

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO — PUC-SP

Marilene Vieira

Os limites do sobrenatural: uma leitura do fantástico em Josué Guimarães

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2009

Marilene Vieira

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em
Literatura e Crítica Literária sob a orientação
do Profa. Dr^a. Beatriz Berrini

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

À minha mãe, Conceição.

À minha sobrinha, Bianca.

Agradecimentos

Acima de tudo a Deus que permite que sonhos se realizem.

A minha orientadora pelo apoio.

Aos professores do departamento de Literatura e crítica literária pelos ensinamentos desde a graduação.

À minha mãe e a Bianca pelo simples existir.

Aos amigos Daniel Foggato Vieira e a Silvânia Francisca de Jesus pela companhia e apoio nos primeiros passos deste trabalho.

Ao professor Claudio Cesar Montoto, pelos conselhos, apoio e constante estímulo.

À Natasha Paiva e Juliana Daniel, pela companhia, amizade e apoio.

À Ana Albertina pelo suporte acadêmico.

À secretaria de Educação do estado de São Paulo, pela bolsa concedida.

Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido.

(Hoffmann – O Homem de Areia)

RESUMO

A presente dissertação faz a análise dos contos *A Visita*, *Uma noite de chuva* e *A travessia* do escritor Josué Guimarães à luz dos ensinamentos teóricos de Tzvetan Todorov e de Felipe Furtado; com o intuito de especificar as peculiaridades do fantástico, do estranho e do maravilhoso em cada narrativa. Para tanto iniciamos com uma discussão teórica em que colocamos em diálogos os dois teóricos, objetivando salientar suas diferenças e semelhanças. Felipe Furtado em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980) critica a teoria e as definições de Todorov presentes no livro *Introdução a literatura fantástica* (1992)¹. Ele argumenta que Todorov ao atribuir a primazia da definição do fantástico e também do estranho e do maravilhoso ao leitor está privilegiando um elemento secundário e não o principal – a ambigüidade. Furtado centra sua conceituação do fantástico, do estranho e do maravilhoso na ambigüidade que surge na narrativa a partir da presença do elemento sobrenatural. Sua definição parte da evocação mútua dos elementos do texto que deverão voltar-se ao fantástico, caso haja a permanência da ambigüidade, ou ao estranho caso ocorra à supremacia da realidade ou ao maravilhoso se os elementos se somarem para a manutenção de uma realidade arbitrária. Com os dois autores em diálogo analisamos os contos citados, objetivando explicitar os caminhos e as peculiaridades do sobrenatural em cada narrativa que compõem o *corpus* desta pesquisa e assim salientar as características de cada discurso.

Palavras – chave: Josué Guimarães, Fantástico, Maravilhoso, Estranho, Todorov, Felipe Furtado.

¹ O livro de Todorov tem sua primeira edição lançada na década de 70. Usamos a 2ª edição lançada em 1992.

ABSTRACT

The present dissertation analyzes the short stories *A visita*, *Uma noite de chuva* and *A travessia* by the writer Josué Guimarães, based on the theoretical teachings of Tzvetan Todorov and Felipe Furtado. Our intention is to specify the characteristics of the fantastic, the strange and the wonderful in each story. We begin with a theoretical discussion in which we put these two authors in dialogue, aiming to emphasize their similarities and differences. Felipe Furtado, in his book *A construção do fantástico na narrativa* (1980), criticizes the definitions of Todorov's views presented in the book *Introdução a literatura fantástica* (1992). He argues that, by attributing the primacy of the definition of fantastic, strange and wonderful to the reader, Todorov is actually privileging a second element and not the most important one — the ambiguity. Furtado concentrates his definition of fantastic, strange and wonderful on the ambiguity that arises from the stories through the presence of the supernatural element. His definition begins with the mutual reminding of the text elements that must turn themselves to the fantastic, in case the ambiguity remains; or to the strange, in case the superiority from the reality prevails; or still the wonderful, if the elements contribute to the maintenance of an arbitrary reality. With both authors in dialogue, we study the short stories mentioned, intending to explicit and clear the ways and characteristics of the supernatural in the narratives that compose the *corpus* of the present research and, by doing so, emphasizing the characteristics of each discourse.

KEY WORDS: Josué Guimarães, Fantastic, Wonderful, Strange, Tzvetan Todorov, Felipe Furtado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O caminho do sobrenatural: uma introdução aos contos de Josué Guimarães	10
 CAPÍTULO I – Os Caminhos do sobrenatural: o fantástico, o maravilhoso e o estranho	18
1.1 O fantástico.....	18
1.2 O estranho e o maravilhoso	38
 CAPÍTULO II – Os Caminhos do fantástico: análise do conto <i>A visita</i>	47
2.1 A simultaneidade do relato: o entrelaçar da realidade e do sonho.....	47
2.2 O narrador personagem: a dúvida constante.....	51
2.3 De palavra a palavra: a construção do discurso ambíguo.....	57
2.4 O conto <i>A visita</i> : Todorov <i>versus</i> Furtado	60
 CAPÍTULO III – Análise do Conto <i>Uma noite de chuva</i>	63
3.1 Realidade factual: a espera.....	63
3.2 O acidente: o imprevisto e a alucinação	67
3.3 Supremacia do real: os elementos do estranho no conto	70
 CAPÍTULO IV – Análise do conto <i>A travessia</i>	75
4.1 As travessias: de Domingos Lavrador e do Coronel.....	75
4.2 <i>A travessia</i> : em busca do fantástico.....	82
 CAPÍTULO V– Conclusão	90
 Referências Bibliográficas	100
 Anexo.....	105

ANEXO

INTRODUÇÃO

O caminho do sobrenatural: uma introdução aos contos de Josué Guimarães

A realização de pesquisa de iniciação científica, durante a graduação, em que estudei a literatura fantástica, instigou-me a trazer para o mestrado a continuidade de tais estudos. É claro que agora, com mais maturidade intelectual, ampliaram-se as indagações, mas o desejo continua o mesmo: descortinar o universo fantástico. Esse desejo ampliou-se quando encontrei, ainda, na iniciação científica, a obra do escritor gaúcho Josué Guimarães. Bastante conhecido na região sul, mas menos no restante do Brasil. Além, do intento de explorar sua produção literária essa dissertação realiza um estudo com maior amplitude teórica e com foco apenas em um contista diferente da iniciação, quando foi estudado além de Josué Guimarães, contos dos escritores João Silvério Trevisan, Moacyr Scliar e Murilo Rubião.

O contato com a literatura fantástica durante a graduação não foi o único motivo que me fez trilhar esse caminho. Muito antes, as portas já tinham sido abertas para esse universo literário. Menina do interior mineiro, que fui, tive minha infância acalentada por histórias fantásticas, que desde sempre tomamos como verdades supremas, incontestáveis; principalmente porque a mim chegavam pela boca de pessoas que jamais ousei questionar: tios velhos e tias avós muito preocupadas em consolidar nossa obediência ou simplesmente em criar diversão nas longas noites, quando não havia nada mais a fazer.

As noites de festas juninas eram as mais propícias, pois elas terminavam como por magia, com a obrigação de só dormir com o sol. Ficávamos todos até tarde em volta de uma fogueira, ouvindo histórias de assombração. Crianças que éramos, eu e meus primos, morríamos de medo. E, depois de ouvir muitas destas histórias, dormíamos, sempre, vendo almas de outro mundo, um lençol andando sozinho e, o que mais nos amedrontava, ouvindo gritos e gemidos que não sabíamos de onde vinham. Se a fogueira aquecia os corpos, as histórias aqueciam nossa alma. Esse era o nosso jeito de contatar com um mundo afastado

do nosso, pois vivíamos em uma longínqua propriedade rural, onde não havia luz elétrica e a televisão era algo estranho, inexplicável e distante, mais do que as histórias fantásticas que nos eram contadas nas noites escuras.

Hoje, repensando o mundo em que vivi, percebo que toda aquela realidade era mágica, e deixou marcas verdadeiras e profundas, que nem todos os anos de vivência na capital paulista foram capazes sequer de arranhar. Eu ainda sou a menina do interior que vê, lê e ouve o mundo fantástico; só que agora ampliei meu universo de aventuras, estendendo-o aos estudos literários. Neste momento, retorno a essas primeiras vivências literárias, para dizer que a literatura fantástica sempre esteve em minha vida, mesmo quando eu nem sabia o que era literatura. O caminho percorrido até aqui foi longo, muitas dificuldades foram vencidas, financeiras, sobretudo. Mas os empecilhos foram usados como alicerce para escrever uma história construída com viagens curtas e longas, mas que resultaram em um grão de barro, um tijolinho a mais, para acrescentar à obra final, que ainda está se fazendo. E a vida continua cheia de desafios; como esta dissertação e os contos de Josué Guimarães: curtos passos e um longo assombrar.

A literatura fantástica — termo usado pela crítica literária para se referir aos três tipos de discursos —, distingue: o fantástico, o estranho e o maravilhoso, todos nos remete ao sobrenatural, elemento presente nesses discursos. Esse trabalho objetiva estudar o caminho e as peculiaridades do sobrenatural em cada conto que compõem o *corpus* deste trabalho, tentando explicitar seus traços singulares, de modo que seja possível perceber o que é característico de cada discurso. Para tanto levantamos a hipótese de que cada narrativa fantástica se definirá objetivamente, desde que seus elementos (ou parte deles) evoquem o sobrenatural de modo a gerar ambigüidade e essa possa simultaneamente inserir e/ ou distanciá-la dos discursos em estudo. A partir de outra hipótese, tentaremos esclarecer se esse mesmo elemento pode não distinguir a narrativa de modo que ela apresente igualmente elementos de dois ou mais discursos, considerando as teorias dos estudiosos elencados para esse projeto. Neste último caso aventamos a possibilidade de um hibridismo

classificatório, sempre que encontrarmos mais de uma possibilidade de classificação para a mesma narrativa.

Na tentativa de criar bases sólidas para este trabalho, escolhemos dois estudiosos que nortearão essa dissertação: Tzvetan Todorov, com seu livro: *Introdução à literatura fantástica* (1992)¹ e Felipe Furtado, com *A construção do fantástico na narrativa* (1980). Embora o segundo parta dos princípios do primeiro, ele vem para completar e abordar, nas linhas do texto, aquilo que Todorov discute no âmbito da percepção do leitor. A abordagem de ambos será útil, visto que Furtado reivindica para o texto e seus elementos aquilo que Todorov, atribui ao leitor, a saber, a definição do fantástico. Na opinião de Todorov, parte do leitor a definição do fantástico. “A hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico.” (TODOROV, 1992, p.36) Para Furtado, a criação do equilíbrio, que sustentaria o fantástico, acontece ao longo da narrativa. A ambigüidade que segundo ele, é o elemento central do fantástico o define, ou determina o caminho da narrativa em direção do estranho ou do maravilhoso. A escolha destes dois teóricos deu-se, porque buscamos realizar uma análise dos textos escolhidos, considerando os elementos da narrativa, como sustenta Furtado. No entanto, reconhecemos a importância da obra de Todorov e o alcance de sua teoria para qualquer projeto que tenha como base a literatura fantástica. Além disso, compreendemos a importância de abordar, em um mesmo trabalho, um autor e seu crítico, tal como acontece aqui, com Tzvetan Todorov e Felipe Furtado. Escolhemos Felipe Furtado, entre tantos outros, pois reconhecemos a qualidade da teoria de Todorov, da qual ele parte; também porque, assim como ele, dela não discordamos por completo e especialmente porque há muita qualidade e solidez nas críticas e apontamentos que Furtado realiza; ademais, os estudos sobre literatura fantástica em Portugal, país de origem do autor, têm apresentado grandes avanços.

Embora os supracitados autores sejam a mola propulsora do projeto, não são os únicos que comporão o corpo teórico deste trabalho. Sempre que necessário, usaremos apontamentos de outros estudiosos para ampliar e

¹ Ano de lançamento da 2ª edição.

fortalecer ainda mais a fundamentação deste trabalho. Alguns críticos como: Pampa Olga Arán com seu livro *El fantástico literário* (1999), Irlemar Chiampi com a obra *O Realismo Maravilhoso* (1980) e Seymour Menton com *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), Irène Bessiére com *Le récit Fantastique* (1974) e também Jacqueline Held com o livro *Imaginário no poder* (1980) que muito contrubuíram para a formação das indagações e reflexões que estão presentes neste nesse trabalho, serão também evocados se necessário.

Com este suporte teórico objetivamos diferenciar as idéias de Todorov (1992) e Furtado (1980) colocando-os em diálogo no que se refere ao fantático, ao estranho e ao maravilhoso. Consideramos esta uma tarefa particularmente difícil visto que, há uma certa confusão por parte dos teóricos para estabelecer estes limites. Mas esperamos que, partindo dessas teorias, consigamos participar das discussões sobre literatura fantástica de modo coerente. Buscamos, ainda, evidenciar as estratégias de construção do discurso fantástico nas narrativas, que forem entendidas como pertencentes a esta variante, ou seja, que se distancia do maravilhoso e do estranho. Nas narrativas com essa característica, esperamos encontrar marcas de que a ambiguidade é um fator determinante para a existência do fantástico e sua ausência conduzirá a narrativa para os caminhos do estranho ou do maravilhoso.

As narrativas de Josué Guimarães dão corpo a esse projeto. Escritor e jornalista, o gaúcho de São Jerônimo foi também político. Escreveu contos e romances e, sobretudo, viveu intensamente a realidade do Rio Grande do Sul. Além de contos e romances escreveu também literatura infantil e novelas. Sua carreira literária iniciou-se em 1970, quando ele lançou a coletânea de contos *Os ladrões*. Em 1972 publicou seu primeiro romance *A ferro e a fogo-Tempo de solidão*, volume I da trilogia que conta a saga da colonização alemã no Rio Grande do Sul. Segue com as obras *Depois do último trem*, *A ferro e a fogo-Tempo de guerra*. Em 1977 Guimarães é contemplado com o prêmio Erico Veríssimo, pelo romance *Os tambores silenciosos*. Em 1978, publica o romance *Dona Anja*, narrado em folhetim; neste mesmo ano lança a novela *Enquanto a noite não chega*. O cavalo cego livro do qual retiramos os contos que constituem o corpus

deste projeto foi lançado em 1979, é o segundo livro de contos do autor. As histórias desse livro oscilam entre o realismo e o fantástico. Em 1980 lança *Camilo Mortágua*. Publicou também literatura infantil *Era uma vez um reino encantado*, *A última bruxa*, *O rapto da Dorotéia*, *A casa das quatro luas* e *Os Ladrões da meia noite*. Morreu em 1986, ano que lançou *Amor de perdição*. A realidade do Rio Grande do sul alimenta suas histórias, o que poderia fazer dele um escritor regional, o que ele próprio negou.

Não posso me considerar um escritor regional, meus temas giram em torno do homem, seus conflitos e contradições; a paisagem, quando existe, vale apenas para dar acabamento à pintura. Minha linguagem não é gaúcha, esforço-me até para que não seja, morei muitos anos fora daqui. (...)

Minha temática é sul-americana: o subdesenvolvimento, a miséria, o caldeamento de raças, a insegurança política e social, o caudilhismo, a passividade diante do destino, a ignorância, a doença, a crença de que ninguém muda nada, “estava escrito”. O bugre, o português, o castelhano, o alemão, o italiano — enfim, o homem que saiu desse cadinho (GUIMARÃES, 2006, p. 14 -15)

Josué Guimarães tem raízes na fronteira é, portanto quase bilíngüe. Cresceu ouvindo histórias de caudilhos, revoluções, tropelias e degolações. Deste contexto nasce sua temática que ele não considera regional, no sentido de ser eminentemente gaúcha, mas sul-americana. Em suas obras aborda problemas que segundo ele próprio são comuns a todos os países dessa região, como o subdesenvolvimento, a miséria, caldeamento das raças. Sua produção literária bebe de múltiplas fontes, mas especialmente em Graciliano Ramos, Jorge Amado, Machado de Assis, além dos latinos americanos: Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Vargas Llosa e, sobretudo Juan Rulfo este, na verdade

constrói um enredo de que participam personagens que já estão quase todas mortas. No seu livro *Pedro Páramo*, o protagonista vai à Comala em busca do pai e acaba por descobrir que, afinal, o mundo de que sua mãe falava era um universo de pessoas mortas. *Pedro Páramo* alcançou imenso sucesso e seu autor, Juan Rulfo tornou-se à época o autor mais lido e comentado de toda a América Latina e foi inspiração de Josué Guimarães.

A obra de Josué Guimarães apresenta como temática recorrente a morte. Sergius Gonzaga (2006) no ensaio *A vitória do realismo*, publicado no livro *Josué Guimarães- Escrever é um ato de amor*, aborda esse assunto. Para Gonzaga, além deste há outros temas recorrentes como a dor e a destruição. A ambientação repleta de sombras já habitava o livro de contos *Os Ladrões*, primeira obra do escritor. Os textos desse livro foram reescritos e alguns eliminados, outros reapareceram nos livros *O gato no escuro* e *O cavalo Cego*. Segundo Gonzaga:

Mais da metade desses relatos lidava com a idéia ou concretude da morte. Violenta ou branda, espetacular ou anódina, ela seria onipresente nos textos posteriores. (...)

Ela também aparece simbolicamente no final de *Depois do último trem*. (...) Há nela reminiscência de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. (GUIMARÃES, 2006, p. 35)

As narrativas que compõem o *corpus* desse projeto são: *A Visita*, *Uma noite de chuva* e *A Travessia*; todos retirados do livro *O Cavalo Cego* (1995), também tratam sobre o tema da morte. Nelas reconhecemos características condizentes com o universo do fantástico, sobretudo se aproximam da obra *Pedro Parámo* de Juan Rulfo, autor que Josué Guimarães aponta como influente em sua escrita. À semelhança de Rulfo, trata de personagens que já estão mortas. Essa ligação com Rulfo e a outros autores, cujas obras estão povoadas do mundo fantástico

como, Gabriel Garcia Marquez poderia explicar a natureza social e ligada a sua realidade do fantástico de Guimarães. Mas esse não é o foco desse estudo. Escolhemos as narrativas de Guimarães porque há nelas pelo menos um elemento, o aparecimento do sobrenatural, que é imprescindível à existência do fantástico, do estranho e do maravilhoso. Embora saibamos que o sobrenatural não é privilegio apenas destes gêneros, reconhecemos nas narrativas escolhidas, outras características que as tornam coerentes com o universo fantástico.

Dentre as características que nos fizeram escolher estes contos, apontamos aquelas que naturalmente surgem quando observamos uma obra, tendo como pano de fundo uma determinada teoria assim, por exemplo, comparecem simples questionamentos, como este: por que razão o referido conto pode ser entendido como fantástico, maravilhoso ou estranho? Quais as marcas que o elemento sobrenatural deixa nos elementos do texto? Perguntas como estas justificam a busca de respostas ora mais simples ora mais profundas, tendo como base o estudo dos contos à luz da literatura fantástica. E, assim acreditamos, as respostas satisfatórias surgirão, mesmo que não sejam aquelas inicialmente esperadas.

Para ilustrar os motivos que nos fizeram escolher as narrativas citadas para compor o corpo deste trabalho, apresentamos aqui uma breve síntese em que contemplamos os eventos insólitos de cada uma. O primeiro conto, *A visita* tem o seguinte enredo: um homem vive sozinho em sua casa. Ele se priva de todo tipo de relações sociais, chega a demitir os empregados que trabalhavam para ele. Passava a maior parte do tempo trancafiado, só saía no começo da noite para realizar ligeiras compras e logo voltava para casa. Parecia mesmo que tinha abdicado de sua vida. Até que, numa noite, sua esposa passa um bom tempo aconselhando-o a retomar sua vida; enquanto o aconselha, ela fica ao seu lado revivendo o cotidiano e fazendo recomendações para que ele se cuidasse mais. No entanto, Heloisa morrera havia mais de dois anos.

O segundo conto em análise, *Uma noite de Chuva*, tem como trama a história de Vinícius que numa noite de chuva chega do trabalho e percebe pela garagem vazia que a esposa não está em casa; logo descobre por meio da

empregada, que Helga havia ido ao supermercado. Preocupa-se com a esposa por ter saído com “aquele tempo”. Vinícius fica ansioso com a demora da esposa, olha o relógio a todo instante, até o momento em que o telefone toca e uma voz anônima avisa de um acidente com o carro da mulher. Vinícius sai apressado e, ao chegar ao local, ainda de longe, reconhece o carro destruído como sendo o da mulher, mas antes de chegar mais perto um inesperado acontecimento: encontra-se com ela. Vinícius volta pra casa com a esposa. Ao chegar em casa, Helga desce do carro ainda na garagem, pois quer entrar enquanto o marido estaciona. Quando Vinícius entra, percebe a presença de vários amigos que tentam consolá-lo pela morte da esposa. Vinícius reage dizendo que Helga já vem e que o acidente não foi com o carro da mulher, mas sim com um carro muito parecido; teria sido um terrível engano. Os amigos o levam até o quarto aplicam-lhe uma injeção de calmante, enquanto lamentam a morte de sua esposa e comentam a reação dele frente à morte dela. Ele estava fora de si.

Fato incomum, similar aos anteriores, também aparece no conto *A Travessia*. Neste, Domingos Lavrador é o responsável pela inusitada morte de diversos homens, após a travessia de um rio caudaloso, devido às chuvas. No entanto, algum tempo antes, Domingos Lavrador fora assassinado de modo covarde, sendo retalhado por toda a soldadesca. A ordem para tal violência partiu do mesmo violento coronel que comanda os homens que agora são as vítimas de Domingos Lavrador. Esses eventos insólitos, cremos, justificam a escolha dos três contos que formam o corpo desta dissertação.

Essa dissertação será dividida em três partes. A primeira composta pelo primeiro capítulo consiste em uma exposição crítica das características do discurso do fantástico, do estranho e do maravilhoso à luz dos apontamentos teóricos de Tzvetan Todorov (1992) e Felipe Furtado (1980). A segunda parte, na qual consta a análise do corpus é constituída por três capítulos, sendo um para cada conto. E por fim, a última parte na qual apresentaremos uma síntese dos estudos realizados acompanhada das conclusões às quais chegamos.

Capítulo I

1. Os caminhos do sobrenatural: o Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho.

1.1. O Fantástico

Os mais variados estudiosos do fantástico recorrem aos postulados teóricos do crítico Tzvetan Todorov, expressos em seu livro *Introdução a Literatura Fantástica* (1992), seja para endossá-la, seja para negá-la. Portanto, ao empreender um estudo sobre o fantástico, julgamos primordial iniciar com os princípios apresentados por ele. O surgimento desta obra na década de 70 representou a maioria da literatura fantástica, muito embora a história das narrativas que apresentam um mundo fantástico tenha se iniciado muito antes.

Segundo Ítalo Calvino (CALVINO, 2004, p.9-10) o conto fantástico nasce no romantismo alemão, no início do século XIX. Nesse contexto, o autor já destaca o grande nome de um autor que aborda o fantástico: Hoffmann. O fantástico surge como elemento de declaração do subjetivismo e valorização da realidade interior em contraposição ao universo realista, que até então predominava. Os princípios do iluminismo, que só valorizavam aquilo que era passível de percepção por meio da razão, não interferem no mundo alemão, nem no seu modo de pensar a respeito do homem, pois sua cultura baseia-se em valores sobrenaturais, oriundos da magia da mitologia nórdica. O romantismo alemão floresceu em meio a valores diversos, entre os quais percebemos a forte presença da religião.

O mundo concebido pelos românticos alemães era um fluxo inesgotável de forças que advinham da mitologia nórdica, da religião, da cultura popular, etc. Deste modo, percebemos um misto de valores que culminam no irracionalismo e no mágico; predominam eles na cultura alemã e servirão de força de oposição ao racionalismo. Assim, conjugando a dimensão mítica própria dessa cultura com a visão do universo como ser uno, no qual o mundo exterior e o interior convivem

em um mesmo espaço, o qual permite a coexistência dos opostos; é ali que a literatura fantástica floresce como um dos elementos da busca da liberdade.

Tal busca materializa-se na literatura em obras a que os autores dão vazão à imaginação; que tentam interpretar e as zonas obscuras da mente. O ambiente do fim do século XVIII e início do século XIX é ideal para o aparecimento de uma arte, que buscava libertar-se das estruturas fixas do mundo real, adotadas pelo racionalismo. Calvino afirma que a especulação filosófica deste momento histórico é que dá origem ao conto fantástico.

É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê — coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora — é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 9 -10)

A distância temporal aqui ilustrada mostra a grande importância da obra de Todorov (1992); nela, o crítico fortalece e sistematiza o processo de discussão da literatura fantástica, anteriormente vislumbrada por Freud, e por outros críticos como, por exemplo, H. P. Lovecraft. A teoria todoroviana se desdobrou e deu origem a trabalhos de muitos outros estudiosos, ora apologistas ora críticos. Mas sempre tendo sua obra como referência. Esse talvez seja o grande mérito do trabalho de Todorov para a literatura fantástica. Ao definir as características próprias da literatura fantástica instituiu sua maturidade, proporcionando novos

caminhos à crítica literária. Em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1992) o autor apresenta definições, nem sempre claras do fantástico, do estranho e do maravilhoso; mas inevitavelmente exige uma reflexão atenta, pois sistematiza as principais características destes gêneros.

Ao propor sua teoria, Todorov volta-se para os estudiosos que, antes dele, debruçaram-se sobre esse assunto; muitos eram também produtores de contos fantásticos e já tentavam uma teoria da literatura fantástica. Recorre a H. P. Lovecraft e Peter Penzoldt, por exemplo. Para Lovecraft², o fantástico existe a partir da “experiência particular do leitor; e essa experiência deve ser o medo”. Caracterização semelhante apresenta Penzoldt³ para quem o medo e a impressão do leitor também aparecem como pontos importantes para a caracterização do Fantástico. Sobre a teoria de Penzoldt, cita Todorov: “(...) com exceção dos contos 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.”

Esses autores são citados, quando Todorov, descortinando sua teoria, tenta mostrar seus avanços em relação aos estudos anteriores. No segundo capítulo da obra, após abordar no primeiro a problemática dos gêneros e espécies, o autor enfrenta a definição do fantástico. Define-o a partir das diferenças entre ele o estranho e o maravilhoso, apontando a característica que é mais cara ao gênero: a hesitação.

”Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe da vida. (...)

O fantástico implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.

(TODOROV, 1992, p. 36-37)

² Apud Todorov, 1992, p.40

³ Apud Todorov, 1992, p.41

A hesitação mencionada pelo teórico relaciona dois mundos distintos: o das personagens e o dos leitores. É preciso que o leitor perceba e viva a hesitação encenada na narrativa. Assim Todorov afirma a principal característica do fantástico: a indecisão do leitor. Em suas próprias palavras: “a hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular” (...) (TODOROV, 1992, p.37)

Esse ponto custa à teoria de Todorov muitas críticas, pois mesmo considerando o suposto pensamento do leitor e não o real abre espaços para questionamentos diversos, como os realizados por Felipe Furtado em seu livro, *A construção do fantástico na narrativa* (1980) em que o crítico português argumenta que há uma escolha inadequada de foco para a definição do fantástico.

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

(FURTADO, 1980, p.76)

Furtado (1980) claramente anuncia o que considera como a grande problemática da definição todoroviana: o foco no narratário. Deste modo entendemos que considerando a definição estabelecida por Todorov, o fantástico não existirá se não estiver presente a hesitação do leitor, sendo que neste ponto observa a existência de dois elementos importantes. O primeiro refere-se ao narratário, que poderia, ser compreendido como uma personagem, portanto um dos elementos presentes no texto e, nesse caso, teria clara supremacia em

relação aos demais. O segundo refere-se aos destinatários reais, seres cuja posição é cambiante, uma vez que ela pode facilmente se modificar a partir de fatores externos ao texto. Fatores estes que podem conduzi-lo a uma aceitação ou recusa completa da intromissão do sobrenatural na narrativa; qualquer uma das posições destruiria o fantástico e conduziria a narrativa ou para o estranho, ou para o maravilhoso. Critica Furtado:

Daí que a caracterização do gênero se tenha de basear, não em reações aleatórias e exteriores à obra, mas em traços que se mantenham indiscutivelmente constantes, mesmo que sujeitos aos mais diversos cambiantes de leitura. Com efeito, os sinais do tipo de discurso literário em que um texto se insere hão de estar inscritos nele, não podendo depender das atitudes necessariamente variáveis que porventura venha a suscitar nos seus destinatários imediatos. (FURTADO, 1980, p. 77)

A definição apresentada por Todorov amplia ainda mais o poder do leitor, se considerarmos que, em seus postulados, o fantástico é um gênero que deve ser observado no limiar do estranho e do maravilhoso. Assim, uma vez cessada a hesitação, tempo de duração do fantástico, caberia ao leitor a competência pela decisão de classificar a narrativa como pertencente ao maravilhoso ou ao estranho.

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a

personagem, toma, contudo uma decisão opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (TODOROV, 1992, p.47-48)

Como já observamos, Furtado baseia sua definição na ambigüidade, que considera característica constante dos textos fantásticos. E a ela oferece a primazia de sua definição, diferenciando-se assim da definição de Todorov. Além disso, é necessário salientar que Furtado (1980) objetiva necessariamente verificar no texto as marcas deixadas pela ambigüidade gerada pela inserção do sobrenatural nos elementos da narrativa.

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em conseqüência, a **primeira condição** para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica⁴ de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980, p.36 - grifo nosso)

Notamos, portanto, diferença de posicionamento entre Tzvetan Todorov (1992) e Felipe Furtado (1980) no que se refere à definição do fantástico. Embora

⁴ Furtado usa o termo meta-empírico, como sinônimo do sobrenatural. E o define como “qualificativo (...) que se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. [Furtado, 1980,p.20]

observemos que a definição de ambos tem necessidade da existência do sobrenatural como requisito indispensável, sem o qual não podemos falar em literatura fantástica. De qualquer modo, é preciso salientar as duras críticas apresentadas por Furtado a Todorov.

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. Por isso mesmo, (...) a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambigüidade fundamental que o texto deve veicular.

(FURTADO, 1980, p. 41)

A definição criada por Todorov para o fantástico requer ainda outros elementos, no que se refere à posição do leitor. Nesse caso, Todorov sustenta que é preciso que o leitor pactue com a história, negando tanto a leitura poética quanto a alegórica, pois ambas terminariam com a existência do fantástico.

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

Mais uma vez notamos o grande papel do leitor, que une os elos da definição todoroviana. Observamos que o texto e seus elementos assumem uma

posição frágil, pouco é percebido do aspecto textual, embora este não seja nulo. Percebemos na citação acima que se fala de um leitor real que se posiciona ante ao texto assumindo uma postura amplamente discutível, visto que diversos são os fatores que o influenciam. O que faz com que o leitor entenda uma narrativa como alegórica, por exemplo, são fatores diversos como os culturais, que diferem, obviamente, de leitor para leitor. Ademais, histórias que tradicionalmente poderiam ser compreendidas como alegóricas, como os contos de fadas, pertencem à outra esfera do mundo fantástico: o maravilhoso. Além disso, as interpretações alegóricas estão muito mais direcionadas à realidade; exatamente o contrário acontece com uma leitura poética, que ativa a imaginação e implica numa visão do texto distante da realidade, como afirma Todorov. "... se é dito, por exemplo, que o 'eu poético' voa pelos ares, isto é apenas uma seqüência verbal, a ser tomada como tal, sem pretender ir além das palavras." (TODOROV, 1992, p. 38).

Todorov resume em três itens as características fundamentais do fantástico, a saber:

Este (*o fantástico*) exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem. (...) Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética" (TODOROV, 1992, p.38-39- grifo nosso)

O fantástico exige o primeiro e o terceiro itens como fundamentais; já o segundo pode não aparecer em todas as obras. O primeiro item, a hesitação entre

dois mundos, inscreve-se no aspecto verbal do texto, ou seja, no âmbito da ação verbal. Ou como afirma o próprio Todorov, “mais exatamente, ao que se chama “visões”: o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da ‘visão ambígua’” (TODOROV, 1992, p.39). Portanto, conclui-se que é preciso uma aproximação da obra em que o leitor se disponha a perceber a ação textual de tal modo, que se deixe conduzir e hesitar entre dois mundos, pois mesmo considerando a expressão “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar...”, percebemos que é grandiosa a participação do leitor nesta definição. Principalmente se lembrarmos da posição de Todorov no início do livro, quando afirma que “O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p, 31). Este ser é claramente entendido como o leitor. Já o terceiro item transcende a divisão dos aspectos textuais: “trata-se de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura (TODOROV, 1992, p. 39).

Essa escolha, citada por Todorov, se refere ao pacto de leitura realizado pelo leitor em relação ao texto, como já referimos anteriormente, bem como o grande papel atribuído ao leitor na definição de Todorov; ele também foi criticado por Furtado (1980), que aponta um dado simples, porém interessante para esta discussão: a segunda leitura. Entendemos a partir da argumentação de Furtado, que mesmo o leitor assumindo uma leitura não alegórica e não poética, ainda assim, o fantástico correrá risco de evanescer, pois pode não resistir a uma segunda leitura. Essa é muito diferente da primeira, pois o leitor já conhece o final, e a totalidade da história, e é muito provável que nada mais suscite dúvidas.

A evidente diversidade das reações admissíveis na prática perante as obras do gênero poderá acrescentar-se um novo óbice quanto à validade do papel do narratário como traço distintivo do fantástico, a segunda leitura. De facto, esta difere totalmente da primeira, pois nela já o leitor real muito dificilmente se acomodará à atitude perante o sobrenatural que lhe é apontada pelo narratário. (FURTADO, 1980, p.77)

Logo se considerarmos esta segunda leitura, é muito provável que a hesitação desapareça e, assim, desapareceria o fantástico, pois, como afirma Todorov, o fantástico existe durante pouco tempo, ou mais precisamente “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1992, p.47). Desta forma estabelece-se o limiar, a partir de sua relação com seus gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. Bem diferente é a definição estabelecida por Furtado (1980), que visa determinar os elementos próprios do fantástico no âmbito do texto, o que torna sua definição mais objetiva; ele considera e frisa a necessidade de que seus elementos sejam notados tanto no plano da história, quanto no do discurso, distanciando da definição baseada na reação do leitor adotada por Todorov.

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil (...) e da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p.15)

Ainda abordando a definição do fantástico, é necessário lembrar que, enquanto Todorov (1992) adota a hesitação do leitor como o primordial elemento do postulado em relação ao fantástico, Furtado (1980) prima pela ambigüidade resultante da existência de elementos e/ou mundos que naturalmente são excludentes.

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir,

mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (FURTADO, 1980, p. 35-36).

A diferença entre os dois autores centra-se também na questão da autonomia. O fantástico em Todorov tem características abertas a influências externas, e limites imprecisos o que fere sua autonomia.

O fantástico leva, pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. (TODOROV, 1992, p.48)

Esses fatos chamam atenção para a questão da existência do fantástico. Da maneira como Todorov o define, falar de um texto fantástico é falar por um lado de uma narrativa sem autonomia. E, do outro, basear na dependência de elementos externos sua existência, o que é no mínimo um desvio de foco, pois neste caso, para aceitar um texto como fantástico, teríamos antes que estudar diversos elementos da cultura do leitor, para entendermos o que pode influenciar sua postura ante o texto. Ainda assim, questionaríamos se foram considerados os elementos certos, pois são esses elementos que decidirão o destino do texto. Observamos que um texto que pertencesse ao fantástico, como postulam os

princípios teóricos de Todorov, não tem autonomia, está sujeito às flutuações no espírito do leitor e, principalmente, apresenta grandes chances de se voltar para o maravilhoso ou para estranho.

Para compreender melhor as características de um texto filiado ao fantástico, segundo a teoria todoroviana, propomos um esquema que parte de uma reta, torna-se uma parábola inversa e termina em uma linha que se bifurca: direcionando-se para o estranho e para o maravilhoso. Assim:

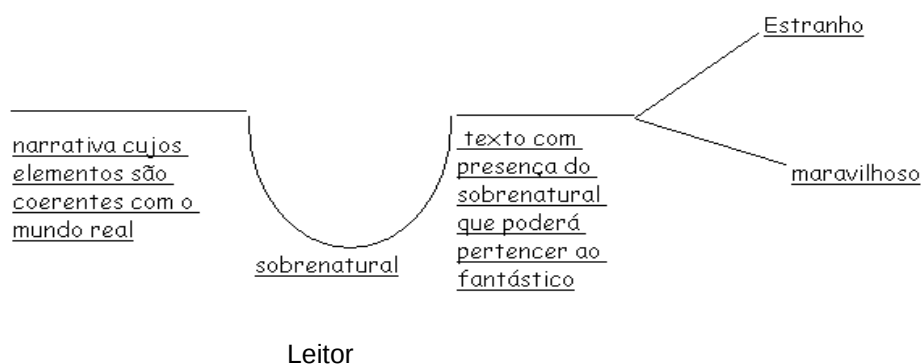


Ilustração I

O fantástico, como sabemos, implica na intromissão do sobrenatural na realidade, de modo a criar uma hesitação entre dois mundos e, por sua vez, ainda entre uma explicação racional ou irracional. A primeira parte da linha representa o mundo real, que acolhe o sobrenatural. O côncavo do desenho representa o sobrenatural que surge neste mundo e provoca uma verdadeira revolução na narrativa, fazendo surgir um texto que, a partir de então, tem esse novo elemento: o sobrenatural. Este deverá provocar a hesitação, e assim nasce à dúvida a partir de sua inserção. A nova reta que surge posteriormente ao sobrenatural representa o mundo em que há a convivência de duas realidades opostas, pois do contrário não haveria o fantástico, a narrativa passa, neste momento, a conjugar duas

possibilidades distintas. Este é o ponto alto da narrativa fantástica, de acordo com a teoria de Todorov, como ele afirma a hesitação do leitor aparece diante desta realidade dúbia que tem a primazia na definição do fantástico. O leitor é reapresentado no desenho como elemento externo ao texto, visto que, mesmo se considerarmos o leitor implícito, ele tem a função de conduzir a leitura do leitor real.

Eis um ponto de discussão na teoria todoroviana, visto que é bastante frágil a posição do leitor diante dessa realidade dúbia, principalmente se considerarmos o que argumenta Eco no seu livro *Seis Passeios pelos Bosques da ficção* (1994), em que afirma que o texto literário estabelece a priori, desde o começo, um pacto com o leitor. Afirma Eco: “A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’” (Eco, 1994, p. 81). Logo se a narrativa apresenta algo que não corresponde ao real, que se entende como sobrenatural, fica claro ao leitor que ele deve mergulhar nessa realidade aceitando os elementos que se conjugam, criando uma atmosfera que não necessita se submeter à prova do real. Entendemos ser frágil esse ponto que solicita ao leitor a definição dos caminhos da narrativa que recebe o sobrenatural, visto que haveria desde as primeiras linhas um acordo para a aceitação da realidade ficcional.

No entanto, a argumentação da teoria de Todorov solicita um posicionamento do leitor. Se o leitor decidir por uma explicação racional, a reta destinar-se-á ao estranho, se não houver explicação; e ao contrario uma aceitação completa da nova realidade, a reta destinar-se-á ao maravilhoso. O fantástico, como observamos, existe num mundo que se direciona, ora ao estranho, ora ao maravilhoso; é, portanto um gênero frágil, cuja delimitação é tênue e cujos elementos para manter sua existência precisam conjugar forças opostas o que pode gerar sua destruição. A bifurcação da reta mostra isso, pois conduz o sobrenatural a caminhos que podem levar o fantástico ao fim. Mesmo atentando para as três características apontadas por Todorov, a saber: a hesitação do leitor, a possível hesitação da personagem e por fim a negação da leitura poética e alegórica; observamos que, segundo o autor postula o fantástico não tem

autonomia e, portanto, em poucos casos se sustenta. Diferente do esquema aberto proposto para a teoria de Todorov, a teoria de Furtado geraria áreas fechadas. Assim:

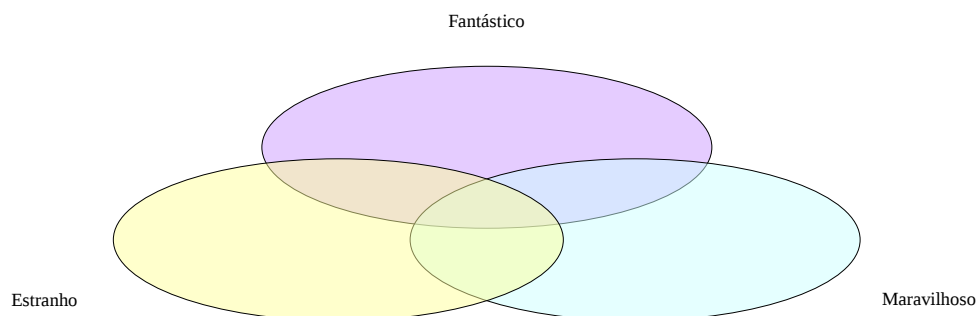


Ilustração II

O sobrenatural é o elemento comum ao fantástico, ao estranho e ao maravilhoso. Não obstante, ocorra essa semelhança, esses elementos são autônomos, pois a narrativa os conjugará de tal modo que não dependerá de fatores externos. Enquanto o fantástico mantém a antinomia gerada pelo sobrenatural, o estranho a nega e o texto une elementos que se voltam a favor de uma explicação lógica. O maravilhoso, por sua vez, aceita a inserção do sobrenatural desde o início, mas os elementos do texto são envolvidos de tal modo pelo sobrenatural, que se instala uma nova realidade que não surpreende.

Representamos os princípios de Furtado usando esse esquema, uma vez que ele prima pela ambigüidade gerada no corpo do texto. Ademais, a partir de sua teoria, o fantástico tem autonomia que surge da união dos elementos do texto que, combinados, constroem um equilíbrio; embora difícil, percebe-se há sustentação. Teoricamente o fantástico não dependerá de elementos externos, mas dos que se encontram no próprio corpo do texto. A ambigüidade, elemento

principal do fantástico é algo que surge a partir da união de diversos elementos do discurso que conferem autonomia ao texto.

(...) ambigüidade fantástica resulta óbvio que ela não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas algo que apenas surge a partir da própria construção do gênero, resultando da ação combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autônoma fora desse contexto. (FURTADO, 1980, p.37)

Para que uma narrativa seja compreendida como fantástica é preciso que esteja presente um debate entre forças opostas sem solução. O discurso do fantástico, dada a premência do embate, une recursos e multiplica forças que privilegiam a incerteza. Essa construção ocorre no interior do texto e sem ela o fantástico deixa de existir. Entendemos que a poderosa presença do sobrenatural afetará os elementos do texto de tal modo que dará origem à ambigüidade, como postula Furtado (1980). E o discurso apresentará uma situação própria do fantástico, fazendo com que a ambigüidade seja uma força do próprio texto, para assim distingui-lo do estranho e do maravilhoso. O próprio Todorov reconhece a presença da ambigüidade.

A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? (...)

A ambigüidade prende-se também ao emprego de dois procedimentos de escritura que penetram todo o texto.

(TODOROV, 1992, p.30 – 43)

Antes de Todorov e Furtado, Freud no seu ensaio “O estranho”, em que se debruça sobre o conto *O homem da areia* de Hoffman, já apontava presença da ambigüidade no fantástico. Furtado volta a esse ensaio, citando um trecho que confirma suas idéias:

O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convicções animistas. Realização de desejos forças ocultas onipotências dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão da inquietante estranheza. Com efeito, para que este sentimento nasça é necessário... que haja debate, afim de decidir se o incrível que foi superado, não poderia, apesar de tudo, ser real”

(apud- FURTADO, 1980, p.43)

Os fatos apresentados acima revelam que não só Furtado, mas outros teóricos, inclusive Freud, já apontavam a ambigüidade como característica do fantástico. O próprio Todorov, citado por muitos, inclusive por Furtado, referiu-se a ela. Mas, concluímos que as diferenças entre Todorov e Furtado referem-se mais a uma questão de foco. Todorov menciona a ambigüidade como elemento do fantástico, porém na sua teoria fica claro que ela não é um elemento caracterizador dele, mas, sim a hesitação do leitor, em primeiro lugar, além da negação de uma leitura poética e alegórica, sem as quais o fantástico não existiria. Para Furtado esses são elementos secundários, visto que o fantástico tem autonomia e os elementos da narrativa se unem para criar uma realidade fantástica. Tentamos mostrar tais diferenças nas ilustrações I e II. A primeira, ilustrando os conceitos de Todorov, mostra um esquema aberto e nele a presença do sobrenatural é evasiva, tendendo freqüentemente para o maravilhoso e ao estranho. O esquema cíclico que escolhemos para apresentar os conceitos de

Furtado mostra a tendência da união de elementos indispensáveis à caracterização do fantástico. Dessa união resulta um texto voltado para si mesmo, em que é possível verificar a presença de elementos que concorrem para manter a ambigüidade da narrativa. Não esperamos a presença simultânea de todos os elementos, mas a maioria deles lá estarão contribuindo para compreensão da narrativa como fantástica.

Além de Furtado (1980) e Todorov (1992) outros autores debruçaram-se sobre o fantástico. Pampa Olga Arán com seu livro *El Fantástico literario- aportes teóricos* (1999) apresenta primeiramente uma distinção entre Fantástico⁵, como uma base epistemológica para gêneros de outros discursos como religião, magia, folclore, etc.. O Fantástico remete ao universo literário e tem sido utilizada para caracterizar de modo impreciso a vasta produção literária, que privilegia as experiências do imaginário. Para Pampa Olga Arán a denominação literatura fantástica aponta para o tema tradicional, uma visão extraordinária (do grego 'fantasma') e para toda obra que represente seus acontecimentos que não estão submetidos às leis físicas, biológicas e sociais conhecidas.

Outro ponto da teoria de Pampa Olga Arán é a semelhança entre o mundo fantástico e o mundo real. O mundo fantástico é um mundo em que alguns seres, coisas e acontecimentos apresentam características diferentes do mundo real. No entanto, as propriedades pertinentes e não pertinentes coexistem em um mesmo indivíduo e no meio que o cerca. Com a coexistência do conhecido e do desconhecido, o mundo fantástico parece ilegal, absurdo e intranquilo. A principal estratégia do fantástico é escandalizar a fragilidade da ordem conhecida, permitindo, assim, que o cotidiano deixe de ser indiferente ou banal. Para colocar em cena esse espetáculo, cria-se uma intriga com consistência enigmática devido ao choque provocado pela coexistência de fenômenos insólitos.

Outro ponto importante da teoria de Pampa Arán é o papel que ela concede ao leitor, similar à posição de Todorov. O leitor deve aceitar os acontecimentos sobrenaturais. Isso o leva a formular uma primeira suposição acerca do mundo e do texto em que se enfrentam: a verdade dos fatos, que se distancia de sua

⁵ O termo no original em espanhol é *Lo Fantástico*

experiência e o instala em um mundo criado por palavras. O leitor deve aceitar o jogo e fingir que renuncia ao que conhece e empreender uma busca ao desconhecido. Já as personagens se instalam em uma atmosfera de ambigüidade e, incidentes estranhos, que com freqüência movem as coordenadas, espaços-temporais, que são sempre o mais firme suporte de segurança do cotidiano. A literatura fantástica define-se, na concepção da autora como aquela que representa, em forma de problema, fatos anormais, não naturais e irreais. Pertencem a ela as obras que têm como centro de interesse a violação da ordem terrena, natural ou lógica e, por tanto, a confrontação de uma e outra ordem dentro do texto, em forma explícita ou implícita.

O italiano Remo Cesarini (1999) também tece considerações sobre o fantástico em seu livro *Lo Fantástico*. Nele há um capítulo: “Intentos de Definición” no qual o autor apresenta diferentes definições de fantástico. Ao realizar essa viagem teórica, por diferentes pontos de vista, percebemos que uma definição mais clara de fantástico ainda exigirá muito esforço intelectual. A primeira definição presente nesse capítulo é de Soloviëv; este compreende que no fantástico autêntico sempre existe a possibilidade de uma explicação simples, baseada nas relações normais e habituais entre os fenômenos. Cesarini segue apresentando os conceitos de M. R. James, para quem o fantástico se caracteriza por uma intromissão repentina de algo ameaçador em um ambiente tranquilo habitado pelas personagens. Esse fato ameaçador vai aos poucos ocupando a primeira posição na cena, porém, é necessário ter, nesse ambiente, uma estreita via de saída para uma explicação natural.

Cesarini também recorda a definição de Pierre-Georges Castex, um dos primeiros estudiosos da literatura fantástica na França; Castex inicia sua definição com uma advertência: não se deve confundir o fantástico com as convencionais narrativas mitológicas e com os contos de fadas. Para Castex, o fantástico se caracteriza por uma intromissão repentina do mistério na vida real. A Definição de Roger Caillois, também está presente no livro de Cesarini. Para Caillois o fantástico põe em evidência um acontecimento insólito, quase insuportável. O fantástico é a ruptura da ordem conhecida, a intromissão do inadmissível na

legalidade cotidiana e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente prodigioso. O fantástico significa a violação de uma ordem imutável; tem como procedimento essencial a aparição. Também citado por Cesarini, Louis Vax, estudioso do surrealismo artístico, formula uma definição cujo núcleo é o conceito de conflito entre real e possível; introduz, por último, a idéia de que o fantástico contém um poderoso fator de sedução.

Outras reflexões sobre o fantástico encontramos no livro *Historia Verdadera del Realismo Mágico* de Seymour Menton (1998), cujo objetivo não é refletir sobre o fantástico, mas sobre o realismo mágico. No entanto há alguns pontos sobre o fantástico que merecem consideração. Para Menton, a literatura fantástica é aquela em que os acontecimentos e ações das personagens violam as leis físicas da natureza, entregando-se ao sobrenatural, ou seja, essa literatura versa sobre o impossível. Além disso, é um tipo de literatura que pode ser encontrada em qualquer período cronológico.

Selma Calasans Rodrigues (1988) apresenta, em seu livro *O Fantástico*, uma espécie de síntese da teoria de Todorov, na qual retoma diversos pontos de tal teoria e tece algumas considerações sobre o tema. A autora compreende o fantástico como sendo algo que não encontra respaldo nas leis da realidade; seria, então, algo criado pelo imaginário. Ainda com base nos pressupostos todorovianos, Calasans afirma que o verdadeiro fantástico é aquele que diante de acontecimentos insólitos, guarda a possibilidade formal, externa, de uma explicação simples, mas que ao mesmo tempo essa explicação não é verossímil internamente. Notamos que estes autores remontam a Todorov, embora alguns deles objetivem explicar de modo singular a literatura fantástica. Este constante voltar à obra todoroviana, reforça a sua importância e certifica o seu uso, em confronto com a obra de Furtado, como base de nossas análises.

Irène Bessière (1974), tem posição diferente de Todorov (1992). Entende o fantástico como uma experiência imaginária dos limites da razão, aliando motivação realista ao princípio de irrealidade. A união de duas possibilidades, uma empírica e a outra meta-empírica, deve sugerir a existência daquilo que não deve existir, coexistindo na verdade dois conceitos opostos. Bessière opõe-se a

Todorov (1992), em relação à hesitação do leitor como princípio da definição do fantástico. Para a autora a ambigüidade e o texto devem ser valorizados em primeiro lugar e não a atitude do leitor. A autora vê o fantástico como o mecanismo narrativo que restitui a verdadeira função do imaginário; afirma que a ele cabe “induzir a prática e o gosto do que é estranho, restabelecer a produção do insólito, colocando isso como uma atividade normal” (BESSIÈRE, 1974, p. 29).

Para Irène Bessière (1974), o real é paradoxalmente a melhor medida do fantástico, na medida em que se cria um universo cotidiano cheio de armadilhas. Para a autora toda narrativa fantástica deve ter como objetivo revelar o ilusório de maneira convincente, sem que ele seja confundido com a realidade; isso é importante para dar a aparência de realidade ao que jamais existiu. O fantástico caracteriza-se por uma ambigüidade na qual o jogo do verossímil frente ao inverossímil, se torna irresolúvel. O texto marca essa dualidade. Por um lado, disponibiliza a realidade cotidiana, na qual os fatos aceitos em até determinados momentos estariam dentro da realidade. Por outro, ocorre uma ruptura do real por ter sido penetrado por um ser estranho, sobrenatural. O leitor não encontra o equilíbrio entre o real e o sobrenatural, hesita, e essa incerteza é o que faz o fantástico engrandecer-se. O desfecho tão esperado da narrativa não acontece, a dúvida permanece.

Jacqueline Held apresenta outra definição de fantástico. Em seu livro *O imaginário no poder* (1980) a autora escreve sobre a relação entre literatura fantástica e o universo infantil. Held argumenta que o fantástico é um produto da imaginação, algo que não é visível aos olhos de todos, “mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito” (HELD, 1980, P. 25), sendo, portanto uma imagem inventada por um espírito cuja visão se desvia do comum. A partir desta afirmação a autora introduz um questionamento pertinente para o estudo do fantástico: “O irreal do fantástico seria mesmo um irreal?” (HELD, 1980, P. 25) Para responder a essa questão a autora aborda o mundo dos desejos humanos; segundo ela a narração fantástica reúne e traduz todo o universo de desejos humanos, que poderia ser resumido no desejo supremo de transformação do universo segundo a nossa vontade. Desse modo, o conto fantástico seria então

um meio de realização dos grandes sonhos humanos, por mais impossíveis que sejam aos nossos olhos racionais.

À qualificação do conto fantástico caberia ainda outro questionamento: “O fantástico seria racional ou irracional?” (HELD, 1980, P. 25) A essa indagação a autora afirma que o “fantástico reuniria um real psíquico” (HELD, 1980, P. 25); isso porque sua existência só é possível diante de uma realidade coerente com a lógica humana, não fantástica. E é exatamente isso, segundo Held, que vivifica o fantástico; não somente a nossa realidade, mas, sobretudo, a plenitude da vida cotidiana que, com suas miudezas e pequenos ridículos compõem não só o nosso dia-a-dia, mas inflama a imaginação e o desejo pelo impossível, somos liberados a criar universos próprios do fantástico, portanto é a vida humana que fomenta a narrativa fantástica.

A partir desses apontamentos, tentarei, nos capítulos seguintes, verificar a presença das características do fantástico nos contos de Josué Guimarães. É importante para tal uma linha de estudo que, embora não ignore os postulados todorovianos, aborde a ambigüidade como o elemento caracterizador do fantástico como defende Furtado (1980). Além de ser o elemento caracterizador, tentarei mostrar que a ambigüidade discernirá o fantástico do estranho e do maravilhoso, dois outros caminhos possíveis para narrativas cujo cerne é o elemento sobrenatural.

1. 2 O estranho e o maravilhoso

No item anterior discuti os preceitos de Todorov (1992) e de Furtado (1980) sobre o fantástico. Priorizei um diálogo capaz de mostrar os pontos de conflito entre as duas teorias; mas, para a abordagem do estranho e do maravilhoso foi necessário focar algo que ambas as teorias consideram importante: uma narrativa que apresenta o elemento sobrenatural pode direcionar-se tanto ao fantástico, quanto ao maravilhoso, ou ao estranho. No entanto, é preciso dizer que

as diferenças suscitadas para o fantástico influenciam os caminhos que cada autor adota para descrever esses gêneros. Enquanto Todorov coloca nas mãos do leitor a decisão do destino da narrativa, Furtado, claramente influenciado pelas teorias da narrativa, oferece autonomia ao texto e a cada gênero.

Primeiramente, abordaremos os postulados de Todorov quando que inicia o estudo do maravilhoso e do estranho criando uma espécie de subgêneros são eles: o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso e o maravilhoso puro. O fantástico estranho e o fantástico maravilhoso, mantêm por um considerável tempo, a hesitação, mas terminarão com soluções que os tiram do terreno do fantástico e os inserem ou no maravilhoso ou no estranho puro. Na verdade a existência destes dois subgêneros pouco influi na distinção principal.

As narrativas cujos caracteres são coerentes com o estranho são concebidas por Todorov como aquelas cujo final levará o leitor e / ou a personagem a apresentarem uma explicação para os acontecimentos da narrativa baseados na razão. Tais acontecimentos que, de início podem ser compreendidos como sobrenaturais, terminam com uma explicação e, assim perdem sua raiz extraordinária.

Nas obras que pertencem a esse gênero, [*o estranho puro*] relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 1992, p.53)

A presença do elemento que faz o leitor hesitar está presente, mas não permanece. De fato Todorov aproxima o estranho do fantástico, porém destaca que ambos só têm uma característica comum.

O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (TODOROV, 1992, p.53)

Todavia há uma proximidade com o fantástico; o estranho, segundo Todorov apresenta duas origens: a primeira refere-se às coincidências, em que, por exemplo, uma suposta ressurreição, poderia ser explicada por uma crise de catalepsia, como acontece no conto de Edgar Allan Poe *A queda da casa de Usher*. A segunda origem estaria ligada “à experiência dos limites” (TODOROV, 1992, p. 5); permanece a impressão de estranheza que parte dos temas evocados; mas “O sentimento de estranheza parte, pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos” (TODOROV, 1992, p.54).

Todorov conclui que no estranho os elementos insólitos, presentes na narrativa, fazem o leitor hesitar durante um determinado tempo, mas, que por fim, prevalece a explicação racional. Esta explicação por sua vez virá também a partir do posicionamento do leitor, assim como acontece com o fantástico.

Se ele (*o leitor*) decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. (TODOROV, 1992, p.48- grifo nosso)

Posicionamento semelhante assume Todorov ante ao maravilhoso. Nesse, a ausência de racionalização implica na aceitação da existência do sobrenatural. A completa aceitação de uma nova realidade é a principal característica do maravilhoso; aqui o que impressiona é exatamente a ausência de questionamento.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1992, p.59-60)

O maravilhoso puro se distancia das modalidades do “maravilhoso justificado” (TODOROV, 1992, p.63), que Todorov classifica como imperfeito presente em narrativas que, embora haja o sobrenatural, há também uma justificação, pois segundo Todorov o sobrenatural estaria ligado, por exemplo, à maneira de falar, a provérbios, etc. ou então se trata de tentativas que se abrem amplamente a possíveis interpretações alegóricas. Dentro destas modalidades encontramos o maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental e o maravilhoso científico que, segundo Todorov, são variedades que “se opõem ao maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira” (TODOROV, 1992, p.63)

Dominguez Pasqués (1980) também compreende o maravilhoso como sendo um gênero cuja realidade não surpreende e que há a permanência de uma realidade diferente da conhecida, mas que necessariamente incorre na aceitação dos acontecimentos sobrenaturais, “O maravilhoso não questiona a lei que rege o acontecimento, simplesmente o expõe⁶”. Esta afirmação é, pois, coerente com a definição de Todorov que não deixa de afirmar que o maravilhoso é “o

⁶ Rodríguez, 1984, p. 08

sobrenatural aceito” (TODOROV, 1992, p.48) em oposição ao estranho que pode ser entendido como “o sobrenatural explicado” (TODOROV, 1992, p.48) e ao fantástico que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1992, p.47).

Mas há um ponto importante na teoria de Todorov que é preciso citar, assim como faz com o fantástico e o estranho, o estudioso deixa ao leitor uma função significativa também no maravilhoso. Para ele, se no momento da hesitação do leitor — que é sofrida também por uma personagem — frente a um acontecimento insólito, este optar por uma resolução que transgrida as leis da natureza e admita a intervenção do sobrenatural, o conto sai do fantástico e passa a ser maravilhoso. “Se, ao contrário, decide (o leitor) que se admite novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 1992, p.48 - grifo nosso).

Percebemos que o maravilhoso, a partir das premissas de Todorov, pode ser compreendido pela aceitação de uma nova realidade. Nessa os elementos sobrenaturais não motivam nenhuma consequência, como faz no fantástico. No entanto, cabe aqui um questionamento a teoria todoroviana que afirma que as narrativas fantástico-maravilhosas, das quais já falamos, “são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizadas, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural⁷” e que o maravilhoso puro “não se explica de nenhuma maneira⁸”. Podemos colher daí que tanto o fantástico, quanto o maravilhoso puro não são explicáveis e, portanto, não fica muito claro porque há reação de hesitação no fantástico e não no maravilhoso. Lembremos que Todorov afirma: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 1992, p.31), o maravilhoso é um gênero em que há a presença do sobrenatural, e o sobrenatural, como sabemos, é um elemento desconhecido, fora do mundo real.

Embora não explique porque há hesitação no fantástico e não no maravilhoso o crítico tenta deixar claro que o maravilhoso está distante de dúvidas, há nele a presença do sobrenatural, mas esta não promove dúvidas.

⁷ Todorov, 1992, p.58

⁸ Todorov, 1992, p. 63

Chiampi (1980) em seu livro *O Realismo Maravilhoso*, apresenta uma concepção semelhante à de Todorov, apostando numa narrativa cuja realidade é criada a partir do insólito que se une ao real de tal modo que a atmosfera torna-se completamente aceitável.

A qualificação do realismo maravilhoso como modalidade narrativa pressupõe, como vimos anteriormente, a noção de sistema referencial não-contraditório (...) de abolir as polaridades convencionais (narrador/ narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos... (CHIAMPI, 1980, p. 89)

Uma definição semelhante à de Chiampi (1980) e a de Todorov (1992) nós encontramos em Dominguez de Pasqués (1980), que afirma: “O maravilhoso não questiona a lei que rege o acontecimento, simplesmente o expõe⁹”. E complementa, “o relato maravilhoso por outra parte, exige a realidade do que representa.¹⁰”, ou seja, o mesmo princípio dos outros autores é válido.

Felipe Furtado, como já apontamos anteriormente, claramente influenciado pela teoria da narrativa, volta-se para o texto a fim de realizar a distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Para ele, essa distinção origina-se no modo como cada narrativa caracteriza-se, com o confronto suscitado pela presença do sobrenatural.

(...) o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, afinal, dos diferentes modos como cada narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência

⁹ Domínguez de Rodríguez, 1980, p.12

¹⁰ Domínguez de Rodríguez, 1980, p.14

dessas manifestações com a natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p.34)

A independência de cada gênero é o que chama a nossa atenção pelo fato de distanciar-se da posição de Todorov. Furtado prima pela força do texto que decidirá em qual mundo deve se inserir. No entanto, os dois estudiosos no tocante a esses gêneros coincidem em dois aspectos: o maravilhoso caracteriza-se pela aceitação de uma nova realidade e o estranho prima pela racionalização. Para Furtado, assim como para Todorov, o maravilhoso desde o primeiro parágrafo apresenta uma verdade que, embora distante do mundo real, não o questiona. Tal verdade se particulariza por uma completa adaptação dos elementos sobrenaturais para criação de uma nova lógica, cujo princípio é não instaurar dúvida, mas aceitá-la, suscitando acomodações tão tranquilas quanto as que são possíveis experimentar no mundo real.

O maravilhoso é o gênero cujas narrativas mais clara e diretamente definem essa atitude ao longo de todo o discurso. Nelas é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica. De fato, o maravilhoso conta histórias freqüentemente eivadas de figuras e ocorrências em fraca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade da sua existência objetiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam. (FURTADO, 1980, 35)

Enquanto o maravilhoso trabalha com acomodação, o estranho, dista deste exatamente porque a nega, aqui o elemento que no início poderia ser compreendido como sobrenatural terminará explicado pelas leis que regem a realidade humana tal como a vivenciamos. O estranho aproxima-se do fantástico, pois existe espaço para a permanência da ambigüidade. Mas esta é facilmente negada quando o texto encaminha-se para o mundo real; então aqueles eventos que eram compreendidos como extraordinários, passam a caber dentro do mundo real e, embora vistos como estranhos, são passíveis de explicação. Neste gênero a explicação pode vir logo ou só fim da narrativa. Frases como “e acordou assustado”, “e tudo não passou de um sonho”, ou ainda “recuperado do surto psicótico assustou-se com o que acontecera” podem explicar racionalmente uma sucessão de acontecimentos que vinham provocando sensações de estranheza.

As sensações de estranheza teriam origem no caráter alheio à realidade que os acontecimentos encenariam, ludibriando a realidade por determinado tempo; depois do que a ação direccionar-se-ia para uma retomada da realidade tal qual nós a conhecemos. A conjectura inserida pelo sobrenatural, neste gênero, termina com a afirmação de que a encenação proposta, por mais estranha que possa parecer é condizente com a realidade.

... as ocorrências extranaturais que têm lugar no estranho são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo por vezes um percurso bastante efêmero e secundário na globalidade da intriga. Com efeito, o texto deste gênero faz usualmente surgir a hipótese de que determinados acontecimentos ou personagens por ele encenados têm origem e caráter alheios às leis naturais.

(FURTADO, 1980, p.35)

Deste modo a verossimilhança da narrativa estranha volta-se, em sua quase totalidade para as leis da ciência, quando ocorre também à acomodação dos elementos da narrativa à realidade. Atitude semelhante à narrativa fantástica que, para manter a ambigüidade necessária à sua existência precisa, manter o verossímil na maior parte do texto. Em oposição ao mundo verossímil do fantástico e do estranho, está o mundo maravilhoso. Ao encenar uma nova realidade este demonstra total despreocupação com o senso comum, e pauta-se não por uma adequação ao real, mas sim por suas próprias regras enquanto o estranho nega o elemento sobrenatural o maravilhoso nega a referência ao mundo real, objetivando uma nova verdade.

As definições de Todorov (1992) e Furtado (1980), no que concerne ao maravilhoso e ao estranho, aproximam-se. Muito embora o primeiro atribua a distinção dos gêneros principalmente ao leitor, o que de certa maneira fere a autonomia dos textos e o segundo prime pela evocação simultânea da maior parte dos elementos que compõem a narrativa, os universos descritos pelos críticos para as narrativas são semelhantes. Para ambos o maravilhoso pode ser compreendido por criar uma nova realidade em que o verossímil se adéqua somente às regras do gênero. No estranho, prevalece uma explicação lógica dos fenômenos, que inicialmente pareciam ter uma origem fora da realidade. A grande diferença entre os críticos está centrada na definição do fantástico.

Capítulo II

Os caminhos do fantástico: análise do conto *A visita*

2.1. A simultaneidade do relato: o entrelaçar da realidade e do sonho

O conto *A visita*, apresenta a história de um homem que vive sozinho em sua casa. Ele se priva de todo tipo de relações sociais, chega a demitir os empregados que o serviam. Passava a maior parte do tempo trancafiado, só saía no começo da noite para fazer as compras básicas, parecia que tinha abdicado de sua vida. Até que numa noite sua esposa reaparece, revivendo o cotidiano, fazendo recomendações sobre a vida do marido para que ele se cuidasse mais. No entanto, Heloisa, sua esposa, morrera havia mais de dois anos. Desde as primeiras linhas o entrelaçamento de acontecimentos chama a nossa atenção; ora pertencem ao mundo real e ora ao extraordinário. Neste conto de universo ambíguo, encontramos o narrador em primeira pessoa que nos relata um sonho vivido por ele na noite anterior. Nos primeiros parágrafos da história nós o encontramos acordado, preparando o café da manhã, enquanto recorda os acontecimentos vividos no suposto sonho. Esses giram em torno da visita da esposa Heloisa, que morrera “há dois anos dois meses e vinte e dois dias” (GUIMARÃES, 1995, p. 9). Tudo não passaria de um sonho se, o narrador personagem, acordado, não encontrasse marcas condizentes com os acontecimentos vividos.

Sua narração parte de uma realidade, do *agora*, do momento em que o narrador claramente distingue as contradições dos acontecimentos vividos no sonho. No relato de seu cotidiano, ficam aparentes sua solidão e tristeza, seu viver “de acordo com o que está escrito no Livro do Destino” (GUIMARÃES, 1995, p.10). Trata-se, portanto, de uma personagem que se isolou do mundo; sua realidade restringe-se a uma vida frugal e solitária. Em meio a essa atmosfera de solidão, ele inicia o relato do sonho que tivera na noite imediatamente anterior. Há,

como se pode perceber, uma grande proximidade temporal entre o sonho e o respectivo relato. Enquanto prepara seu café, relembra “o estranho é palpável sonho que tive esta noite” (GUIMARÃES, 1995, p.10), um sonho que o impressiona “pela presença viva e real de Heloísa” (GUIMARÃES, 1995, p.10).

A partir do momento em que o relato tem início, a narrativa entretetece uma narração simultânea dos dois momentos vividos e contados pelo narrador: o agora — tempo/espaço presente em que está acordado e relatando o suposto sonho, além de apresentar-nos seu cotidiano. E o passado — mundo do sonho no qual divide a sua vida com sua esposa Heloísa. Temos assim, dois momentos com características diferentes: o primeiro, o presente, representa a realidade, da qual nos fala o narrador; ele é a única personagem. Ai também, nós o encontramos relatando o seu sonho, no qual ainda há marcas tangentes do que aconteceu. O segundo momento é o passado, ou seja, o tempo do sonho, espaço/tempo, em que o narrador vive por alguns momentos em companhia de sua esposa. São duas personagens, mesmo que Heloísa somente surja a partir do relato do narrador. É também a partir de tal espaço que a sua falecida mulher faz-lhe recomendações sobre sua vida real. É deste modo que temos aqui uma inegável ambigüidade: um passado, o sonho, em que a esposa parece surgir para fazer recomendações sobre o presente, e o próprio presente com marcas físicas que provariam a suposta veracidade dos acontecimentos do sonho. É preciso esclarecer aqui, que não estamos falando de um simples sonho, mas de um em que existiria um ser, Heloísa, que já morreu há mais de dois anos e que, ao aparecer, deixou marcas de sua presença. É, portanto, um fato extraordinário.

O passado, tempo do sonho e o presente, tempo da realidade, se conjugam nesta história, de modo que um alimenta o outro e ambos, simultaneamente, alimentam a ambigüidade que percorre a narrativa. O presente é o parceiro das afirmações que fazem crer que tudo que é declarado pelo narrador poderia ser somente um sonho, pois é dele que vem a afirmação da morte de Heloísa, fato que por si só já bastaria para suprimir dúvidas. Mas é também no presente que encontramos as marcas físicas, que provocam questionamentos e alimentam fortemente a ambigüidade que não se resolverá.

Lembro-me que o café estava quente demais, e que ao beber o primeiro gole eu havia queimado o lábio inferior. **Passo agora** os dedos sobre o local e noto que ainda se encontra dolorido, o que me deixa novamente intrigado. (GUIMARÃES, 1955, p.11- grifo nosso)

Ora, é possível explicar que o narrador tenha consciência da morte da esposa, como também pode ter nos lábios uma queimadura provocada pelo café, que bebeu durante o sonho que teve com ela? As lembranças do sonho confundem-se com a certeza da morte da esposa. Não obstante, tenda a crer que foi um sonho, revela-se intrigado, pois o sonho vivido na noite anterior invade seu mundo real, rompendo as fronteiras entre a realidade e o onírico, como se o acontecimento estranho tivesse encontrado uma fenda no seu universo e, por isso, consegue manifestar-se no mundo real e neste se situa o narrador, independentemente do fato dele mencionar diversas vezes que foi um sonho; perde sua certeza diante de provas que revelam a materialidade da experiência que viveu.

- Gostaria muito de ler estes livros — disse Heloísa, acariciando as capas.
- Eles também são teus — eu disse, sem muita convicção
- Será que eu poderia levá-los e trazer de volta, um dia?
- Mas claro (...)

Levantei lentamente os olhos, a medo, percorri as prateleiras até chegar ao lugar onde deviam estar os livros de Quiroga. E vi paralisado pela certeza, o vazio que lá ficara, o buraco negro onde deveriam estar os seis volumes. (GUIMARÃES, 1955, p.15-16)

Este fragmento mostra o quão o relato é marcado por uma forte ambigüidade, entre sonho e realidade factual e, também, pelo entrelaçar de ambas as realidades, uma na outra, de tal forma emaranhada ela se apresenta que presenciamos a coexistência de indícios dos dois mundos distintos. Esta é, pois, uma das mais caras estratégias para manutenção da ambigüidade, que caracteriza o fantástico. Além disso, esta narrativa apresenta um enredo cujo tempo não é linear. No início do conto, encontramos uma marcação de tempo cronológico, que se dilui ao longo da narrativa: “Faço as contas: ela deixou esta casa, pela última vez, há dois anos, três meses e vinte e dois dias.” (GUIMARÃES, 1980, 09) O tempo a seguir passa a ser predominantemente psicológico, cíclico e repetitivo.

Vejamos alguns exemplos do que acabamos de mencionar: no primeiro parágrafo do conto, tem-se a percepção de que é dia: “Abro uma fresta na cortina e deixo entrar uma nesga de sol... (p.09)”; neste outro trecho, temos a mesma percepção: “Espio pela fresta da cortina e noto que o céu esta limpo. Imagino um novo dia de sol e calor” (GUIMARÃES, 1980, p.10). Após essas marcações, a narrativa torna-se atemporal. Mesmo no trecho em que a personagem Heloísa olha para seu relógio, não é mencionada qualquer indicação de tempo “Olhou para seu pequeno relógio de pulso e disse que precisava ir.” (GUIMARÃES, 1980, p.16). Examina-se nos quatro últimos parágrafos, especialmente estes trechos: “... e um início de claridade da madrugada que começava a filtrar por uma pequena fresta da janela.” Mais uma breve citação “Esperei que o dia chegasse, abri um pouco mais a cortina...” (GUIMARÃES, 1980, p.16). Vemo-nos remetidos a uma leitura cíclica, a partir da referência à respeito do dia que ocorre no parágrafo inicial.

É preciso refletir a respeito de algumas referências da atmosfera ambiente – madrugada; o personagem acorda; o ato de acender a lâmpada; a lembrança do sonho e a abertura da cortina — tudo isso permite a possibilidade de começar a leitura do conto pelo antepenúltimo parágrafo; ou seja, a partir do momento em que a personagem salta da cama. Estes também são índices que contribuem para

o entrelaçamento do espaço/tempo sonho e realidade, que culmina na construção de um texto cuja ambigüidade é predominante.

O autor inicia a narrativa com uma promessa de uma realidade que termina em embate com fatos insólitos. Ao longo da história, nenhum entre os múltiplos pontos de vista, é abandonado; ao contrário são todos constantemente evocados. E, além disso, vemos o deslocar de realidades, com o mundo do sonho invadindo o mundo real no qual se situa o narrador. É nesse momento que percebemos que a realidade dos fatos presentes no sonho excede o real físico, criando uma atmosfera ambígua, percebe-se ainda que a órbita do sobrenatural invade o relato, e torna-se o caminho percorrido pelas marcas da esposa morta que oscila entre o sonho e a realidade. Eis a nascente da ambigüidade nesse conto. É esse fato que faz o narrador duvidar das próprias afirmações. É este fato que contamina e evoca todos os outros elementos da narrativa levando-nos a participar da ambigüidade. É essa mesma ambigüidade que faz com que esta narrativa seja considerada fantástica.

2. 2. O narrador personagem: a dúvida constante

As falas do narrador personagem são indistintamente povoadas de ambigüidade. Logo no começo ele afirma:

Ao preparar meu café matinal, tostando fatias de pão dormido e desmanchando o leite em pó na água morna, pensei no estranho e palpável sonho que tive esta noite. Não pelas coisas vividas nele, que nos sonhos tudo se passa sem maiores explicações, mas pela presença viva e real de Heloísa, seu calor humano, suas

mesmas preocupações pelas pequenas coisas do dia-a-dia, seus passos leves pelos tapetes (...) (GUIMARÃES, 1995, p.10)

Nesse fragmento, é clara a posição do narrador em relação aos fatos que serão por ele relatados: trata-se de um sonho. A narrativa inicia-se com o relato do cotidiano do narrador que, simultaneamente se mistura às suas ações atuais. O relato é composto por verbos no presente do indicativo e, a seguir, enquanto prepara seu café da manhã e relembra o sonho que tivera com a esposa, os verbos passam para o pretérito perfeito, denotando uma anterioridade em relação ao momento da ação relatada no presente. Detalhe que, embora simples, indica um intercalar de ações, que permitem a caracterização do narrador, figura importante para a manutenção da ambigüidade. A descrição que faz do sonho revela o seu desejo de que ele fosse realidade.

Meu maior desejo, naquele momento, era prolongar o mais possível o nosso reencontro. Apesar de sentir, no subconsciente, que as coisas se passavam de maneira irreal, eu me esforçava para viver com intensidade a presença dela, quase física, bafejado que eu era pelo seu hálito morno e a sensação concreta de suas mãos pousadas sobre as minhas, estas sim, inertes e frias. (GUIMARÃES, 1995, p.13)

A incerteza impera ainda mais quando percebemos que o narrador trata sua realidade cotidiana como se essa fosse um sonho. Repare que “frias e inertes” são suas mãos em oposição à presença viva e calorosa da esposa já falecida. Deste modo, observamos que para o narrador, a presença de Heloísa traz vida, apesar de sua materialidade já ter se esvaído. Ademais, há um nítido desprezo por sua

vida cotidiana e por outro lado um apego aos acontecimentos da noite anterior. Ele vive isolado e demonstra indícios de depressão e de ter desistido de uma vida social. (...) “— Não tenho saído de casa a não ser para as compras indispensáveis, e assim mesmo ao cair da noite, para não encontrar nenhum dos vizinhos. Eles me incomodam” (GUIMARÃES, 1995, p.12). Seu cotidiano, após a morte da mulher, tornou-se solitário, enfadonho e tedioso. É dentro desta atmosfera que relata para o leitor o sonho que vivenciou na noite anterior. Seu dia-a-dia parece estar em oposição à experiência vivida no sonho; esse, sim, apresenta uma atmosfera menos etérea e mais palpável.

Fato importante, que não se pode esquecer, é que a narrativa em primeira pessoa apresenta a visão do narrador-personagem. No conto em estudo, o narrador é a personagem central e é ele praticamente, o único a possuir voz na história. Heloisa, sua esposa, tem suas falas transmitidas pelo narrador, bem como os diálogos de ambos. É pelo discurso do narrador que se percebe os fortes indícios de que tudo foi um sonho; mas também verificamos índices que ele pode ter de fato encontrado com a mulher. Acordado, tenta a todo instante certificar-se do que viveu; mas enquanto se revela intrigado, manifesta também sua certeza em relação à presença da mulher no sonho. Deste modo, o discurso da narrativa é conduzido por um narrador, cujo desejo da presença viva da mulher, o faz oscilar entre uma explicação racional (foi um sonho) e uma explicação distante das leis da realidade (crer que realmente recebeu a visita da esposa falecida). Essas duas possibilidades encontram fortes indícios ao longo da narrativa. No presente, mundo real, encontramos um narrador que conscientemente declara a morte da esposa:

(...) torno a olhar para o retrato de Heloísa, enquadrado numa moldura de mogno com lavraturas de prata. Ela tem a fisionomia serena e um ar levemente triste, como se soubesse que viveria apenas oito meses depois de batida a foto. Faço as contas: ela deixou esta casa, pela última vez, há dois anos, três meses e vinte dias. (GUIMARÃES, 1995, p. 9)

Mas, depois do sonho, deparamos com afirmações como esta:

Estava com a euforia de uma volta ao passado não muito distante e lembro-me bem que não fiz nenhum esforço para acordar. Pelo contrário, tratei de usufruir toda a paz anterior. (...)

Eu estava tão encantado com a aparência de realidade daquele encontro que não me animava a fazer perguntas. No fundo, eu receava que ela mesma revelasse a ilusão daqueles momentos que eu desejaria se perpetuassem. (GUIMARÃES, 1995, p.10-12)

A dubiedade do discurso do narrador é motivada pelo desejo do retorno da esposa. Além disso, sua própria condição de narrador-personagem é por si só dúbia. O narrador personagem é, segundo Todorov (1992), um tipo de narrador que possui características contraditórias, pois sua palavra enquanto narrador é incontestável, mas enquanto personagem não.

... o problema torna-se mais complexo no caso de um narrador que diz 'eu'. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir. (TODOROV, 1992, p.91)

Felipe Furtado também indica este tipo de narrador como um importante instrumento para a manutenção da ambigüidade fantástica.

O narrador mais freqüente no gênero fantástico é do tipo extradiegético, situando-se deste modo, no que Gerard Genette chama primeiro nível narrativo. Tal estatuto deve-se em grande medida à diminuta extensão da maioria dos textos do gênero (...)

Já sob a perspectiva da relação que mantém com a intriga por ele relatada (...) o narrador mais comum no gênero é, (...) aquele que coincide com uma personagem. Trata-se, portanto, de uma figura com dupla incumbência, de um narrador-actor, que na maioria das vezes coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista. (FURTADO, 1980, p. 110)

O amplo discurso do narrador está voltado para as próprias impressões e é alimentado por um forte desejo de que o sonho se torne realidade. Além disso, tal fato contribui para a participação dos outros elementos, criando a ambigüidade que envolve a narrativa; de tal modo que, por meio do seu olhar, a realidade e o sonho se entrelaçam; o tempo e o espaço da narrativa se mesclam e o discurso se torna ambíguo. Mas, é certamente, devido à sua manifesta carência, que objetiva concretizar o sonho, mesmo percebendo sua irreabilidade, sente o quanto ele é vívido em oposição à sua vida.

Ela me pediu que sentasse na poltrona de braços que fica sob o abajur grená, meteu-me nas mãos um livro qualquer e disse que ia preparar, ela mesma, um café. Quando saiu, eu estava naquela sensação de que poderia ser um sonho ou não, tão palpáveis eram as coisas ao redor de mim, tão natural era sua presença na casa. Sua morte, o enterro, as peças vazias e a minha solidão. Tudo isso é que parecia um sonho, ou mesmo um pesadelo. (GUIMARÃES, 1995, p. 10)

Outro indício da vulnerabilidade do narrador está no seu anonimato. Seu nome não aparece, mas nomeia a esposa morta, Heloísa, a quem ele parece atribuir mais apreço do que a si próprio. E a quem ele descreve como: viva, real e repleta de calor humano. Essa é uma indicação de que o narrador-personagem experimenta a sensação de incerteza sobre os acontecimentos que ele mesmo narra.

As cortinas desta sala foram abertas pelas mãos dela e a luz do dia entrou na peça numa explosão inquietante, iluminando forte as estantes cheias de lombadas coloridas e deixando ver o desenho harmonioso do grande tapete marrom, sobre o qual ainda me encontro, agora difuso na penumbra da sala, como se fosse um chão de terra batida da minha infância. (...) Quando saiu, eu estava naquela sensação de que poderia ser um sonho ou não, tão palpáveis eram as coisas ao redor de mim....

(GUIMARÃES, 1995, p.10)

Percebe-se, portanto, que este é um narrador que vive em um contexto de indefinição, mas que, concomitantemente tenta transmitir ao leitor as certezas e a veracidade de seu relato, o que confirma a atmosfera dúbia da narrativa. Ele é freqüentemente influenciado pelo inexplicável e mais diretamente afetado por fatos dessa espécie. Tais características são favoráveis à criação do fantástico, pois é um narrador dessa espécie que será mais capaz de transmitir ao destinatário da enunciação as dúvidas e incertezas constantemente sugeridas pela narrativa.

Diante da caracterização do narrador, do seu modo de viver e de suas incertezas, permanecemos mergulhados na dúvida. Concluimos que essa permanência é devida, pelo menos em parte, ao caráter dúbio do narrador personagem. No conto *A Visita* seu ponto de vista é fundamental à manutenção da

hesitação até o fim do texto. Sendo assim, continuaremos a nos perguntar: foi ou não um sonho a presença de Heloísa?

2. 3. De palavra a palavra: a construção do discurso ambíguo

O relato que conhecemos, por meio da voz do narrador, é repleto de marcas lexicais e expressões, cuja força semântica enfatiza ainda mais a ambigüidade peculiar à narrativa. Isso indica que sua arquitetura é voltada para gerar, nutrir e sustentar as incertezas ao longo da história. Embora saibamos que elas têm forte amparo na oposição fundamental que ocorre no conto, a saber: a presença de Heloísa (já falecida) no mundo real. Percebe-se a evocação de um conjunto de argumentos para garantir sua permanência. Dentre esses encontramos expressões como:

... estranho e palpável sonho

... presença viva e real de Heloísa

... poderia ser um sonho ou não, tão palpáveis eram as coisas ao redor de mim

Eu estava tão encantado com a aparência de realidade daquele encontro que não me animava a fazer perguntas.

... eu me esforçava para viver com intensidade a presença dela, quase física, bafejado que era pelo seu hálito morno e a sensação concreta de suas mãos pousadas sobre as minhas, estas sim, inertes e frias.

(GUIMARÃES, 1995, p. 10-13)

Essa correlação de forças opostas, que observamos nas expressões acima, conduz o destinatário final da história para um universo, no qual não é possível encontrar saída. A proximidade de vocábulos tradicionalmente opostos, tais como o substantivo *sonho* e o adjetivo *palpável*, cria um oximoro que, dentro da narrativa, sustenta este clima de ambigüidade, gerado também por outras figuras de linguagem como a antítese e o paradoxo.

Com essa mesma função temos expressões como: “... sensação concreta de suas mãos pousadas sobre as minhas estas sim, inertes e frias” (GUIMARÃES, 1995, p. 10-13), que além de manifestar a oposição, já mencionada, demonstra uma inversão das características próprias de cada personagem. É o narrador que parece morto enquanto sua esposa morta é um ser vivo e que traz vida ao seu mundo. “— em outras palavras — disse ela, sentando-se novamente ao meu lado — tu pareces ter perdido a vontade de viver. E isto é ruim”. (GUIMARÃES, 1995, p.12).

Em sua descrição há marca lexical e índice, que coadunam vocábulos intransigentes que aparecem diversas vezes. Por exemplo: *sonho* aparece (6) vezes, *palpável* (3) vezes, *realidade* (1) vez, contribuindo para sustentar a dubiedade da narrativa. Além disso, temos também na epígrafe escolhida pelo autor a sugestão de ambigüidade “— Seu José, mestre carpina, / que diferença faria / se em vez de continuar / tomasse a melhor saída: / a de saltar, numa noite,/ fora da ponte e da vida?” Trecho de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto que contribui para acentuar a ambigüidade do relato. Relacionando esta com o conto, a ponte funcionaria como elo entre sonho e realidade e seria uma justificativa à aproximação de palavras *sonho* e *palpável*. Ambas representam universos distantes, que Josué Guimarães aproxima por meio da visita de Heloísa.

A narrativa apresenta índices que sustentam duas possibilidades interpretativas. A primeira, cuja explicação é coerente com a realidade, se sustenta por meio de marcas tais como:

— Mas claro — eu disse, e logo mudei de idéia, tentando um estratagema que a obrigasse a voltar mais seguidamente nos **meus sonhos**.

Corri atrás dela, chamei pelo seu nome repetidas vezes e **acordei** quando tentava abrir a porta dos fundos...

(GUIMARÃES, 1995, p.12 - grifo nosso)

A segunda possibilidade apresenta como alicerce os seguintes elementos: *a marca da bolsa, lábios queimados pelo café quente e a ausência dos livros na estante* que, sugerem a presença do sobrenatural, ou seja, Heloisa esteve ali. Por isso existe a possibilidade de uma explicação distante da realidade. O que observamos na narrativa é que, no fim do conto, a dúvida permanece, pois há o embate de realidades contrárias com forças equivalentes.

Marcas físicas que na verdade indicam a presença de um ser que não faz parte do mundo real; trata-se de uma estratégia de construção do fantástico. Nesse conto são precisamente os elementos desta realização que, sustentados ao longo da narrativa, atingem seu ápice no final da história. Desfecho em que não há nenhuma força que leve à explicação racional ou que se volte mais para o mundo extra-natural.

Lembrei-me de todo o sonho, do momento em que depositara a sua bolsa de camurça sobre a pequena mesa. Senti que minhas mãos tremiam e que o coração disparava. Temi por algo mais. Levantei lentamente os olhos, a medo, percorri as prateleiras até chegar ao lugar onde deviam estar os livros de Quiroga e vi paralisado pela certeza, o vazio que lá ficara, o buraco negro onde deveriam estar os seis volumes.

Esprei que o dia chegasse, abri um pouco mais a cortina e constatee que Heloísa havia levado mesmo os livros. E sobre a mesinha, desenhada pela ausência de pó, a marca inconfundível de sua bolsa de camurça azul. (GUIMARÃES, 1995, p.16)

A partir das características elencadas, observamos que há múltiplas possibilidades de relacionar os acontecimentos que a narrativa encena, mas permanece um embate nunca resolvido, criando um universo ambíguo, índice de que trata-se de uma narrativa fantástica, como observamos nas marcas lexicais que conjugam diversas oposições.

2. 4. O conto *A visita*: Todorov *versus* Furtado.

A dúvida entre as duas explicações possíveis, ou seja, entre a natural e a sobrenatural, é para Todorov uma exigência do fantástico. Essa dúvida é acentuada pelo fato do narrador ser também personagem. Ainda, fundamentando-se na teoria de Todorov, uma leitura possível do conto seria classificá-lo na categoria de fantástico puro, pois a ambigüidade permanece até o final da narrativa e até mesmo após o seu término. "Há textos que mantêm a ambigüidade até o fim, o que quer dizer também: além. fechado o livro, a ambigüidade permanecerá (...) a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão" (TODOROV, 1992, p.58). Neste aspecto estamos de acordo com a teoria todoroviana, mas o que objetivamos mostrar é que a narrativa une forças seja para aproximar-se ou para afastar-se do elemento sobrenatural. Ademais, é o caminho percorrido por esse elemento na narrativa que a situará no mundo do fantástico.

No conto *A visita* o entrelaçar da realidade e do sonho, a presença do narrador-personagem, as marcas lexicais, as figuras de linguagem, são elementos que se unem e evocam a ambigüidade. E isso faz com que ela não se perca diante de expressões como: “acordei quando tentava abrir as portas dos fundos... (GUIMARÃES, 1995, p.16), expressão que direcionaria o desfecho do conto para o estranho. Nesta narrativa, acontece o contrário, uma vez que o conflito gerado por realidades distintas se sustenta com força semelhante, de tal modo que não é possível chegar a uma decisão final.

Entendemos, a partir do que sustenta Felipe Furtado (1980), que o fantástico nasce da evocação mútua de elementos que terminam por construir o seu equilíbrio difícil e necessário simultaneamente no plano da história e no do discurso. A ambigüidade presente no corpo do texto pode suscitar a hesitação do leitor, como afirma Todorov, mas tal dúvida, embora exista, não terá a primazia interpretativa. Nesta narrativa, entendemos que há hesitação das forças que a compõem e isso gera a ambigüidade. O narrador é o primeiro a hesitar. Embora relate enfaticamente o sonho percebemos sua perplexidade diante de marcas que dizem o contrário do que afirma. A realidade é a todo instante contaminada por elementos do sonho, mas esse não se impõe. Além da simultaneidade espaço/temporal há também o desejo declarado do narrador de que tudo fosse real. Essas considerações estão presentes como corpo do texto, não necessitando de nenhum elemento externo para que a narrativa seja caracterizada como fantástica.

Neste conto observamos que não é a hesitação do leitor que o caracteriza, mas a ambigüidade gerada a partir da inserção do sobrenatural, visto que, por mais crítico que seja o leitor, ele não modificará as razões que fazem do texto, uma obra fantástica. É claro que isso não significa anular a participação do leitor, mas acreditamos que, numa leitura atenta, ele notará essa rede de elementos, sem os quais a história não teria nexos; e por isso hesitaria. Isso dista do que postula Todorov, cuja premissa diz que, sem a hesitação do leitor, o fantástico não existe. Acreditamos que a participação do leitor para a construção do fantástico nesta narrativa é secundária, pois, em primeiro lugar está a dúvida constante que surge

desde a primeira referência contraditória do narrador: “... pensei no estranho e palpável sonho que tive esta noite”. (Guimarães, 1995 p.16). A partir desse momento, há uma união de forças dentro da narrativa — real *versus* irreal; ou seja, realidade *versus* sonho — que culmina na manutenção da ambigüidade, o mais marcante elemento da narrativa.

Exatamente por isso, porque existe uma ambigüidade permanente na história, é que esse conto pode ser entendido como um texto cujos elementos mostram a predominância do caráter fantástico. Tal predominância surge porque diversos elementos são evocados mutuamente. É, portanto algo que preserva a sua autonomia, visto que, a ambigüidade surge da conjugação de forças textuais diversas, resultantes do processo de criação do fantástico. A presença do extraordinário esbarra em índices com respaldo na realidade cuja força é similar. Esta múltipla indicação real/irreal resulta num diálogo inconcluso, que só acontece porque é possível admitir a misteriosa presença de Heloísa. A essência desta narrativa está nesta dialética, não resolvida, entre os dois mundos, sem que haja predominância de qualquer deles.

Capítulo III

Análise do conto *Uma noite de chuva*

3.1. Realidade factual: a espera

O conto *Uma noite de chuva* tem a seguinte trama: ao chegar do trabalho, em uma noite fria e chuvosa de junho, Vinícius percebe pela garagem vazia que a esposa não estava em casa; sabe por meio da empregada que ela havia ido ao supermercado. Preocupa-se por Helga, sua mulher, ter saído com “aquele tempo”. Fica ansioso com a sua demora, olha o relógio a todo instante, até o momento em que o telefone toca e uma voz anônima avisa de um acidente com o carro da mulher. Vinícius sai apressado e, ao chegar ao local, reconhece o carro destruído, como sendo o da mulher, mas antes de chegar mais perto, o inesperado... encontra-se com ela. Vinícius volta pra casa com a esposa. Ao chegar, ela desce do carro na garagem, pois quer entrar enquanto o marido estaciona o carro. Quando Vinícius entra percebe a presença de vários amigos que tentam consolá-lo pela morte da esposa. Ele reage dizendo que Helga já vem e que o acidente não foi com o carro da mulher, mas sim com um carro muito parecido; teria sido um terrível engano. Os amigos o levam até o quarto aplicam-lhe uma injeção de calmante, enquanto lamentam a morte de Helga e comentam a reação de Vinícius à morte da esposa: ele estaria fora de si.

A realidade factual tem domínio do início, quando Vinicius chega em casa, até às nove horas, quando recebe o telefonema. A partir desse momento Vinicius parece alucinado. No entanto, essa realidade é repleta de fatos que insinuam a reação de Vinicius ante o acidente que vitimara a mulher e criam também uma situação que sugere a antecipação de sua reação. Vinicius “adivinhou” que algo estava acontecendo à mulher. É claro que ele acima de tudo desejava que a esposa chegasse logo, mas em mais de um momento, estimulado pela ansiedade imagina o pior. A espera de Helga ou de notícias dela e também sua imaginação

sobre o que poderia ter acontecido está inserido dentro do que chamaremos aqui de realidade factual, em oposição à realidade psíquica, que domina a personagem após o acidente.

Ralharia com Helga, aquilo não eram horas para andar pela rua, ainda mais com a chuva que aumentava de intensidade, num tráfego engarrafado e cheio de armadilhas.

Veio-lhe à mente a cena de um pneu furado, Helga às voltas com o incidente, carros buzinando atrás, ninguém para prestar auxílio, o distribuidor molhado e ela em plena avenida, com o carro emperrado. (GUIMARÃES, 1995, p.50- 51)

Esses pensamentos de Vinicius ocorrem enquanto ele está em casa, confortavelmente instalado, embora ansioso, aguardando a chegada da esposa que fora ao supermercado. Imagina armadilhas, um pneu furado, situações que mostram o seu estado antes de receber a notícia. Sua fragilidade emocional perante a possibilidade de algo ter acontecido, já antecipa sua reação. Notamos que a realidade factual, embora bem distinta do universo que presenciaremos após o acidente, é povoada por situações que podemos chamar de acontecimentos pré-alucinatórios, como se disséssemos que ele estava para “explodir” de preocupação com a esposa. Acreditamos que essa realidade factual, mais do que simplesmente servir de paralelo à realidade alucinada, é um caminhar para o que aconteceria após o acidente. O movimento instaurado desde o início da narrativa encaminha-se para os acontecimentos finais.

Outro elemento que dentro da realidade factual, contribui para a compreensão do movimento geral da história, é a marcação temporal. Essa é na narrativa uma característica marcante, uma vez que há uma gradação de tempo desde a saída de Helga até o momento que Vinicius recebe o telefonema

avisando do acidente. Helga saiu “Antes das seis e meia. Pouco antes” (GUIMARÃES, 1995, p. 50). Quando Vinicius chegou “eram sete e meia da noite” (GUIMARÃES, 1995, p. 49). À medida que o tempo passa, presencia-se o crescer da angústia de Vinicius.

Olhou para o grande relógio de parede e viu que o ponteiro grande chegava perto das oito e sentiu-se levemente inquieto, incapaz de prestar atenção às manchetes da primeira página. (GUIMARÃES, 1995, p. 50)

A ansiedade aumenta as suspeitas dele em relação à demora da esposa. A marcação temporal continua precisa e angustiante. “— Oito e vinte meu Deus!” (GUIMARÃES, 1995, p. 51) “... Ele tornou a consultar o relógio que parecia andar de forma mais veloz. Nove horas.” (GUIMARÃES, 1995, p. 51). As marcas de tempo exatas e claramente definidas sugerem o caminhar da história rumo ao clímax final, que, todavia não acontece. A narrativa leva-nos à surpresa de um telefonema, que traz a notícia do acidente. Essa notícia desestabiliza Vinicius e inaugura uma nova situação na narrativa. A partir deste momento parece vigorar uma realidade psíquica, coerente com a alucinação, em que impera a não aceitação da morte da esposa, contrastando com a primeira fase da narrativa inteiramente tomada por uma realidade factual. Após receber a notícia Vinicius, corre ao local do acidente acompanhado de pensamentos terríveis, imaginando uma situação desastrosa.

Arrancou de ré sem quase olhar para trás, manobrou ágil na rua e partiu como um pé-de-vento, motor roncando na noite fria e chuvosa, garganta fechada de medo, coração a bater forte no

peito. Meu Deus, por que Helga foi sair numa noite dessas! O carro derrapava nas curvas, passou por diversos sinais fechados, mão na buzina, faróis altos a imaginar Helga entre as ferragens do carro, pista cercado por curiosos, a polícia e os médicos tratando de colocá-la na ambulância. (GUIMARÃES, 1995, p. 52)

Enquanto ele se encaminha para o local, já sob o efeito da notícia que o fizera ficar com a “... garganta fechada de medo...” (GUIMARÃES, 1995, p. 52) o narrador relata fatos que faz o leitor ter motivos para acreditar que Vinícius estava fora de si “... ele parecia ouvir vozes” (GUIMARÃES, 1995, p. 52). E ainda apresenta outras marcas a partir das quais é possível inferir sobre a futura reação de Vinícius em relação ao acidente.

“... Recusava-se a imaginar o pior. Suas vidas mal começaram os planos de uma casa na serra, a viagem ao redor do mundo em março do próximo ano – isto, se ela não ficasse grávida”. (GUIMARÃES, 1995, p. 52)

A realidade factual estaria povoada de fatos absolutamente caracterizados pela alucinação. É dentro de tal atmosfera que percebemos que nem todos os acontecimentos narrados são palpáveis; para tanto contamos com a colaboração do narrador que embora seja onisciente tem uma conduta duvidosa. Esta realidade factual parece perder sua força diante da notícia, quando Vinicius mergulha em outra realidade. Enquanto Vinicius parece cada vez mais mergulhado numa realidade paralela surgem seus amigos. Estes são os mensageiros da realidade e mudam novamente o rumo da história.

Sobretudo é preciso salientar que as confusões psíquicas de Vinicius, reforçam o paralelo. Em certos momentos há a contaminação das duas realidades. A angústia, com que espera a mulher é relatada pelo narrador com índices que mostram que deste o início Vinicius sente medo de que algo grave tenha acontecido. A sua imaginação, ambientada dentro do universo da realidade factual, embora coerente com a ambientação temporal traçada pelo narrador, revela seu estado emocional e por isso torna-se tão coerente o surgir, sem grandes surpresas, uma realidade denominada pela alucinação.

3. 2. O acidente: o imprevisto e a alucinação.

A realidade psíquica surge na narrativa após o telefonema, em oposição à realidade factual. Após a notícia do acidente, não encontramos qualquer indício temporal. Os diálogos praticamente desaparecem e Vinicius parece mergulhar em um mundo interno, atemporal, revelado pelo narrador, em que se põe a imaginar o estado da mulher no local do acidente. Isso perdura, praticamente desde o momento do telefonema até o encontro de Vinicius e Helga, quando há por parte de Vinicius uma tentativa de se localizar no tempo “... Que horas são? — Não sei — disse Helga. — Não faço a mínima idéia.” (GUIMARÃES, 1995, p. 57). Se na realidade factual a marcação temporal demonstra um crescente predomínio na angústia de Vinicius, a realidade psíquica indicaria uma suspensão da mesma, uma vez que ele, de modo alucinado, nega a tragédia e encontra a esposa viva. Indica também que rompeu a barreira ante dois mundos: o real e o psíquico.

O desenvolvimento da narrativa oferece-nos índices que são coerentes com a hipótese de alucinação¹¹ da personagem Vinicius devido ao forte impacto

¹¹ Alucinação é aqui compreendida, segundo o dicionário técnico de psicologia [Cabral, A. 1982. p.11], como uma percepção sensorial muito viva, acompanhada da convicção de sua realidade, por parte da pessoa que experimenta o fenômeno (...) “ver uma coisa que não está ali”, “ouvir vozes”, etc.

provocado pela notícia de um grave acidente com sua esposa. Ele passa então a viver uma realidade única; distante daquela presenciada pelos amigos que o apóiam logo após o acidente. Esses amigos vivem o real, o mundo externo, eles não participam da alucinação de Vinícius, apenas presenciam o seu estado, fazendo comentários sobre as reações do amigo que se recusa a aceitar o acontecido. As atitudes de Vinícius levam-nos a considerar a diferença entre a realidade factual (representada no conto por meio dos amigos do casal), e a realidade psíquica. Nas atitudes da personagem Vinícius parece vigorar a realidade psíquica alucinatória, que é o produto, o resultado da cisão do eu perante uma realidade factual impossível de ser aceita. A qualidade (entendida como propriedade que determina a essência de algo) de catástrofe, morte, etc. faz com que a angústia sentida pela pessoa seja da ordem do insuportável. O protagonista cria perante tanta dor emocional um mundo paralelo, modificando a linguagem mediante a alucinação e distorce o que os sentidos podem verificar.

É muito comum a não aceitação de fatos demasiado angustiantes e, freqüentemente, as pessoas fazem de conta que isso não aconteceu e se expressam como vivendo outra realidade. Elas modificam, na linguagem, os tempos verbais e continuam a falar, por exemplo, usando o tempo presente do modo indicativo, recusando-se a usar o pretérito. São defesas perante uma realidade que não pode ser aceita. Ao que parece esse é o que a narrativa aponta no comportamento da personagem Vinícius; ele somente é contrastado pelo discurso dos seus amigos, que estariam sempre dentro da ordem do princípio da realidade.

A atuação do narrador é outro respaldo que encontramos para a hipótese de alucinação. Embora onisciente existe momentos em que sua atuação deixa dúvida se de fato o que Vinicius presencia é ou não real. O conto *Uma noite de chuva* apresenta um narrador heterodiegético, é, portanto narrado em terceira pessoa, mas é esse um narrador cuja onisciência em alguns momentos parece perder a imparcialidade e adentrar no universo confuso da personagem Vinicius. Ele abre o conto com uma ambientação temporal densa, anunciando a atmosfera apreensiva que reinará sobre os acontecimentos narrados. Ele diz: “A noite já

chegara de todo e começava a cair uma chuva de junho, fria e rala”. (GUIMARÃES, 1995, p. 49). Em contraste com esse tempo, revela-se a familiaridade do narrador com a rotina da personagem. Mas essa familiaridade não se reflete em calma, pois a ambientação é deste os primeiros momentos de ansiedade.

A dubiedade das atitudes da personagem tem apoio nas intervenções do narrador onisciente que, por isso mesmo, possui (ou espera-se que possua) conhecimento absoluto das ações e pensamentos da personagem. No entanto, encontramos no conto de Josué Guimarães momentos em que o narrador “parece alucinar” com a personagem, momentos em que o leitor, levado pelo narrador, chega a acreditar que Helga está realmente viva, como podemos verificar no trecho abaixo, em que o narrador em um momento de confusão, deixa claro que ali, naquele momento, estão presentes duas pessoas: Vinícius e Helga. Porém na ocasião deste encontro Helga já estava morta, como revela o decorrer da narrativa que deixa claro que ela foi vítima fatal do acidente.

Saíram com dificuldade do grupo compacto que tentava enxergar alguma coisa mais de perto, tentando furar o bloqueio dos guardas. Vinícius ainda parou no meio-fio, agarrou Helga pelos dois braços, sacudiu-a com repentina alegria, beijou-lhe as faces molhadas, exclamando:

— Meu Deus, eu estava certo de que fosses tu!

Ela sorriu e passou-lhe as mãos no rosto. Aferrou-se no seu braço e disse que era melhor voltarem para casa. Disse que uma bebida forte calharia bem depois de toda aquela chuva, tinha os sapatos cheios d'água. (GUIMARÃES, 1995, p. 54)

Porém, o mesmo narrador revela, no final do conto, por meio da voz dos amigos do casal, que Helga morreu “... — Precisamos liberar o corpo de Helga e cuidar dos preparativos do enterro, que deverá ser feito ainda de manhã.” (GUIMARÃES, 1995, p.62) Esta personalidade dúbia do narrador reforça as hesitações presentes no decorrer da narrativa, que se desfazem por meio de uma explicação racional dos acontecimentos, a partir da qual é possível ter como certa, a confirmação de que Vinícius sofre de uma alucinação. “— Pobre do Vinícius - disse outro. — Ele estava completamente fora de si.” (GUIMARÃES, 1995, p.62)

3. 3. Supremacia do real: os elementos do estranho no conto

A hipótese de alucinação da personagem citada reforça-se ao término da leitura, quando fica claro que Helga foi vítima fatal do grave acidente. Mas antes do fim da narrativa é claro também o conhecimento das pistas que levamo-nos à conclusão de que a possibilidade de alucinação não pode ser ignorada.

... tive medo de encarar a realidade, de olhar para o asfalto cheio de cacos de vidro e com manchas de sangue, nossa vida em comum passou pela minha cabeça como num sonho, numa explosão de cores e de formas. Assim como uma pessoa que fosse enlouquecer num determinado momento, mesmo sabendo que nada daquilo podia ser realidade e que tudo não passava de uma alucinação. (GUIMARÃES, 1995, p. 59-60)

Esse fato, associado às sensações contraditórias de Vinícius, em relação ao acidente, podem ser consideradas como índices que permite concluir ao final da leitura deste conto, que nele predomina o estranho, visto que, há momentos em que ele oscila entre aceitar e negar a realidade “... tive medo de encarar a realidade...” (GUIMARÃES, 1995, p. 59), e outros momentos que traduz hiperbolicamente estas sensações... “- Senti um pavor pânico” (GUIMARÃES, 1995, p. 59). Estas sensações, assim relatadas, são um indicativo da confusão sinestésica que ele experimenta em relação à tragédia que aconteceu com a mulher. Na voz do narrador: “... uma estranha sensação de vazio” (GUIMARÃES, 1995, p. 53); é o que sentiu Vinícius quando deveria sentir alívio. Essas contradições marcam os sentimentos de Vinícius ao descobrir (numa alucinação) que a mulher estava viva.

Embora haja a conjugação dessas realidades no fim da leitura, contudo, acaba por imperar a realidade factual. Os amigos do casal surgem para cuidar do enterro de Helga; são mensageiros da realidade, não deixando que ela seja dominada pelas alucinações de Vinicius. Eles representam o real, o mundo externo e dirimem qualquer dúvida que por ventura poderia existir a respeito da fatalidade do acidente e da veracidade do telefonema. É por meio de suas falas que aparece a supremacia da realidade e confirmação de que Vinicius alucinou.

— Gostaria que um de vocês me acompanhasse até a polícia — disse um outro. — Precisamos liberar o corpo de Helga e cuidar dos preparativos do enterro que deverá ser feito ainda de manhã.

— Pobre Vinicius — disse outro. — Ele estava completamente fora de si.

— Coitada de Helga — disse alguém, quando se retirava. — Ela ficou irreconhecível! (GUIMARÃES, 1995, p. 52)

Os elementos até aqui apresentados conduzem nossa leitura da narrativa *Uma noite de chuva* para o estranho. O estranho como já apontamos no capítulo I caracteriza pela supremacia da realidade após a narrativa apresentar múltiplas possibilidades de leitura. A dúvida acalentada pelo acontecimento possibilita questionar a veracidade dos fatos. Nesta narrativa observamos que, após considerar, mesmo que ligeiramente, a possibilidade de aceitar a versão dos fatos apresentadas por Vinicius, voltamos nossa leitura para um desfecho coerente com a realidade. É aceitável e explicável pelas leis da ciência que alguém diante de algo que representa um grande sofrimento passe a viver outra realidade. É o que parece ter acontecido com a personagem Vinicius, conforme já foi demonstrado. Por mais que ele tente negar a fatalidade do acidente e experiencie outra situação, não é possível desconsiderar a realidade que nos é apresentada pelos seus amigos. Por isso cremos que Vinicius extrapola os seus limites. Esse fato é considerado por Todorov (1992) quando se expressa sobre o estranho “A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de ‘experiência dos limites’”. (TODOROV, 1992, p.54). É o que cremos aconteceu com Vinicius, visto que, no final essa se mostra uma narrativa que, uma vez eliminada a dúvida e a hesitação, temos uma explicação lógica, racional dos acontecimentos.

A suspensão das marcas temporais é uma característica da literatura fantástica. Por similaridade pode ser relacionada com as características desta narrativa. Para Todorov o tempo na narrativa fantástica “... *parece suspenso...*” (TODOROV, 1992, p.126). Neste conto, as marcas temporais perdem suas características iniciais, e a hipótese de alucinação é reforçada. Após a notícia do acidente, Vinicius mergulha em uma confusão de sentimentos e sensações que o faz desaguar em uma completa atemporalidade, em franca oposição à situação anterior ao acidente, quando o tempo era claramente definido.

As contradições expressas na narrativa contribuem para a reação angustiada de Vinicius. Embora só nos certifiquemos no final do acontecido e da real situação da personagem, mas antes notamos pistas que praticamente desfazem a confusão. Esta é uma característica do estranho, como aponta

Furtado (1980). Segundo o crítico, o estranho tem um percurso bastante efêmero e já trás na trama hipóteses a respeito dos fenômenos insólitos que serão aparentes na intriga, conforme já referido no capítulo I. Há sinais, desde o início, que Vinicius sofreu uma alucinação. Portanto é coerente dizer que a narrativa é arquitetada desde a primeira linha, para criar um texto com movimento duplo: de um lado tem uma reação alucinada — realidade psíquica que se coloca em oposição aos fatos reais — realidade factual. Essa dubiedade tenderia para a realidade factual, indicando na narrativa um movimento propício a aceitação do real. Isso fica claro ao observamos as situações trágicas imaginadas por Vinicius, enquanto aguardava a esposa, o mesmo acontecendo no percurso até o local do acidente.

Entre o ronco do motor e o barulho ritmado do limpador de pára-brisa ele parecia ouvir vozes, um médico a dizer no corredor do hospital: ela sofreu contusões generalizadas ferimento inciso no tórax, corte no supercílio, pequena hemorragia interna, leve traumatismo craniano. E se ainda não tivesse sido recolhida da rua molhada? Vislumbrou, num átimo, a mulher estendida no asfalto, cabelos empapados pela chuva, os olhos azuis como a pedir socorro ao marido que chegava. (GUIMARÃES, 1995, p. 52)

Essa cena é antevista por Vinicius antes de sua chegada ao local do acidente, quando ele tomado pelo medo e susto ainda se recusava a imaginar o pior. É algo que, embora tratado como imaginário está dentro da realidade factual, uma vez que ele ainda está a caminho do local do acidente. O ponto crucial da alucinação será ele deparar-se com a cena tenebrosa. Mas esse estado alucinado não chegou de repente; há antes uma espécie de preparação prévia até chegar a este ponto. O estado emocional de Vinicius, angustiado pela demora da

esposa, abalado depois pelo telefonema, a reunião de todos esses elementos criam uma atmosfera própria que favorece o mergulho de Vinicius na alucinação.

É a alucinação que explica as conversas e as trocas de carinho que Vinicius mantém com a esposa em um momento em que ela já está morta. A narrativa reúne elementos que encontram ao final, uma acomodação deles à realidade, desfazendo impressões e anulando dúvidas que surgiram ao longo da história. Essa adaptação é própria do estranho, visto que ao término da leitura, a razão faz com que os acontecimentos se tornem aceitáveis. Em *Uma noite de chuva* isso fica ainda mais evidente, pois há um movimento na história — as reações exacerbadas de Vinicius, a imaginação de situações ruins, a ansiedade causada pela demora, à angústia da espera, o medo de perder a esposa e o tempo ruim com chuva intensa — tudo são índices que conduzem o movimento da narrativa à explicação racional que fechará a história. As pistas existentes na narrativa coerentes com a alucinação são um indicativo de que ela se sustenta desde o começo encaminhando-se ao final explicado. Notamos que o texto tem autonomia e que conjuga seus elementos com o real, o que conduz a leitura ao estranho. Percebemos que, para a narrativa ser assim compreendida, basta apenas recorrer ao texto e seus argumentos, não necessitando necessariamente do posicionamento do leitor.

Capítulo IV

Análise do conto *A travessia*

4. 1. As travessias: de Domingos Lavrador e do Coronel

A *travessia* de Josué Guimarães explora a fuga das tropas comandadas pelo Coronel Venâncio que, durante o percurso, vive o desafio de atravessar o rio Ibicuí, que está cerca de quatro metros acima do seu nível normal. A narrativa inicia-se quando as tropas armam acampamento às margens do rio. Nesse momento encontram-se diante de um problema: como atravessar o Ibicuí? Existia a ameaça de um desastre eminente, águas em redemoinhos e a enchente a crescer sendo urgente evitar combate com os inimigos que os seguiam. Mas, outra certeza habitava a mente dos tenentes e soldados: a travessia seria feita e o coronel pouco se importava que morresse a quase totalidade da tropa. E foi o que aconteceu. Ninguém questionava as ordens do temido comandante, famoso por suas históricas maldades “Não conheci ninguém que tivesse cometido mais ruindade em toda a sua vida. Aliás, ele sempre repete: na guerra, como na guerra” (GUIMARÃES, 1995, p.26)

Os homens de confiança comunicam ao velho coronel o perigo da travessia; no entanto, mais uma vez, seu instinto assassino se manifesta, pois as ordens eram claras: organizar a travessia.

Coronel, o Ibicuí está cheio e muito caudaloso. Só existe uma velha barca apodrecida onde só cabem quatro cavalos de vez e se a operação de travessia vai ser agora de noite, a gente calcula que perde mais da metade da cavalcada e outro tanto da tropa, assim meio no otimismo, coronel. [...]

— mandem preparar a comida, façam os homens dormir e comecem a operação travessia meia hora antes do sol nascer. (GUIMARÃES, 1995, p.21-22)

As maldades e a índole perversa do coronel eram do conhecimento de todos. Ele não manifestava solidariedade nem mesmo a seus homens. Suas atitudes frias durante a guerra, ordenando estupros e massacres sem quaisquer motivos, viraram lendas e confrontá-lo significava um encontro direto com o pelotão de fuzilamento. Às margens do rio, na noite fechada, seus tenentes lembravam com ranger de dentes suas maldades desnecessárias e excessivas, até para um período de guerra.

Dadas as ordens, enquanto os soldados preparavam o jantar, os tenentes se reuniram amedrontados com a travessia suicida, cochichando questionamentos a respeito das ordens do coronel. Somente o velho parecia não se importar com o movimento do acampamento, dormia, ignorando o ir e vir dos soldados. As observações dos tenentes sobre o estado do coronel eram inevitáveis: velho e já quase surdo, mas ainda muito temido. Chegavam a dizer que “Ele ronca pelo peso da consciência (...) tanta maldade ele anda praticando por aí”. (GUIMARÃES, 1995, p.21). Se os homens do comando conversavam entre si, os soldados pareciam agir automaticamente preocupados, naquele momento, apenas com o jantar. A alta patente é que estava mais envolvida com o passado de lendárias atrocidades do coronel, como se com isso fosse possível buscar uma justificativa às ordens do velho, naquela noite. Uma das histórias lembradas foi a de Domingos Lavrador. Considerado o pior dos casos.

A tropa chegara à fazenda do pai de Domingos Lavrador e, embora bem, recebida, após recolher tudo o que interessava entre animais e mantimentos, o Cel. Venâncio ordenara impiedosamente a degola do pai e o estupro da mãe e da irmã de Domingos. Ele protestara e o coronel com extrema maldade ordena um ato de dantesca crueldade. O destino do cortês lavrador é decidido ante a tropa e

Domingos é assassinado, depois dele e de sua família terem perdido todos os seus bens.

— Mas o coitado protestou pelo que havia feito com a irmã menor, com a mãe e pela degola do pai, gritou que não era coisa de homem civilizado, mas de fera, foi aquilo que todo o mundo viu: amarrado pelos pulsos num galho de figueira, e a ordem para a soldadesca formar em coluna um por um, era todo o mundo dar seu talho, aos poucos, a começar pelas orelhas, pelos dedos das mãos e assim por diante. Em menos de cinco minutos o rapaz virou um frangalho de ossos e de postas de carne viva. Pior do que se faz com ovelha, que afinal é sangrada pela jugular e recortada com técnica para assado. Mas, que diabo, uma ovelha é um bicho e a gente mata para comer.

(GUIMARÃES, 1995, p. 28)

A noite finda e na hora marcada é iniciado os preparativos para a travessia do rio que certamente será mais um assassinio do coronel. Alguns soldados assustados fogem, mas para estes os tenentes ordenam que atirem nas cabeças, para assim desencorajar outros. Quando termina a travessia o saldo não poderia ser pior: o rio devorara praticamente toda a tropa, chegando à outra margem apenas o coronel, que venceu o rio numa velha barca com mais três homens, e quatro cavalos. Além desses salvaram-se apenas dois tenentes; o resto perdeu-se ou no rio ou nas mãos dos inimigos que vinham atrás. Os tenentes Cabrera e Leandro foram os únicos que, a cavalo, chegaram ao outro lado. Ao encontrar o coronel foram recebidos com extrema indiferença, ignorando-se o fato de ter perdido uma tropa com milhares de homens. Do outro lado do Ibicuí, os sobreviventes, um grupo de 10 pessoas, rumou sentido a Itaqui, visando distanciar-se dos inimigos, e em busca de um local para acampar.

No início da noite localizaram uma fazenda, como tantas que durante as andanças da guerra eles depararam, porém esta estava abandonada e o restante da tropa passou a ocupá-la. Depois da travessia perigosa, em que se tinha perdido milhares de companheiros, os tenentes consideravam um achado para o descanso aquela fazenda. Desta vez até o sisudo coronel sorriu satisfeito com a possibilidade de dormir numa cama, pois a casa abandonada tinha esse e muitos outros confortos. “Pela primeira vez na vida ele viu no rosto do coronel um leve esgar de sorriso. Até os cavalos pareciam mais animados, como se voltassem para casa.” (GUIMARÃES, 1995, p.39)

Tudo indicava que seria uma noite tranqüila; apossaram-se da casa e foram providenciar um boi para o churrasco noturno; enquanto isso “... a noite chegando com seus presságios e pios de mochos invisíveis...” (GUIMARÃES, 1995, p.40), parecia comunicar que aquela calma poderia terminar de modo inusitado. Nesse momento anunciam-se os primeiros fatos insólitos da narrativa. O grupo sente falta do sargento Emiliano, que desaparecera misteriosamente.

— Mas onde ficou ele? (*Sarg. Emiliano*)

— Não sabemos, capitão — disse Leandro. — Depois de agarrado o bicho vimos o cavalo de Emiliano sem arreio nem bridão, alvoroçado como se tivesse visto cobra cascavel. Nem sombra de sargento.

— Mas um homem não pode desaparecer assim, sem mais nem menos — disse o capitão. (GUIMARÃES, 1995, p.41- grifo nosso)

Esse fato inaugura uma série de desaparecimentos inexplicáveis que vão aos poucos minando o pequeno grupo do Cel. Venâncio, fogueando os ânimos

dos homens e inserindo dúvidas no universo da narrativa. Naquela fazenda abandonada, poderia existir mais alguém além deles? Estaria algum inimigo à espreita? Ausente as respostas o velho se irrita com a notícia e ordena uma pequena expedição em busca do sargento desaparecido. Saem o tenente Cabrera e Cesário, certos de que ali estavam abandonados da presença de tropas inimigas. Os responsáveis pela busca retornam com a notícia da morte do Ten. Cabrera, que havia sido degolado misteriosamente. O Cel. Venâncio ordena que levem até ele o falecido; os seus apressam-se em cumprir a ordem, mas são tomados pela surpresa do desaparecimento do corpo. O velho começa a demonstrar medo. Após o relato de tal fato, são obrigados a comunicar o desaparecimento do Ten. Leandro. O mistério se acentua, a dúvida se intensifica. Como explicar o acontecido?

Outra desgraça. O Ten. Leandro desapareceu como se tivesse sido carregado vivo para o céu.

— Ora, não me venham com histórias — disse o comandante, irritado.

— Palavra de honra, coronel, pela luz dos meus olhos — disse o capitão.

— E não ouviram sinal de luta, nada?

— Coronel, a gente podia escutar o silêncio. O tenente estava junto de nós, caminhava um pouco à frente e de repente nem rasto dele; outra coisa, coronel, não encontramos sanga nenhuma nem os cavalos. (GUIMARÃES, 1995, p.43)

Nesse trecho temos dois fatos insólitos: o primeiro é o desaparecimento do Ten. Leandro e o segundo o sumiço da sanga — pequeno ribeiro alagado e de pouca água — nas imediações do qual haviam encontrado o corpo do Ten.

Cabrera, que parecia ter sumido num passe de mágica; assim como o Ten. Leandro e os cavalos. Outra pergunta fica sem resposta: como poderia o tenente ter sumido diante dos olhos dos amigos, sem que esses nada percebessem? Se o mistério irritava o velho coronel, as dúvidas se intensificariam ainda mais com a morte do alferes Piragibe. Na noite, a escuridão pesava, aumentado ainda mais o insólito dos acontecimentos.

Marinho (...) Por fim abriu a outra metade da porta e saiu lentamente em direção de onde deveria estar o alferes, sentinela postado junto à porteira principal. Retornou de pronto, esbaforido, acercou-se às apalpadelas da cadeira do comandante, disse que encontrara Piragibe morto, dependurado na cerca de arame farpado, despido e com um rombo de tiro no peito.

— Tiro não pode ser — gritou o coronel. — Tiro a gente tinha ouvido aqui de dentro. Fique sabendo, capitão, que para mim ninguém mente, muito menos o meu ajudante-de-ordens. Saiba disso. (GUIMARÃES, 1995, p.44)

O que intriga nessa trama é exatamente a quase ausência de pistas para aventarmos hipóteses sobre os acontecimentos. Até então a narrativa mostrava o coronel perdendo seus homens, um a um, sem explicação, mas havia a certeza de que algo fora do normal estava acontecendo ali. Por fim o coronel perde seus últimos companheiros: o velho escuta um tiro e um grito. Mas logo desconsidera a morte do Cap. Marinho e, com certo alívio, vê a luz do lampião aproximar-se da casa e acredita ser o capitão que está voltando; mas, ao aproximar-se mais percebe que não se tratava dele, mas de um estranho.

Com certo alívio viu que aumentava a claridade vinda do lampião (...) e logo depois o vulto de homem que trazia o lampião numa das mãos e que com a outra abria a porta de par em par, entrando a passos lentos.

Mas não era o Cap. Marinho. O grande chapéu de abas caídas, a barba cerrada e a sombra larga escondiam a fisionomia do estranho que depositou o lampião sobre um canto de mesa, sentou-se num banco e ficou a preparar, sem pressa, um cigarro, alisando compassado a palha de milho, com um grande facão manchado de sangue.

— Quem está aí? — perguntou o coronel, voz quase sumida.

O homem virou-se, tirou o chapéu e deixou que seu rosto fosse iluminado pela luz do lampião. Sua voz era firme e impessoal:

— O senhor deve me conhecer. Me chamo Domingos Lavrador.
(GUIMARÃES, 1995, p.45)

As mortes misteriosas encontraram assim uma resposta, e esta se torna visível para o coronel Venâncio. Domingos Lavrador e seu facão sujo de sangue se denunciavam. Mas é preciso lembrar que ele fora brutalmente assassinado pelos homens do coronel, cumprido ordens deste em uma fazenda, antes da travessia. Essa história nos foi contada pelos homens que Domingos assassinara. Sua presença, e o insólito das mortes fazem com que acreditemos estar diante de um fato fora do real: Domingos Lavrador, anteriormente assassinado ressurgiu como justiceiro vingando a própria morte e da sua família. Lembramos que esta personagem surge na história somente em dois momentos: no primeiro, na história relembrada pelos tenentes, os mesmos que agora estão mortos; no segundo surge no final da história modificando suas possibilidades interpretativas. Na sua primeira participação Domingos alude ao passado e na segunda ao tempo da

história que agora nos é narrada — o presente. É importante notar que o seu papel na história se modifica: no passado é vítima, no presente ressurge como justiceiro, vingador, das atrocidades cometidas contra ele e sua família.

O conto de Josué encena a história de duas travessias distintas, mas interligadas. A primeira, bem palpável, é aquela realizada no rio, em que o coronel perde praticamente toda sua tropa. A segunda é de Domingos, cuja passagem do mundo dos mortos para o mundo dos vivos, é possível porque usa como ponte o desejo de vingança. E ele se vinga daqueles que no passado chacinaram a sua família. Portanto, a morte dos homens do coronel, acontece perante uma situação inusitada, inexplicável e provocada por um ser que já está morto.

4. 2. A travessia: em busca do fantástico

A narrativa em questão apresenta um fato sobrenatural: um lavrador assassinado ressurge e provoca diversas mortes de modo misterioso e inusitado. No entanto, mesmo perante a presença desse fato importante, resta-nos a dúvida: estamos diante de uma narrativa fantástica? Segundo Todorov (1992), o que faz com que uma narrativa seja fantástica é a hesitação do leitor, de modo que o gênero define-se pela “percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1992, p.37). Irrompe nessa narrativa, após um longo trecho que encena um universo e acontecimentos palpáveis, algo insólito: mortes misteriosas e sem deixar pistas, diante do qual surgem dúvidas. Estas são basicamente colocadas na voz do velho coronel comandante da tropa e, depois de terminada a leitura, ainda nos resta o questionamento: como é possível que Domingos, já morto, assassinou os homens do coronel? A hesitação está presente, mas esta surge apenas em poucos momentos da narrativa, fato este coerente com o que postula Todorov.

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1992, p. 47- 48)

Relacionando a citação de Todorov com o conto encontramos nosso primeiro problema: embora haja a hesitação; não encontramos no final do conto uma tomada de decisão, mas sim a imposição de uma personagem insólita, que se denuncia como autora dos crimes. Aqui, inicia-se uma questão teórica: dentro do universo da literatura fantástica, como entender esse conto? Como maravilhoso, estranho ou fantástico? O sobrenatural é fato inquestionável no texto e o coloca em diálogo com o fantástico; mas esse fato em si não é suficiente para entendermos esse texto como sendo fantástico. Para, no término da narrativa, continuarmos a chamá-lo de fantástico, é preciso que haja uma dialética não resolvida entre o real e o irreal. Se existe dúvida, em alguns momentos esta não permanece até o fim da narrativa. Uma vez não havendo essa permanência, o texto deveria encaminhar-se para ser entendido como estranho ou maravilhoso.

Para o estranho é necessário a supremacia de uma explicação racional para os acontecimentos, mas o fim da narrativa nos mostra exatamente o contrário: a identificação do misterioso assassino como sendo um ser já falecido. A morte de Domingos não é passível de dúvida, visto que nos é relatada pelos

homens de alta patente, o que confere maior plausibilidade à história. Além disso, é lembrada em um momento em eles que manifestam o desejo de que seu superior seja condenado pelas maldades que ordenara durante os anos de guerra. Portanto, resta-nos concluir que esta narrativa não apresenta predominância de elementos característicos do estranho, pois não há uma explicação racional para as mortes dos homens do coronel.

O convite para entendê-la como narrativa maravilhosa aparece no final, quando existe a presença de um ser de outra realidade, mas isso não basta, visto que, segundo sustenta Todorov (1992), é o maravilhoso um tipo de texto em que há uma total subversão da realidade, em que não há dúvidas; exatamente porque há um pacto entre o leitor e o universo da narrativa, além de que nesse tipo de narrativa, existe uma tendência ao sobrenatural positivo. Em “A Travessia” o sobrenatural instaurado é negativo, suas ações são violentas, fugindo do que exige uma narrativa maravilhosa e aproximando-a do fantástico. Embora exista no final a figuração de um ser extra-natural — Domingos Lavrador — que venceu a linha divisória entre a vida e a morte, não podemos simplesmente afirmar que essa narrativa apresenta predominância de elementos do maravilhoso.

Outro fato que induz a tentativa de classificação dessa narrativa dentro do fantástico, é o testemunho dos tenentes ante as dúvidas do coronel. Segundo Felipe Furtado (1980) a presença de pessoas socialmente respeitáveis na narrativa fantástica é comum, pois contribui para a verossimilhança dos fatos relatados. Aliás, nessa narrativa só a alta patente tem voz, ficando no fundo, bem longe, a presença dos soldados. Além disso, observamos que aos poucos são retirados de cena os homens de baixa patente, restando somente o coronel e seus auxiliares diretos; são destes que advém os momentos de dúvida.

Assim, para reforçar a plausibilidade da ação através das personagens, é usual no fantástico o emprego de figuras

geralmente consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. (FURTADO, 1980, p. 110)

Há outro elemento que permitem estabelecer um diálogo desse conto com fantástico, embora não permaneça a dialética entre dois mundos. Nessa narrativa como é comum nas narrativas fantásticas, o sobrenatural surge dentro de um contexto perfeitamente normal.

... qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais.

Assim, uma primeira característica do gênero vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado num ambiente cotidiano e familiar por múltiplos temas. (FURTADO, 1980, p. 19)

Essa característica é de fácil observação na narrativa, pois antes do aparecimento do sobrenatural a narrativa, é repleta de acontecimentos coerentes com a realidade. Portanto, é um fundo real que recebe o fato sobrenatural, o que possibilita o surgimento das dúvidas; o coronel acreditava e também os seus homens, que depois da tumultuada travessia, tudo ficaria dentro da normalidade. Além destes existem outros elementos que conduzem o conto ao fantástico, como por exemplo, o espaço em que são encenados os acontecimentos da narrativa

O espaço nesta narrativa é pobremente descrito e as informações são rapidamente fornecidas, de modo a contribuir para acentuar a dúvida na narrativa. Domingos ressurgue a noite, nas imediações da casa onde o grupo acampara, embora saibamos pouco deste espaço há situações em que sua caracterização, é fundamental. Exemplo disso é o sumiço da sanga onde um dos tenentes fora encontrado morto, como já apontamos anteriormente. Esse fato acentua a indefinição. A ambientação com pouca luz e com amplo espaço é também um traço do fantástico nesta narrativa.

O espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias, (...)

Por vezes, certos textos procuram de forma ostensiva os ambientes exteriores, a natureza selvagem... (FURTADO, 1980, p. 124).

Esse ambiente contribui para a dúvida na intriga. Essa é acentuada pela escuridão, que envolve as mortes e é à base da hesitação entre, a presença de soldados inimigos ou o desaparecimento sobrenatural dos companheiros. Esse espaço ambíguo torna possível o questionamento, reforça as dúvidas e cria um pano de fundo para a encenação misteriosa. Está presente o que Furtado (1980) chama de evocação dos elementos da narrativa, que multiplicam os elementos necessários a construção de um universo fantástico. Embora percebamos que há elementos da narrativa, que contribui para entendê-la como fantástica, não há na narrativa uma total indefinição, pois consideramos que as dúvidas aventadas pelo coronel são sanadas pela presença de Domingos. De qualquer modo sabemos que um perfeito ponto de equilíbrio entre os dois mundos é difícil de manter.

Contudo, mesmo a observação atenta de narrativas cuja ambigüidade é muito acentuada torna claro que uma indecisão total, um ponto de perfeito equilíbrio entre a aceitação ou a recusa da manifestação meta-empírica, é extremamente difícil de atingir e, sobretudo, de manter até ao termo da intriga. (FURTADO, 1980, p. 41)

Embora a declaração final atribua as mortes a um ser sobrenatural e encerre a narrativa sem outros fatos, percebemos que esse final não traz elementos que conduzam essa narrativa ao estranho ou ao maravilhoso, mas também não alcança manter até o final a supremacia da dúvida. Notamos, nesta análise elementos que a direcionam ao fantástico. Mas não encontramos elementos suficientes nem para o estranho nem para o maravilhoso. Josué Guimarães tem outro conto, cujas características são semelhantes a este. O *Cavalo Cego* foi estudado por Miguel Rettenmaier da Silva. Em sua análise após abordar as teorias de Furtado (1980) e Todorov (1992) e relacioná-las ao conto, o estudioso conclui que, embora haja hesitação, esta não se mantém até o fim da narrativa. Em suas palavras:

Entretanto tal ambigüidade não ocorre no fim da narrativa O *cavalo cego*. Aqui o protagonista não deixa dúvidas. Se o velho se depara com algo misterioso de que jamais tivera conhecimentos; se o velho narra uma história no passado não muito distante dos tempos onde guerras e lendas faziam parte do transitar heróico dos guerreiros; se o fato se narra sem testemunhas, o encontro do narrador com o cavalo cego é a comprovação da ocorrência dos fatos narrados pelo velho coronel. Ou seja, se havia alguma hesitação por parte do leitor, baseando-nos nas idéias de

Todorov, no fim da narrativa a hesitação já não mais se estabelece — o testemunho do narrador perante o sobrenatural da história do velho rompe essa ambigüidade, sem, entretanto quedar para o maravilhoso ou o estranho. (SILVA, 1998, p. 16)

Observamos situação semelhante a essa no conto *A Travessia*, porém embora não haja no conto a permanência da dialética até o fim da narrativa, há elementos, como as dúvidas, que contribuem para seu entendimento como fantástico.

(...)

— Me Diga uma coisa: e esse desaparecimento do pobre do Emiliano?

— Nem quero falar nisso — disse Cabrera. — e logo a mim é que mandam nesta escuridão para encontrar o infeliz e descobrir inimigo por aí.

— Não havia ninguém por perto — disse Leandro. — Muito menos soldados de qualquer coluna de batedores.

— Duvido. Se andassem soldados por aí, na certa já teriam batido na porta e não custava nada acabar com todos nós. Não duvido que poupassem o coronel para levarem como troféu de guerra. (GUIMARÃES, 1995, p.42)

Consideramos que os fatos encenados nesse conto são coerentes com o fantástico, mesmo que exista dúvida apenas em alguns momentos, o que reforça a característica de esse ser um tipo de texto evanescente. Neste conto há a peculiaridade de existir a presença de Domingos Lavrador, defunto autor de ações improváveis, mas que modificaram a atmosfera real da narrativa, criando o

questionamento, a dúvida, a ambigüidade e denunciando a si próprio como assassino dos homens do coronel, provando que de fato realizara a passagem do mundo dos mortos para o mundo dos vivos.

Capítulo V

Conclusão

Essa pesquisa foi iniciada com o desejo de encontrar respostas e acalantar perguntas que se tornassem úteis para o mundo literário. No entanto chegamos a a conclusão, acreditando que as repostas sejam despretensiosamente positivas. Reconhecemos nossas diversas limitações, impostas pelo tempo curto, e múltiplas responsabilidades. Mas, como dissemos na introdução, esses são apenas curtos passos de um largo caminho. Não obstante o viver nos ensina que pouco há mais importantes do que o caminho, por isso iniciamos a tentativa de fechamento deste trabalho relembando os passos até este momento.

Nosso objetivo era estudar os contos de Josué Guimarães *A Visita; Uma noite de chuva* e *A Travessia* a partir dos postulados de Tzvetan Todorov, com o seu livro *Introdução a Literatura fantástica* (1992) e de Felipe Furtado com a obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980). A partir dos postulados desses teóricos, nosso desejo era demarcar os limites do sobrenatural e evidenciar as estratégias de construção do discurso fantástico na narrativa de modo a salientar os traços distintivos do maravilhoso, do estranho e do fantástico. Acreditamos ao formular o projeto ser essa uma boa estratégia de pesquisa, pois ao analisarmos as teorias dos dois críticos encontramos diferenças que mereciam ser questionadas. Partimos desta premissa, visto ser o maravilhoso, o estranho e o fantástico; tipos de narrativas diferentes, mas com um elemento comum: o sobrenatural. Esse elemento assume, ou esperávamos que assumisse peculiaridades em cada texto, de modo que aflorassem no corpo da narrativa e com tais elementos se distinguiam.

Assim, aventamos respostas para os seguintes problemas: a) Se esses três tipos de texto possuem o sobrenatural como elemento principal, quais traços característicos e em que plano esses elementos devem estar presentes na narrativa, para que eles se situem no universo de um dos três tipos de texto e, ao

mesmo tempo, se distanciem dos outros? b) É possível que, com uma caracterização de limites tênues, como a delimitação dos três tipos de texto citados, uma mesma narrativa apresente uma espécie de hibridismo classificatório? Para estes questionamentos criamos as seguintes hipóteses: a) A narrativa que se caracteriza como pertencente ao fantástico se define, objetivamente, se seus elementos (ou parte deles) evocar a presença da ambigüidade gerada pela inserção do sobrenatural na narrativa. Uma vez que a narrativa é um corpo uno, acreditamos que esses elementos estarão presentes na maior parte dos elementos da história, de modo a particularizar e distinguir, quando possível, sua classificação. b) Embora a narrativa fantástica não fuja à regra de unicidade construtiva, cremos que, diante da indefinição apresentada pelos estudiosos do assunto, será possível encontrar narrativas que ofereçam a presença do sobrenatural, permitindo assim uma classificação simultânea no maravilhoso, no estranho e no fantástico o que resultaria em uma espécie de hibridismo classificatório.

Essas eram as nossas pretensões ao iniciarmos nosso projeto, trabalhamos tendo esses questionamentos como norteadores e esperamos ter realizado um trabalho cujo resultado final, se não esteja absolutamente dentro do desejado ao menos não fujiu de nossa premissa básica: distinguir o maravilhoso, o estranho e o fantástico. Antes de buscar os elementos de distinção nos contos, direcionamos nosso olhar para o estudo dos postulados de Tzvetan Todorov (1992) e Felipe Furtado (1980) sobre os três tipos de texto com o intuito de focar as diferenças teóricas de ambos a respeito do fantástico, quer a partir da hesitação do leitor, quer a partir da ambigüidade da narrativa. Para distinguir o maravilhoso, e o estranho consideramos elementos semelhantes nos dois teóricos.

Ao estudo teórico dedicamos o primeiro capítulo, em que buscamos evidenciar as semelhanças e diferenças entre os teóricos que são a base de nossa pesquisa. Para Todorov o cerne do fantástico reside na hesitação do leitor. Esse diante da inserção do sobrenatural na narrativa hesitaria entre uma explicação racional ou não. Assim, a classificação do texto dependeria em grande parte do seu posicionamento. Felipe Furtado critica a postura de Todorov e

argumenta que o posicionamento do leitor fere a autonomia do texto. Furtado centra sua argumentação na ambigüidade gerada pela presença do sobrenatural e mantida pela evocação mútua dos elementos da narrativa, que será entendida como fantástica, se não houver solução no embate de forças distintas.

Embora exista entre Furtado e Todorov uma diferença de posicionamento quanto ao elemento principal de caracterização do fantástico, percebemos, ao longo do nosso estudo, que esta diferença refere-se a uma questão de foco, visto que, como demonstramos no primeiro capítulo, Todorov cita a presença da ambigüidade no texto fantástico; refere-se a ela ligeiramente, mas já existe em sua teoria o princípio que Furtado usa como pilar da sua. Notamos que, embora a ambigüidade seja um elemento importante na proposta de Furtado, ele não foi o primeiro a apontá-la como característica do fantástico; antes dele Freud já a mencionara e depois Todorov a ela fez referência. O grande mérito de Furtado reside na autonomia que sua definição confere ao texto, visto ser a ambigüidade um elemento do texto e não algo externo a ele, como é o caso do leitor. Essa diferença entre ambos buscamos demonstrar nas ilustrações I e II, em que esquematizamos as teorias de Todorov e de Furtado. A ilustração I centra-se na teoria de Todorov, visando esclarecer que a vida do fantástico depende da cambiante posição do leitor que pode ou não direcioná-lo para o estranho ou para o maravilhoso. O fantástico teria uma vida curta e frágil, pois fatores sócio-culturais próprios de cada leitor, por exemplo, poderiam intervir na sua existência. A ilustração II refere-se a teoria de Furtado, cujo esquema fechado, prima por uma somatória de forças que surge no texto a partir do momento em que ocorre o aparecimento do sobrenatural na história. A ambigüidade só existirá se o texto e seus elementos aceitarem o sobrenatural, se eles contaminarem-se com sua presença e pelo menos se parte deles, se tornarem ambíguos.

A partir da análise das teorias, notamos que não há grandes pontos de conflitos no posicionamento de Todorov e Furtado, bem como entre esses dois e os outros teóricos que analisamos. Irène Bessi re, por exemplo, tem uma posição próxima a defendida por Furtado, em relação    posição do leitor. Para a autora, cujo livro foi publicado em 1974, portanto antes da obra de Furtado, a

ambigüidade e o texto devem ser valorizados na caracterização do fantástico e não o leitor, como defende Todorov.

Acreditávamos inicialmente que as diferenças fossem maiores, mas considerando que Felipe Furtado partiu das premissas todorovianas, não chegam a surpreender certas semelhanças. É claro que o foco, na definição do fantástico, sendo para Todorov o posicionamento do leitor e a ambigüidade para Furtado, isso não pode ser ignorado. Mas, ao longo do nosso estudo percebemos que, na definição de ambos, cabem outros elementos, além dos citados; deste modo, concluímos que é apenas uma questão de foco, ficando o leitor e a ambigüidade com funções diferentes na definição de cada teórico.

Para estudarmos o fantástico priorizamos as diferenças entre Todorov e Furtado; mas para o maravilhoso e o estranho, optamos por considerar as semelhanças. A principal delas diz respeito ao destino da narrativa, que apresenta o sobrenatural como elemento comum. Ambos os críticos afirmam que a narrativa, que apresenta o sobrenatural, pode vir a ser tanto fantástica quanto maravilhosa, ou estranha. No entanto, o que também percebemos em seus postulados é o conceito de ambos para o fantástico determina também o posicionamento dos autores sobre o maravilhoso e o estranho. Para Todorov, é o leitor o responsável pelo destino da narrativa; já Furtado afirma que são os elementos do texto que se unirão de tal modo que ele será entendido como específico de cada universo.

Os dois teóricos diferem significativamente a respeito do conceito fantástico. Essa é a grande diferença entre as teorias, sendo a conceituação do maravilhoso e do estranho um reflexo do que ambos preconizam sobre o fantástico. Assim, para distinguir uma narrativa como fantástica, Todorov apóia-se no posicionamento do leitor; o mesmo vale para o estranho, e para o maravilhoso. Logo, se muda a posição do leitor, muda também a caracterização da narrativa. É claro que esse, embora seja importante não é o único elemento da distinção todoroviana, é preciso um pacto do leitor, que negue tanto a leitura poética quanto a alegórica, além da hesitação do leitor ser algo que poderá ou não ser experimentado pela personagem. A teoria de Furtado parte dos elementos da narrativa. Para o estudioso, o texto tem autonomia e se auto-define como

maravilhoso, ou estranho ou fantástico. Furtado critica Todorov, por apoiar a existência do fantástico, do maravilhoso e do estranho em um elemento externo, a saber: o leitor. O estudioso argumenta que o posicionamento do leitor não resistiria a uma segunda leitura, momento em que ele já conheceria peculiaridades da narrativa. Assim o leitor ficaria desprovido de meios para posicionar-se. Furtado prima pela ambigüidade; ela, segundo argumenta, é gerada no corpo do texto, a partir de seus elementos, o que daria mais autonomia às características próprias do fantástico, do maravilhoso e do estranho.

Ao contrapor as duas teorias, notamos na autonomia um importante aspecto para o estabelecimento da diferença entre ambas. Entendemos que, como conceitua Todorov, o texto perde sua autonomia, uma vez que solicita do leitor — um elemento externo ao texto — um direcionamento depois que este acolhe o sobrenatural. Essa postura implica em não considerar que a narrativa é um corpo uno, que sobrevive da união dos elementos e que estes sempre terão uma participação no destino final da narrativa pouco importando se após o sobrenatural ela tornar-se-á fantástica, maravilhosa ou estranha. Felipe Furtado visa à autonomia do texto, por isso argumenta que cabe a ambigüidade dar vida ao fantástico, visto que ela só existirá no texto se ele somar forças com seus elementos para mantê-la. Acabar-se-ia assim a efemeridade do fantástico, que não mais se perderá na segunda leitura, na posição cambiante do leitor ou em outros fatores que poderão levá-lo ao fim. Considerando que esse mesmo critério vale para o estranho e para o maravilhoso, esses também têm sua autonomia preservada.

Entre os dois autores que usamos como base para esse estudo, temos os seguintes pontos para a análise das narrativas: a) Todorov aponta a hesitação do leitor como caracterização do fantástico; o seu posicionamento define também o maravilhoso e o estranho. Se o leitor entender que há uma explicação racional para os fatos sobrenaturais, temos o estranho se, ao contrário, for possível uma aceitação do insólito, estamos no maravilhoso. O fantástico por sua vez existe na dúvida. Para tanto é preciso uma recusa de leitura poética e alegórica. b) Furtado prima pela ambigüidade, gerada pela presença do sobrenatural e pela mobilização

dos elementos do texto. O fantástico existirá se existir ambigüidade; a posição do leitor é secundária. Os elementos do texto também se unirão para o estranho e para o maravilhoso. Com base nesses pontos e em outros já elencados no capítulo I, analisaremos os três contos que compõem o *corpus* deste estudo.

A *Visita* foi o conto em que encontramos mais elementos para a discussão das teorias. O conto sustenta uma dialética não revolvida entre real e irreal. Há nele um conjunto de forças e elementos como: o entrelaçar da realidade e do sonho, o narrador-personagem, marcas lexicais, as figuras de linguagem que se unem na narrativa, criando um embate de forças para o qual não é possível encontrar solução. Da análise, depreendemos que esse texto é fantástico porque há na trama elementos que sustentam a dúvida: realidade *versus* sonho. O papel do leitor aqui é secundário. Acreditamos que o leitor hesita diante das possibilidades de leitura do conto, mas essa hesitação existe, porque é possível perceber no texto os elementos que permitem ao conto ser compreendido como fantástico. A hesitação do leitor ocorre porque há ambigüidade deste o posicionamento do narrador até o termino da leitura. A ambigüidade é o que faz o leitor permanecer na dúvida e não encontrar índices que o levem ao estranho ou ao maravilhoso. Portanto, no conto *A Visita*, concluímos que é a união dos diversos elementos que o faz ser considerado um conto fantástico e a ambigüidade se sustenta porque há no texto uma arquitetura voltada a isso. Nesse conto percebemos a fragilidade do fantástico. A dialética nunca resolvida se mantém, mas apenas uma fala do narrador poderia fazer-nos entendê-lo como estranho, o que seria possível se ele levasse a cabo a afirmação de que tudo não passou de um sonho. Nesse caso, as outras pistas indicativas do elemento sobrenatural perderiam sua força e sucumbiriam ao racional; no sonho tudo é possível, inclusive o contato com os mortos. E a narrativa seria estranha e não fantástica.

A mobilização de elementos é o que também encontramos no conto *Uma Noite de chuva*, mas neste, as forças do texto se unem oferecendo uma explicação racional dos fatos estranhos. A narrativa explica-se no final, provando que a personagem Vinicius teve uma reação alucinada diante da morte da esposa.

Mas, muito antes, é possível encontrar pistas de que esse seria o destino da narrativa. O narrador onisciente em alguns momentos perde a onisciência e parece alucinar com a personagem criam-se momentos de dúvida, permitindo a hesitação, essa todavia não perdura e logo o narrador volta a apresentar índices de que tudo era resultado da situação de Vinicius. A personagem, desde o início imagina inúmeras tragédias com a esposa, o que indica que ele, quando recebeu o fatídico telefonema já estava psicologicamente fragilizado e por isso é aceitável que reagisse negando a morte da esposa. A construção da narrativa é desde o início, direcionada para a explicação racional, que se apresentará no final da história. O fato de Vinicius constantemente imaginar algo de ruim em relação a esposa, as suas reações exageradas, a angústia da espera, o medo de perder a esposa, o tempo ruim com chuva intensa, tudo é índice que aponta o movimento da narrativa em direção à explicação racional, que fechará a história.

Nesta narrativa, embora tenhamos que aguardar o final para entendê-la como estranha; antes já encontrávamos pistas que a direcionam a esse tipo de classificação. Esse fato é importante, visto ser um elemento que prima pela autonomia do texto, não necessitando do posicionamento do leitor. Este hesita, mas o texto não depende dele para hesitar e para direcionar-se. Seu movimento desde o início estava voltado para isso. Da ambígua posição do narrador até a ambientação temporal da narrativa, diversos elementos contribuem para criar um universo denso, mas que, no fim da narrativa, não conflita com a realidade factual. A autonomia do texto também está preservada, e se sustenta graças a elementos e caracteres da própria história. A ambigüidade se desfaz, por que há uma perfeita acomodação dos acontecimentos à realidade; além disso, essa é sugerida ao longo da narrativa. Ela pode ser compreendida como estranha. No entanto, notamos que a mobilização dos vários elementos deixa pistas na história antes do seu término; tudo nos faz crer que é essa união que faz deste conto uma narrativa estranha. Semelhante ao conto *A Visita em Uma noite de chuva* os elementos também direcionam o posicionamento do leitor; aqui também compreendido como secundário. Ocorre a supremacia da realidade, porque o texto se direciona para a aceitação desta.

Diferente das duas primeiras narrativas estudadas o conto *A travessia* tem uma situação bem particular, neste chama atenção a dificuldade da mobilização de forças para que, após o término da narrativa, encontremos uma classificação definitiva. Há dúvidas ao longo de toda a narrativa, mas essas não imperam. As dúvidas surgem a partir das personagens, mas não duram até o final da narrativa. Ao contrário notamos, no final, a aceitação do impossível: foi Domingos Lavrador que assassinou os homens do coronel. Mas, ele fora assassinado muitos anos antes; como é possível que nas últimas linhas da história ele reapareça e se identifique como autor das mortes, se ele próprio é um defunto? Uma resposta a essa pergunta: concluímos que a ponte que trouxe Domingos do mundo dos mortos para o real, foi à vingança. Embora aceitemos a presença de um ser improvável, não é suficiente para entendê-lo como maravilhoso, porque não há um ambiente próprio para isso. Lembremo-nos que as ações são coerentes com o sobrenatural negativo e por esse fato distam dos princípios do maravilhoso. Ademais, existe no conto uma ampla ambientação ligada às leis da realidade, em que surge o sobrenatural; embora exista no final a certeza da presença de um ser insólito, consideramos que isso não é suficiente para conceituação do conto nesta categoria.

Entendemos, portanto, essa narrativa como fantástica, visto que nela existe dúvida, a presença de um ser de outra realidade e de uma ambientação real que o acolhe e é elemento facilitador para surgimento da ambigüidade que o caracteriza. Há a ausência de questionamento no final da narrativa, mas não durante toda a história, no final a narrativa impõe a presença do defunto assassino e esse fato permanece sem explicação racionalizada. Considerando esse fato poderíamos entender esse conto como maravilhoso, mas não há desde o início na narrativa a instituição de um mundo arbitrário, em que os fenômenos e espaços encenados tenham coerência com o mundo do maravilhoso. Acontece mesmo o contrário, existe uma ambientação coerente com o mundo real e, dentro deste universo real é que surge o sobrenatural. Portanto, embora haja no final da narrativa a presença do sobrenatural, consideramos que faltam elementos para situá-lo no maravilhoso. Os elementos que se somam voltam-se para fantástico.

Depois de realizados estudos teóricos e feitas as análises dos contos, concluímos que a ambigüidade é o elemento caracterizador do fantástico, como observamos no conto *A vista*. Nele notamos claramente o embate de forças e a somatória de elementos que se mobilizam para a manutenção da ambigüidade, que nesta narrativa permanece até o fim. No conto *A travessia* encontramos situação semelhante, mas aqui as forças se somam de modo mais dispare o que não impede de percebermos a ambigüidade. No conto *Uma noite de chuva* nota-se também a soma de forças desde as primeiras linhas, mas nele a observação dos elementos nos faz direcionar o olhar para uma explicação racional dos eventos. Há pistas múltiplas: a posição cambiante do narrador, a fragilidade emocional da personagem principal e por fim a presença dos amigos de Vinicius tudo isso não deixa dúvidas quanto à possibilidade de uma explicação racional. Acompanham o conto indícios que direcionam a sua conceituação como estranho, logo o que o distingue é a racionalização dos fatos abordados na narrativa.

A partir dos pontos supracitados concluímos que para o fantástico o fator de distinção é a ambigüidade, e essa prima pela autonomia do texto, uma vez que surge no corpo da narrativa. Foi o que vimos nos contos *A visita* e *A travessia*. A autonomia também se encontra presente na narrativa *Uma noite de chuva*, cuja leitura é coerente com o estranho, embora o elemento de distinção seja o predomínio da realidade. Para o maravilhoso não tivemos uma narrativa em que estivesse presente a arbitrariedade que esse tipo de texto exige; no entanto, a partir dos estudos das teorias, consideramos que esse se distingue pela ausência de questionamentos e pela imposição de uma realidade diferente da conhecida. Não encontramos nas narrativas *A Visita*, *Uma Noite de Chuva* e *A Travessia*, analisadas a partir dos conceitos de Todorov (1992) e de Furtado (1980), possibilidade de aventar mais de uma classificação: portanto para a hipótese em que questionávamos a possibilidade de um hibridismo classificatório não encontramos elementos para uma discussão.

Embora o fator de distinção do fantástico seja a ambigüidade, o que nos, chama atenção, é a sua fragilidade. Esta resulta do que o caracteriza, ou seja, do embate entre dois mundos distintos. A solução desse embate gera duas

possibilidades de caminho para a narrativa; que como já vimos pode ser destinada ao real ou ao irreal, ou seja, ao maravilhoso ou ao estranho. O fantástico existe entremeio a essas duas possibilidades, daí sua fragilidade. A limitada vida do fantástico existe porque depende de um equilíbrio cuja conquista é resultante da cambiante posição dos elementos da narrativa. Eles nunca podem assumir uma posição definitiva, ora negam ora aceitam o sobrenatural. Se houver uma posição definitiva por qualquer que seja o caminho o mundo fantástico deixará de existir. Nisso está à dificuldade de se ter um texto cujo elemento fantástico, a ambigüidade, se mantenha com a mesma força em todos os elementos da narrativa.

A diferença entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho resulta, pois, de duas fontes: a primeira é a ambigüidade. Se no texto ela permanece temos o fantástico. A segunda é a própria fragilidade do texto, que se alimenta dessa ambigüidade; só o texto fantástico é frágil, visto que seu desfecho não depende de uma posição una, mas de um ir e vir dos seus elementos entre o real e o irreal. Para sua existência o fantástico exige a conjugação simultânea de forças opostas. Sua fragilidade reside no fato de que seus elementos bebem na fonte de sua destruição, ou seja, a do real e a do irreal. O cerne da narrativa fantástica é frágil, pois pode conduzir a narrativa para o fim da ambigüidade que dá vida a ele, levando o texto para o estranho ou para o maravilhoso.

O estranho e o maravilhoso teriam uma vida mais estável. Seus elementos direcionam-se ao real ou ao irreal, somando forças para um desfecho característico. No estranho mesmo que em alguns momentos haja dúvida, os elementos direcionam-se sempre para uma explicação lógica. Situação semelhante tem o maravilhoso, em que todos os elementos se organizam para favorecer a presença do sobrenatural. Só o fantástico, portanto exige que seus elementos cambiem, uma vez que existe num universo em que é possível, por exemplo, encontrar um narrador cuja posição seja coerente com o mundo real e que outros elementos se aproximem da irrealidade. Dessa posição diversificada dos elementos da narrativa nasce o fantástico cuja existência se manifesta entre dois mundos, como vimos no conto *A visita*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ADERALDO, Noemi Elisa. Simbologia do Fantástico em Murilo Rubião: interpretações. In: **Revista Letras**, Fortaleza, n.2, p. 92-96, jan/jun.1980
- ARÁN, Pampa Olga. **El fantástico literario**: Aportes teóricos. Córdoba-Argentina. Narvaja Editor, 1999. 139 p.
- BASTOS, Hermenegildo José. **Literatura e Colonialismo**: Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Universidade de Brasília, ed. Plano, 2001. 127 p.
- BELEVAN, Harry. La poética de la Literatura Fantástica. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, n. 42, p. 233-240, 1995.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit Fantastique** - La poétique de l'incertain. Trad. Fábio Lucas Pierine, Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Ana Cristina Santos, dos. A pós-modernidade e os limites. **Anuário Brasileño de Estudios Hispánicos**. Madrid , n.13, p.181-199, 2003.
- CALASANS Rodrigues, Selma. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. 77p.
- CALVINO, ÍTALO. **Contos Fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004. 517p.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. Nodier e o fantástico. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 67-89, 2002.
- CÂNDIDO, Edna Parra. A Cidade e o Fantástico como Leitmotiv em “No se culpe a Nadie” de Julio Cortazar. **Anuário Brasileño de Estudios Hispánicos**. Madrid, n. 11, p. 161-174, 2001.
- CESERANI, Remo. **Lo Fantástico**. Madri: Editorial . La Balsa de la Medusa, Visor, 1999. 209 p.
- CHIAMP, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 180p

CRISTOVÃO, Fernando. O Sertão como espaço mágico, fantástico e sobrenatural. **Revista de Letras**, PUC/RS, n. 91, 1993.

MELO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em o convidado de Murilo Rubião. **Revista Ciência e Letras**, Porto Alegre de Educação n. 20, Ciência e Letras, 1997.

DIETZEL, Lúcia Vera. Reflexões em Torno do Discurso Fantástico: O Mandarim de Eça de Queirós. **Uniletras**, Ponta Grossa, PR, n.22, p. 41-59, 2000.

DOMÍNGUEZ, Mignon, Estudio Preliminar; In: _____, **Cuentos Fantásticos Hispanoamericanos**. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Abril S. A., 1984. p. 7-63.

DOMÍNGUEZ de RODRÍGUEZ PASQUÉS, Petrona (1984). **Estudio Preliminar**; In: _____, (Org.) *Cuentos Fantásticos Hispanoamericanos*. Buenos Aires: Editorial Abril / Huemul, pp. 7-70, 1980.

ECO, Humberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 160p.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários**. Araraquara, n. 19, p. 55-65, 2002.

FURTADO, Felipe, **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, Ltda., 1980. 151 p.

GRABRIELLI, Garcia Murilo. O lugar do fantástico na literatura brasileira. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 25-33, 2002.

GONÇALVES, Henriqueta, Maria. A construção do fantástico em meu mundo é deste reino de João de Melo. **Alfarrábio**. Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro. Disponível em <<http://www.alfarrábio.di.uminho.pt/vercial/zips/>> acesso em : 27 mar. 2007.

GOULART Taranto, Audemaro. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

_____. O Fantástico de Murilo Rubião. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 1-195, 2002.

- GUIMARÃES, Josué. **O Cavalo Cego**. Porto Alegre, Editora L&PM, 1995, 162 p.
- _____. Josué Guimarães: **Escrever é um ato de amor**. In_____ Instituto Estadual do Livro, 2006. 64 p.
- HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**- As crianças e a literatura fantástica. Trad. Carlos Rizzi, São Paulo, Summus, 1980, 145 p.
- HOHLFELDT, Antonio. O Conto sul-rio-grandense contemporâneo: dos anos 90 ao século XXI. **Letras de Hoje**. Porto Alegre. V. 40, n. 4, p.83-99, 2005
- IMBERT, Enrique Anderson. **Teoria y técnica del cuento**. 3ª ed. Barcelona: ed. Ariel, 1999. 269 p.
- KON, Noemi Moritz. O Milagre, o mistério e o enigma. In_____ **A Viagem: da literatura à psicanálise**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003. 411 p.
- LEMONS, Montenegro Tércia. O Humor e o fantástico na literatura. **Revista de Letras**, vol. 16, 1994.
- LIMA, Rogério. As narrativas do absurdo, fantástica e do realismo mágico. In: **O dado e o óbvio: O sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: Editora Universa – Editora UnB. 1998
- LOPES, Hélio. Literatura Fantástica no Brasil. **Revista Língua e Literatura**, USP – FFLCH, 1975.
- MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. 1 ed. México: Fondo de Cultura económica de México, 1998. 253 p.
- MÜLLER, Nelci. A Trajetória do Fantástico. **Revista de Letras de Hoje**, n. 93, set. 1993.
- OLIVEIRA, Silvana. O herói (in) visível de Murilo Rubião. **Revista Letras**, Curitiba, n. 54, p. 75-88, jul./dez. 2000.
- PASSOS, Cleuza Rios Pinheiro. **Outro modo de Mirar**: Uma leitura dos contos de Julio Cortazar. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 175 p.
- PEREIRA, Tânia Maria Pantója. Aspectos do realismo maravilhoso em “O Bálsamo” de Fernando Canto. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 43-54, 2002.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel.(Org.) **Josué Guimarães**: o autor e sua ficção. 1. ed. Porto Alegre: Universidade, 1997. 166 p.

RENAUX, Sigrid. Os mundos fantásticos de “Rip Van Winkle”. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 91-144, 2002.

RIBEIRO, Cleone A. C. L. de Abreu. A Ambigüidade do Fantástico em Literatura. **Revista de Letras**, São José do Rio Preto, V. 23, p. 71-78, 1983.

SÁ, Marcio Cícero de. **Da Literatura Fantástica (Teoria e contos)**. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ROFFE, Reina. **Juan Rulfo: Las Mañas Del Zorro**. Madri: Espasa-Calpe, 2003.

SERELLE, Márcio. A ironia fantástica. **Itinerários**. Araraquara. n. 19, p. 35-42, 2002.

SILVA, Rettenmaier Miguel da. O Cavalo cego de Josué Guimarães: um diálogo com o fantástico, **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 33, n. 111, 1998.

_____. Josué Guimarães e as inevitáveis noites da história. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.36, n. 1, p. 106-115, 2001.

TAVARES, Bráulio. Algumas Interfaces Com o Fantástico. **Rascunho** – Jornal de Literatura do Brasil, Curitiba,<<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?secao>> acesso 26 de Jan. 2007.

_____. Nas Periferias do Real ou o Fantástico e Seus Arredores. In_____. **Páginas da sombra**: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa Da Palavra, 2003, 167 p.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992. 188 p.

_____. **As estruturas narrativas**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 202 p.

VESSELS, M. Gary. Érico Veríssimo o fantástico, e a tradição menipéia. **Revista Letras de Hoje**, n.93, 1993.

XATARA, Maria Cláudia. O Sobrenatural no Fantástico. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 20, n. 1, p. 25-39, jan/jun. 2004.

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho. VECCHI, Carlos. O Fantástico como Afirmação da Especificidade Cultural Latino-Americana. **Todas as Letras**, São Paulo, n.7, p-52-64, 2005.