

**Fantástico: a manifestação do insólito ficcional  
entre modo discursivo e gênero literário  
– literaturas comparadas de língua portuguesa  
em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional**

Prof. Dr. Flavio García<sup>1</sup> (UERJ/ UNISUAM/ UFRGS)

**Resumo:**

*O presente artigo reflete sobre o Fantástico, entendido como gênero ou modo discursivo, e sua consequente leitura literária, condicionada por mecanismos instrucionais presentes no texto, baseando-se nas estratégias de construção narrativa adotadas pelo autor e veiculadas, no plano textual. Tem-se especialmente em conta a manifestação do insólito no plano narrativo para a efetiva leitura crítico-interpretativa do construto ficcional apresentado. Os instrumentais teóricos advêm da Teoria Literária, da Teoria dos Gêneros Literários, dos Estudos da Narrativa (Narratologia), da Semiologia Literária, contribuindo, mais diretamente, as reflexões crítico-teórico-metodológicas de Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Carlos Reis, e Renato Prada Oropeza. O corpus ficcional eleito transita entre a produção do escritor brasileiro Murilo Rubião, do português Mário de Carvalho e do moçambicano Mia Couto.*

**Palavras-chave:** Insólito Ficcional, Fantástico, Gênero Literário, Modo Discursivo, Comparatismos.

Contemporaneamente, os estudos da literatura fantástica vêm ganhando destaque em variados centros de pesquisa mundo a fora – somente por ilustração, sem desmerecimento dos aqui esquecidos, citem-se, no Brasil, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, que conta com a certificação do Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, no Diretório CNPq, responsável pela realização dos Painéis Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, já em sua 10ª edição, no segundo semestre de 2011, e dos Encontros Regionais e Nacionais O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, ambos em sua 3ª edição também em 2011; a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, envolvendo os *campi* de Araraquara, São José do Rio Preto e Assis, com a certificação do Grupo de Pesquisa “Vertentes do Fantástico na Literatura”, no Diretório CNPq, responsável pela realização do Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura, na sua 2ª edição em 2011; e a Universidade Federal de Uberlândia – UFU, com a Linha de Pesquisa “Espaços do Fantástico”, do Grupo de Pesquisa “Espacialidades artísticas”, igualmente certificado no Diretório CNPq.

Sob a liderança de pesquisadores da UERJ, UNESP e UFU, pesquisadores da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Universidade Estadual de Londrina – UEL, Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Universidade Federal de Goiás – UFG, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Universidade Presbiteriana Mackenzie e do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter propuseram à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL, em março de 2011, a criação do GT “Vertentes do insólito ficcional”, aprovado durante a realização do XXVI ENANPOLL – Encontro Nacional da ANPOLL, realizado na Universidade Federal Fluminense – UFF, de 6 a 8 de julho deste mesmo ano.

Verificam-se, ainda, variados periódicos, nacionais e estrangeiros, com números inteiramente dedicados ao tema – uma listagem, que fosse justa, ocuparia desmedido espaço ao longo deste texto e, inevitavelmente, ainda que por mero descuido, deixaria de citar alguns importantes títulos. Têm-se, da mesma maneira, publicado novos estudos e republicado antigos e paradigmáticos trabalhos

sobre o fantástico, tanto no Brasil quanto no exterior, com especial destaque para o universo da língua espanhola.

Todo esse movimento contemporâneo de resgate e revalorização de um matiz literário antes relegado à marginalidade, como é o caso da ficção fantástica, ausente da quase totalidade das histórias da literatura, inclusive nas seções dedicadas à produção do século XIX, quando se verificou sua efusiva manifestação, na esteira da novela gótica, traz à luz um debate teórico basilar, em que o fantástico tem sido visto ou como gênero literário, seguindo-se as proposições de Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970.), ou como modo discursivo, acompanhando-se o raciocínio desenvolvido por Irène Bessière (*Le recit fantastique*, 1973). Essa distinção implica diferenças fundamentais no estudo da literatura fantástica, determinando, principalmente, a eleição do *corpus*, muito mais restrito sob a visão genológica e muito mais amplo sob a ótica modal.

Portanto, de um lado, até bem pouco tempo em posição fortemente hegemônica, encontram-se os pressupostos teóricos defendidos por Todorov (1992), definindo o fantástico como gênero literário de curta e efêmera duração, datado, notadamente, do século XIX, e tendo por essencial marca distintiva a instauração da dúvida, no nível dos seres de papel – narrador, narratário e personagens –, diante da manifestação de um evento insólito – entenda-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é consequentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito. Segundo Todorov, “o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (1992. p. 31). Logo, nas palavras do teórico búlgaro, “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (1992. p. 31).

De outro lado, em posição contra-hegemônica em relação à teoria todoroviana, têm-se os pressupostos apresentados por Bessière (2009), negando que o fantástico seja um gênero literário. Para a estudiosa, o fantástico

não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (2009. p.186)

Conforme a autora, trata-se de um modo discursivo, que “provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (2009. p.186). Conclusivamente, diz ela,

o fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais. (BESSIÈRE, 2009. p.186)

As teorias de Todorov e de Bessière têm em comum o insólito, porque, para ambos, é necessária a manifestação, no plano narrativo, de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum cotidiano – obviamente, subvertendo os padrões do sistema literário real-naturalista, representante, no imaginário ficcional, das referências imediatas da realidade ôntica, física, empírica –, e, consequentemente, a incerteza que disso resulta, tanto por parte dos seres de papel, quanto pelo leitor real, diante das possíveis explicações para o evento insólito. Assim, a irrupção do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito, no nível da

diegese, e a hesitação de seres de papel e de leitor real frente às possíveis explicações para essa irrupção, seja como produto da ambiguidade – conforme Todorov – ou da incerteza – conforme Bessière –, são aspectos comuns às teorias dos dois estudiosos.

Em oposição, entre a teoria deles, verificam-se, principalmente, a engessada estrutura genológica proposta por Todorov – em que, se muda um traço na construção narrativa, muda o gênero em que se realiza – e a abrangente construção discursiva modal sugerida por Bessière – na qual a simples manifestação do insólito e a incerteza diante de sua irrupção garantem a realização do fantástico.

Como gênero literário, o fantástico estaria restrito àquela ficção cuja explicação buscada para o insólito fosse impossível, mantendo-se narrador, narratário, personagens e leitor real em dúvida permanente, hesitantes diante das opções que se lhe apresentam, sem o poder decidir até o final da narrativa. Nas palavras de Todorov, “o fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem” (1992. p. 47), e essa “hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente” (1992. p. 49). Isso significa dizer que a hesitação deverá “estar sendo”, nunca poderá “ter sido” ou “vir a ser”, em suma, ela não se resolve, não se elimina até o final da narrativa.

Como modo discursivo, bastaria ao fantástico a manifestação do insólito, deixando narrador, narratário, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais. Conforme Bessière,

no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis.

Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. (2009. p 196)

Renato Prada Oropeza, em trabalho dedicado à leitura comparativa de três narrativas fantásticas contemporâneas da literatura hispano-americana – “La cena”, de Alfonso Reyes, “El outro”, de Jorge Luís Borges, e “Casa tomada”, de Julio Cortázar – (2006), salienta que nos “nuevos discursos fantásticos que, a partir del siglo XX (al término de su primera década) se presentan (...), lo ‘insólito’ emerge en un ‘clima’, por así decirlo, de aparente ‘normalidad’” (2006. p. 57). Prada Oropeza reconhece “lo *insólito* como elemento central y característico” da configuração semiótica do discurso fantástico (2006. p. 56). Para ele,

en el cuento fantástico (inaugurado por estas contribuciones) se hace evidente la *tensión* semántica que se establece entre la codificación “realista” – no olvidemos que el realismo, luego de su triunfo sobre el romanticismo, es el subgénero narrativo más amplio en la literatura occidental y es el primer “contexto” que, como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico –, decimos que en la *narración fantástica* se hace evidente una “ruptura” en la codificación realista que el mismo “lo extraño”, lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica racionalista. De este modo, en el *seno mismo del universo racional* de las cosas surge lo “incoherente” con ese reino, lo que llamamos lo *insólito*. (PRADA OROPEZA, 2006. p. 57-58)

O estudo de Prada Oropeza, apontando a irrupção do insólito como marca distintiva essencial dos novos discursos fantásticos, que corresponderia à manifestação de um traço incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista, inscreve-se nas tendências da crítica contemporânea. Em suas formulações, Prada Oropeza não perde de vista a necessidade de o discurso fantástico instaurar a dúvida, a hesitação, tanto dos seres de papel quanto do leitor real, frente à irrupção do insólito, mas seu posicionamento crítico o aproxima mais da visão teórica de Bessière, já que ele não defende, conforme Todorov, que o fantástico precise provocar a busca por explicações diante da manifestação do insólito, senão que afirma que o

fantástico admite a aceitação de uma realidade fraturada, de um mundo regido pelo *non sense*, em que se verifica a presença de elementos insólitos. Conforme Prada Oropeza:

En este *discurso fantástico* no hay la “explicación” que restablecería el “orden” realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar la fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escándalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido, la nueva actitud estética que nos pide este subgénero narrativo. Una especie de *sin sentido*. (PRADA OROPEZA, 2006. p. 58)

A representação ficcional desse mundo sem sentido, dessa realidade fraturada, que os novos discursos fantásticos instauram, se dá através da subversão de “elementos de la discursivización” (PRADA OROPEZA, 2006. p. 58), surpreendendo com a construção incoerente, em relação ao sistema literário real-naturalista, de, pelo menos, uma das quatro categorias básicas da narrativa: tempo, espaço, personagem e ação (Cf. PRADA OROPEZA, 2006. p. 58-60).

Essa subversão verificada por Prada Oropeza, todavia, não é posta à prova, encurralada pela tensão entre explicações ônticas ou ontológicas, físicas ou metafísicas, empíricas ou meta-empíricas. Diferentemente disso, a subversão verificada na construção das categorias narrativas, no universo dos novos discursos fantásticos, corresponde às estratégias de estruturação das novas tendências desse matiz literário, em que o insólito, mesmo percebido como tal, não é objeto de questionamentos, nem fica na dependência de sua aceitação. Espelha a realidade de um mundo às avessas, pois, como salienta Lenira Marques Covizzi, “trata-se de uma literatura que não se quer comentário ou simples expressão da realidade mas que se quer, também ela, realidade” (1978. p. 29). Nela, “como se pode perceber, a suspensão das convenções é total (...), determinando novos limites entre a realidade e a irreabilidade na ficção” (COVIZZI, 1978. p. 29), e isso “é sintoma irrefutável da decantada crise de valores pela qual passamos” (COVIZZI, 1978. p. 29), conclui Covizzi.

Por uma questão meramente didático-funcional, já que as categorias narrativas se imiscuem, sendo, muitas vezes, a construção de uma delas interdependente de alguma ou de algumas das outras, apresentar-se-á, a seguir, a leitura crítico-teórica de três diferentes narrativas, isolando, arbitrariamente, em cada uma delas, a categoria personagem. A subversão da personagem, como estratégia de construção narrativa do fantástico, fazendo irromper o insólito ficcional, será demonstrada em “Elisa”, do brasileiro Murilo Rubião, “Do Deus memória e notícia”, do português Mário de Carvalho, e “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, do moçambicano Mia Couto.

A escolha da personagem, entre as categorias narrativas possíveis para tal trabalho, deve-se a um entendimento primário. Narrar pressupõe contar algo acontecido, e esse algo acontecido corresponde a um conjunto de ações exercidas ou sofridas por personagens. Assim, sem o elemento agente ou paciente das ações a serem narradas, não há narrativa. Naturalmente, as personagens exercem ou sofrem ações em determinados tempo e espaço, mas antes de tudo, há que se ter em mente quem exerce ou sofre o que, onde e quando. Portanto, a personagem seria o elemento primeiro e essencial da narrativa.

A escolha das narrativas atendeu a um critério complementar, privilegiando aquelas em cujo título aparecesse referência explícita à personagem, pois, como indicam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,

a relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A personagem é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo título. (REIS; LOPES, 2002. p. 416)

Seria mais fácil, porém muito mais superficial, eleger personagens que se vinculassem ao universo do insólito por sua simples caracterização física – zumbis, vampiros, monstros, seres metamorfoseantes – ou psicológica – loucos, alcoólatras, pervertidos, assassinos –, mas, exatamente para fugir da matriz gótica que marcou o fantástico oitocentista, escolheram-se personagens cujas ações que exercem ou sofrem, correlacionadas diretamente à sua condição física ou psicológica, determinam sua configuração fantástica. Conforme observam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a caracterização das personagens é muitas vezes conduzida de molde a realçar fatores de conflito ou de harmonização que entre elas se estabelecem” e “prenuncia (...) inevitáveis implicações no plano da ação” (REIS; LOPES, 2002. p. 53). Desse modo, as personagens serão vistas em sua função “actorial”, como sugerido por Prada Oropeza (PRADA OROPEZA, 2006. p. 59).

Em “Elisa”, a personagem que empresta seu nome ao título da narrativa, desde sua aparição, rompe com a expectativa do senso comum, conforme a realidade quotidiana, própria do que se espera do convívio social. Como relata a personagem-narrador:

Uma tarde – estávamos nos primeiros dias de abril – ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo. Do alpendre, onde me encontrava, escapou-me uma observação desnecessária:

– E se tivéssemos um cachorro?

– Não me atemorizam os cães – retrucou aborrecida.

Com alguma dificuldade (devia ser pesada a mala que carregava), subiu a escada. Antes de entrar pela porta principal, voltou-se:

– Nem os homens tampouco.

(...)

Logo a desconhecida se adaptou aos nossos hábitos. (RUBIÃO, 1999. p.47)

Elisa, “a desconhecida”, chega como se fosse familiar, de antigas relações com os da casa. Sem se anunciar ou pedir licença, abre o portão, entra no quintal, sobe as escadas em direção ao alpendre da casa, não cumprimenta ninguém, e, por fim se adapta aos hábitos, o que significa dizer que permaneceu no local. O tempo passou, e a moça “começou a engordar, a ganhar cores e, no rosto, já estampava uma alegria tranquila” (RUBIÃO, 1999. p. 48), mas, como adverte a personagem-narrador, “não nos disse o nome, de onde viera e que acontecimentos lhe abalaram a vida” (RUBIÃO, 1999. p. 48).

No entanto, segundo conta a personagem-narrador, Elisa, “uma noite, sem que eu esperasse, interrogou-me: – Já amou alguma vez?” (RUBIÃO, 1999. p. 48), ao que ele responde negativamente. “Na manhã seguinte, encontramos vazio o seu quarto” (RUBIÃO, 1999. p. 48). Ou seja, do mesmo modo que chegou, sem nada dizer, foi-se. E todos os dias, a seguir, ela é esperada, inutilmente no alpendre da casa. Até que, “um ano após a sua fuga” (RUBIÃO, 1999. p. 48), novamente sem nada dizer, Elisa surpreende e reaparece.

Dessa vez, “meses depois, Elisa – sim, ela nos disse o nome – partiu de novo” (RUBIÃO, 1999. p. 49), mais uma vez não dando quaisquer explicações. E a narrativa finaliza sem que se saiba mais nada sobre Elisa nem mesmo se ela voltaria.

Todo o comportamento que caracteriza a personagem rubiana é insólito, incoerente em relação ao modelo do sistema literário real-naturalista, no qual se espera a descrição, na maior parte dos casos, pormenorizada das personagens, mesmo quando marcadas pela indefinição, resultante de estratégias discursivas, recursos de linguagem, que a deixam propositadamente imprecisa, muitas vezes pelo excesso ou contraditoriedade de informações sobre ela dadas. Elisa é insólita, como discurso e como narrativa. Logo, pode ser inscrita no universo do fantástico modal, representante dos novos discursos fantásticos na contemporaneidade.

Em “Do Deus memória e notícia”, a meio do relato, o narrador revela:

Sentado numa das torres, avantajava-se um gigante imenso, feito de luzes trémulas e

errantes. Tinha joelhos apertados, sobre os joelhos as mãos, e sorria. Através do corpo, viam-se as estrelas e a Lua, esbatidas, e mais abaixo as arestas das ameias. Na cabeça, uma interminável tiara, pontiaguda, parecia tocar os astros mais altos.

A multidão recuou, num grande clamor, e prostou-se por terra. Pouco depois, um sacerdote deu uns passos, tremente, e, levantando a sua vara de ébano, interpelou o ser:

– Quem és tu?

Uma voz afável, harpejada, entrou em todas as almas:

– Eu sou O que é. O Deus desconhecido e, portanto, verdadeiro. (CARVALHO, 1990. p. 20)

Honrado por todos, que assim desejava, “o Deus ficou, e a cidade passou a chamar-se Zdekbal, ‘a escolhida do Senhor’” (CARVALHO, 1990. p. 21).

Do alto da torre, “a todos o Deus atendia, aprazível, e concedia o pedido, se bem que reservasse, como mais tarde se viu, o compensar um bem presente com um mal futuro” (CARVALHO, 1990. p. 21), no que, desde logo, subverte a imagem que o senso comum constrói dos Deuses, independentemente da religião, sendo representados como seres bons, plenos e repletos de bondade.

Assim, ao pescador, que lhe requereu a maior pescaria de sempre, o Deus a deu, mas “matou-o uma raia enlouquecida quando contemplava, extasiado, um rubi gigante, ali mesmo sacado do bucho duma dourada” (CARVALHO, 1990. p. 21). Ao escravo de meninos, “foi-lhe concedida a alforria, mais ainda estava quente a tábua de bronze que o liberava quando esmagou inadvertidamente uma cobra sagrada e teve, por isso, os olhos arrancados” (CARVALHO, 1990. p. 21). A “Tanach que exigiu a tirania e com facilidade a teve, do alto palácio, à frente de um bando de acólitos, dormia a cidade, resplandecia o Deus. Na hora seguinte foi derrubado pela turba e esquartejado por elefantes na praça” (CARVALHO, 1990. p. 21). Ao paralítico, que o Deus permitiu que se erguesse radiante, “confundiram-se-lhe os humores no sangue e sucumbiu” (CARVALHO, 1990. p. 22). O mesmo sucedeu a todos que o Deus procuraram, sempre atendidos quanto ao bem pedido, mas sempre penalizados por mal subsequente. O Deus dessa narrativa de Mário de Carvalho é construído como personagens dual, reunindo, paradoxalmente, a bondade, própria dos Deuses, e a maldade, previsível nos seres diabólicos e demoníacos.

Mais ao final da narrativa, já desagradados do Deus, os da cidade o vão abandonando, e os filósofos que escrevem a história o vão, pouco a pouco, apagando dos registros. Mas, diante disso, “sentado na sua torre, o Deus verdadeiro encolerizou-se e ordenou uma nova praga. O sol nasceu negro e o dia foi de trevas” (CARVALHO, 1990. p. 28). Ainda assim, tanto os senadores da cidade quanto os filósofos que registravam as crônicas do dia a dia nos pergaminhos não lhe deram importância, riram-se dele, relegaram-no ao esquecimento. E, quando o Deus da torre foi procurado pelo último dos seus fiéis, um escravo beduíno que o seu senhor abandonara por ter um grande tumor no peito, o Deus o curou, mas ele logo acabou degolado numa esquina por dois mercenários (Cf. CARVALHO, 1990. p. 29). O Deus mantinha-se firme na representação de sua imagem estruturada na convivência dos contrários.

Por fim, do mesmo modo que veio, sem prenúncio nem chamamento, numa poalha de luz, de início pequena, que foi crescendo até tomar forma e lugar, chegando a ocupar a torre mais alta da cidade, o Deus se foi, esquecido, apagado da memória:

Uma noite, os soldados de patrulha, em vez de darem a costumada volta por fora da torre do Deus, subiram as escadas, penetraram a escassa luminiscência e seguiram pelo caminho de ronda, ao longo das muralhas.

O oficial disse:

– Vai enfraquecendo a luz da torre...

– Pois, são os humores da terra – anotou um soldado.

No dia seguinte, havia por sobre a torre apenas uma leve linha de luz que, com o tempo, se foi desvanecendo, até nada mais haver. (CARVALHO, 1990. p. 30)

E a narrativa termina com o anúncio, duplamente nos planos do discurso e da história, do sumiço da personagem cuja identificação participa do título: “Do Deus da torre, o verdadeiro, não houve nem mais memória, nem mais notícia” (Cf. CARVALHO, 1990. p. 230).

Não se pode dizer, de maneira alguma, que essa personagem, “o Deus, verdadeiro e único”, em sua construção na narrativa de Mário de Carvalho, corresponda à construção que dela se espera no sistema literário real-naturalista, em consonância com os padrões vigentes e com o cotidiano da realidade extratextual que este sistema procura prefigurar. Seu surgimento, suas ações igualmente boas e más, seu desaparecimento não condizem com o paradigma observado na sociedade em geral, nem mesmo na sociedade contemporânea, em que as crenças se foram esmaecendo e pluralizando, esfacelando e multiplicando, diversificando. A personagem dessa narrativa está estruturada a partir de referências incoerentes com as expectativas da realidade ôntica, física, empírica, tomando-se por base a experiencição do leitor real, em qualquer parte do mundo, alinhado com qualquer religião ou crença. Para o senso comum vigente, Deus é sempre bom, justo, caridoso, enfim, imagem de apego e segurança. O Deus de Mário de Carvalho destoa e contradiz as expectativas, é uma personagem *non sense*. Logo, pode-se dizer que é uma personagem insólita, e nela reside o caráter fantástico dessa ficção.

Em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, o pai da personagem central começa a perceber, com estranhamento, que tudo em sua casa começa a diminuir de tamanho. Repentinamente, diz ele: “– *Eh pá, esta mesa está a diminuir!*” (COUTO, 2006. p. 13). Adiante, observa: “– *Esta cama cada dia está mais pequena.*” (COUTO, 2006. p. 14). Até que, “por fim, sua visão minguante aconteceu com Sombrinha. Ele via o tamanho dela se acanhar, mais e mais pequenita” (COUTO, 2006. p. 14). Instaura-se, nesse ponto, a primeira referência insólita da personagem, já que, efetivamente, não se trata de uma metáfora, uma alegoria qualquer, mas Sombrinha estaria diminuindo fisicamente de tamanho.

Imediatamente após a constatação da inusitada diminuição de tamanho da personagem, novo traço insólito se lhe é adicionado. Como relata o narrador, “ainda menos que adolescente, dada somente a brincadeiras (...) ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida” (COUTO, 2006. p. 14). Mas o narrador não deixa de expressar espanto diante do inesperado: “Nove meses depois se estreava mãe. Sem ter a idade para ser filha como podia desempenhar maternidades?” (COUTO, 2006. p. 14). Enfim, “a criancinha nasceu, de simples de escorregão, tão minúsculinha que era” (COUTO, 2006. p. 14).

No entremeio dos acontecimentos, outros eventos insólitos se manifestam, pois a filha de Maria Sombrinha, batizada de Maria Brisa, “que ela nem vento lembrava, simples aragem” (COUTO, 2006. p. 15), ainda recém-nascida, fica grávida, e sua gestação, até dar à luz o rebento, não dura nem os nove meses (Cf. COUTO, 2006. p. 15). O fato é que, “Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião” (COUTO, 2006. p. 15).

A ênfase da caracterização insólita recai sobre Maria Sombrinha, que diminui de tamanho, engravida ainda criancinha, pari uma menina de tamanho mínimo, a qual, ainda recém-nascida, também engravida, e cuja gestação não dura nove meses, passando Maria Sombrinha, em muito pouco tempo, de filha à mãe e à avó, sem perder, contudo, sua condição infantil.

A seguir, “a família deu conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, afinal de contas, sempre se confirmava regredindo” (COUTO, 2006. p. 15). Com isso, a focalização do insólito é diretamente apontada para Maria Sombrinha, retomando-se desse modo, a primeira referência insólita que se lhe fizera. Não havia como negar, “de dia para dia ela ia ficando sempre menorzita” (COUTO, 2006. p. 15), chegando “a pontos de competir com a neta” (COUTO, 2006. p. 15) em tamanho. E, “quando os parentes acreditaram que ela já chegara ao mínimo, (...) ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra” (COUTO, 2006. p. 15). Ao

final, “a menina se extinguiu, em dimensão. Sombrinha era incontemplável a vistas nuas” (COUTO, 2006. p. 15). Ela se tornou uma “poeirinha”, que só o pai consegue ver.

Reduzir de tamanho sem explicação plausível; engravidar ainda na fase infantil; tornar-se, de mãe, imediatamente avó, em menos de nove meses; desaparecer a olhos nus, em forma de poeirinha, enfim, pode-se afirmar, conclusivamente, que nenhuma dessas marcas de construção da categoria personagem, empregadas na caracterização de Maria Sombrinha, corresponde às estratégias de linguagem esperadas no sistema literário real-naturalista e, obviamente, não reproduzem o imaginário quotidiano próprio do senso comum, não condizem com a experiencição do leitor real em sua convivência social, são incoerentes em relação à realidade ôntica, física, empírica, portanto, insólitas.

As três narrativas aqui panoramicamente apresentadas inscrevem-se no fantástico, senão genológico, modal, representam o discurso alucinado do mundo às avessas, refletem a crise generalizada de valores que a contemporaneidade vive, são produto ficcional de um imaginário pós-moderno. Ou seja, exemplificam as tendências dos novos discursos fantásticos, que, passando por duas grandes guerras mundiais, pela chegada do homem ao espaço sideral, pela irreversível fratura de valores, foi, pouco a pouco, saindo da marginalidade e ganhando espaço tanto na produção ficcional quanto nas formulações teóricas e na crítica que sobre eles se desenvolve. Pensar o fantástico, já no Século XXI, obriga a repensar as categorias, em sentido lato, que de sua literatura participam.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. *Revista Fronteiras*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009. [p. 185 – 202]
- 2] CARVALHO, Mário de. “Do Deus memória e notícia”. In: *Contos da sétima esfera*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1990. p. 17 – 30.
- 3] COUTO, Mia. “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”. In: *Contos do nascer da terra*. 6 ed. Lisboa: Caminho, 2006. p. 13 – 16.
- 4] COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- 5] PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético”. *Revista Semiosis*, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. [p. 54 – 76]
- 6] REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- 7] RUBIÃO, Murilo. “Elisa”. In: *Contos reunidos*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 47 – 49.
- 8] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

---

## **iAutor**

**Flavio GARCÍA, Dr.**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)/ Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM)/  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
flavgarc@gmail.com