástico que se assemelham ao modo como Freud pensara o estranho em obras literárias, como já apontadas alhures. Castex, em *Le Conte fantastique en France*, afirma:

“O fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (apud TODOROV, 1980, p.8);

Ou ainda Louis Vax, em *Arte e a Literatura Fantástica*, diz que

“o relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (apud TODOROV, 1980, p.5);

Roger Caillois, em *Aucouer do fantastique*, completa:

“Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (apud TODOROV, 1980, p.161).

Como podemos observar, todas as definições convergem para a mesma ideia central: o fantástico nada mais é do que um acontecimento sobrenatural em um mundo natural.

Em um mundo que é o nosso, [...] se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 1980, p.15)

No transcorrer das narrativas, as personagens protagonistas oferecem uma visão ambígua do que veem. Uma tensão entre a possibilidade de adivinhação ou de lembrança.

Em *O encontro*:

“Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio. E cheguei a rir, entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufo de erva brotando na raiz da fenda” (TELLES, 1998, p.71).

Em *A caçada*:

Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida...

— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como?

— As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto à imagem.

Um segundo momento do confronto das duas narrativas, os alunos perceberam que ambas as protagonistas pareciam já ter vivido no passado as cenas que se lhes aprestavam. Explicamos em palavras simples que as duas estórias sugerem estórias escondidas e que a estratégia das narrativas era essa mesma: decifrar a verdade oculta para revelar o que não foi contado.



Em *Teses sobre o conto*, Ricardo Piglia afirma que todo conto sempre traz duas histórias.

“a arte do contista consiste em saber cifrar a história nos interstícios da história.” (PIGLIA, 2004, p.89).

A estória não contada reflete o comportamento das personagens. Segundo Freud, “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até que seja encontrada solução e alívio” (Freud apud Laplanche & Pontalis).

Neste ponto das explicações, fomos levados a abrir uma linha teórica de um campo investigativo vizinho, a psicologia. Embora, tenhamos o objetivo de estabelecer uma linha de análise textual fechada, mostramos aos alunos possibilidades que justificassem o planejamento da trama. Assim foi que chegamos às teses do *Estranho* e do *Duplo*.

Do artigo publicado pelas seguintes autoras, *O DUPLO: O conhecido e o desconhecido na clínica* Clarissa Venzon, Fabiana Damiani, Gecelda Nunes, Jeanete Sacchet, Silvia Ribeiro e Silvia Katz, retiramos as explicações iniciais:

A primeira referência ao conceito de ‘duplo’ foi feita por Otto Rank, citado por Freud no texto “O estranho” (1919), em alemão *Das Unheimliche*. Freud destaca que Rank (1914) abordou de forma muito completa o tema do ‘duplo’. Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte.

(www.uces.edu.ar)

Freud, em “O estranho”, caracteriza dois tipos de *Duplo*. O primeiro como o sujeito que se identifica com outro a ponto de ficar em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho. Isto é, há uma duplicação, divisão ou intercâmbio do eu. O segundo tipo é caracterizado como sendo personagens que passam por processos mentais -que ele chama de Telepatia- que transmitem de um para outro conhecimento, sentimento e experiência em comum. O autor nos fornece a resposta para esta indagação quando menciona que o ‘estranho’ é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, e há muito familiar.

Freud investigou o uso linguístico da palavra ‘*unheimlich*’ (estranho) que é o oposto de ‘*heimlich*’ (familiar). Ele acrescentou que somos tentados a concluir que aquilo que é estranho é assustador porque não é conhecido e familiar, mas conclui que a relação não pode ser invertida: nem tudo que é novo e não familiar é assustador.

Nos contos analisados, as personagens descrevem que se deparam com ambientes ou objetos estranhos, mas de alguma maneira familiar.

Em *A Caçada*:

“O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? [...]”

Em *O encontro*:

“Onde, meu Deus?! - perguntava a mim mesma - Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?”

A identificação como o outro eu eclode num misto de mistério e magia. Em *A caçada*:

“Conheço o caminho” — murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.

Em *O encontro*, o mesmo ocorre com a protagonista que também se depara com seu Duplo, que é o centro da narrativa. A cena seguinte mostra o ponto exato:

Ela arrancou as rédeas das minhas mãos e chicoteou o cavalo. Recuei: aquela chicotada atingiu em cheio o mistério. Desatou-se o nó na explosão da tempestade. Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu. Eu fui você, balbuciei. Num outro tempo eu fui você! (TELLES, 1998, p.75)

O momento do encontro das personagens com seus duplos e do reconhecimento do seus eus em um outro marca o ponto alto das narrativas, nas quais as personagens descobrem o porquê da familiarização com o objeto, o tapete que traz a cena de uma caçada, e o lugar onde ocorre o encontro com a moça de traje antiquado:

Em *A caçada*:

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!

Em *O encontro*:

“tão simples tudo, por que só agora entendi? (...) lembrei-me do que tinha acontecido e do que ia acontecer” (TELLES, 1998, p.75).

Esse retorno se dá por meio da duplicação, que é a capacidade de auto-observação da personagem, de projetar no outro algo que pertence a ela e que quer preservar. Essa capacidade de auto-observação é denominada por Bakhtin de exotopia, que consiste na visão do eu a partir do outro. Isto significa que a personagem projeta no outro (seu duplo) momentos já vivenciados por ela, mas que são negados uma vez que conduzem a um fim indesejado. A partir do momento em que a personagem se vê por fora, seu duplo se torna estranho a ela. Isto é, seus “horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem.” (BAKHTIN, 2006, p.21). Inicia-se, então, uma espécie de fuga da morte ao mesmo tempo em que há a busca pela unicidade perdida.

O tema do duplo está presente em muitos textos de Lygia, e suas representações são muitas, a saber: o espelho, como no caso do conto “O noivo”, em que a representação do duplo se dá no momento em que a personagem vê sua imagem refletida no espelho, mas não se reconhece; o retrato em “A caçada”, cuja personagem reconhece seu duplo na imagem estampada em uma tapeçaria; a alma, como no caso específico de “O encontro”, uma vez que pode se tratar da questão de vidas passadas, dentre outras.

## 17. Considerações finais

Ao fim dos trabalhos, tivemos a satisfação de constatar o sucesso das rodas de leituras e das discussões dos enredos dos contos fantásticos que lemos em parceria. Foram manhãs muito agradáveis e por que não dizer divertidas. O respeito à opinião de todos os participantes ficou patente na postura de professor-mediador que assumimos desde o início, permitindo que o ambiente escolar consolidasse-se como um espaço de interlocução verdadeiro, ao mesmo tempo que se abria para o uso de uma linguagem diferente ainda para eles. Essa estratégia permitiu-nos acolher vários olhares, computar várias sugestões e produzir conhecimentos associados às demandas de leitura como prática social.

As interações discursivas, a partir das vivências e experiências acumuladas pelos discentes, permitiu-nos, com o gênero textual escolhido, obter resultados de excelência, abrindo caminho para outros aprendizados no campo artístico-literário. A concepção pedagógica que adotamos aliada às perspectivas técnicas de abordagem e análise dos textos mostrou-se muito eficaz, tendo aceitação quase plena entre os jovens, uma vez que o costumeiro autoritarismo docente cedeu lugar a um bate papo amistoso e convidativo.

Sáímos, ao fim do ano letivo de 2019, com a certeza de que evoluímos a patamares seguros, pois o objetivo claro da ação docente planejada e empreendida conseguiu avançar na direção de um saber novo, democrático, sólido, e que permitiu a participação de cada presente. Uma realização do processo-aprendizagem pautado no protagonismo de nossos educandos.

O nosso muito obrigado a todos aqueles que participaram de nossas divertidas manhãs.

## 18. Bibliografia:

1. ANDRADE, Vera Lúcia. *Contos reunidos de Murilo Rubião*. Org. São Paulo: Editora Ática, 1997.
2. ARRIGUCCI JR., Davi. “*Minas, Assombros e Aneotas*” (Os Contos Fantásticos de Murilo Rubião). Enigma e Comentário. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
3. \_\_\_\_\_. “*O Mágico Desencantado ou As Metamorfoses de Murilo*”. O Pirotécnico Zacarias. São Paulo: Editora Ática, 1974.
4. ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
6. BENJAMIN Walter. *Obras Escolhidas Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
7. BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974.
8. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
9. CAILLOIS, Roger. “Prefácio”. In: *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
10. CAMPOS, Lima. *Confessor supremo*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1904, p. 127-129.
11. CANDIDO, Antonio e CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira/Modernismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1982.
12. \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
13. CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.
14. \_\_\_\_\_. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: José Corti, 1963.
15. CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2006.
16. CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no Romance hispano-americano*. São Paulo : Perspectivas, 1980. (Debates).
17. COELHO, Braz José. *Algumas considerações sobre literatura fantástica*. Disponível em <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/maciel.htm>>
18. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
19. CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

20. \_\_\_\_\_. Valise de cronópio – Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
21. DELBAERE-GARANT, Jeanne. *Psychic realism, mythic realism, grotesque realism : variations on magic realism in contemporary literature in english*. In : ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Org.). *Magical realism: theory, history, community*. Durham & London, p. 249-263, 1995.
22. ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
23. FREUD, Sigmund. “*O estranho*”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
24. FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
25. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. (Poétique).
26. GOTLIB, Nádía B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.
27. GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
28. GUIMARÃES, Bernardo. *A dança dos ossos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
29. JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista Poétique, número 27. Lisboa: Almedina, 1979, p.19-45.
30. JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181-204.
31. LINS, Álvaro. “*Os contos de Murilo Rubião*”. In: *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos*. 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
32. LOVECRAFT, Howard Philips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
33. MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.
34. MONTEIRO, Jerônimo. *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. (Coleção Panorama do Conto Brasileiro).
35. PAES, José Paulo. *As dimensões do fantástico*. In: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.
36. POE, Edgard “*O Corvo – A Filosofia da Composição*”, São Paulo: Nova Aguilar 1997.
37. PROENÇA, M. Cavalcante. Introdução – Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. xiv
38. PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

39. ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo e a ficção fantástica*. In: AZEVEDO, Álvares. *Macário*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 59-60.
40. RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
41. RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981.
42. \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.
43. SÁ, Marcio Cícero. *Da literatura fantástica: teoria e contos*, 2003. 144 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). USP. São Paulo.
44. SANDERS, Ronald. *Praxis of the fantastic*. Syracuse-New York: Syracuse University, 1989.
45. SARTRE, J.-P. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
46. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2010, p. 80.
47. SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*. Paris : Harmattan, 2005.
48. SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção Científica*. Coleção Mundos da Ficção Científica. Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro (RJ), 1986.
49. SNYDERS, Georges. *A alegria na escola*. São Paulo: Manole, 1988.
50. SPINDLER, William. *Magic realism*. Fórum for modern language studies, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993.
51. TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
52. TELLES, L. F. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
53. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
54. \_\_\_\_\_. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira: Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.