

VERTENTES DO INSÓLITO NA FICÇÃO BRASILEIRA: DE ÁLVARES DE AZEVEDO À RETOMADA DO GÓTICO COM FLAVIO CARNEIRO

Profa. Dra. Maria Cristina Batalha (UERJ/CNPq)

Resumo: *Nosso propósito é o de apreciar alguns exemplos da literatura fantástica, em sua versão brasileira, percebida como uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um longo período da nossa vida literária. Veremos os exemplos de Álvares de Azevedo que, em 1855, inaugura uma estética da incerteza na ficção brasileira, Nestor Vitor, precursor de um fantástico expressionista de modelo kafkiano, os contos de Murilo Rubião, publicados a partir de 1947 e a obra de José J. Veiga, cuja obra aparece nos manuais de literatura relacionado à prosa política, chegando a alguns exemplos da prosa fantástica contemporânea.*

Palavras-chave: fantástico, gótico, cânone, literatura brasileira

A literatura fantástica, importante espaço de questionamento de realidades extraficcionais pelo caminho da incerteza, tem sido pouco trabalhada entre nós. Somente agora, após o retomada do gênero pelo cinema, pelos quadrinhos e pela literatura de alguns países, gerando best-sellers e sucessos de bilheteria, volta-se a atenção para o fantástico, e em nossas letras, surge o estímulo a uma produção fantástica criativa, instigante e inovadora, apesar do gênero nunca ter deixado de marcar sua presença na série literária brasileira. A reflexão que apresento aqui propõe-se a repensar modestamente esse percurso incerto e desviante, buscando apreciar alguns exemplos da literatura fantástica no Brasil, percebida como uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica durante um longo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damos conta de que, de um modo geral, o fantástico é muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e estudiosos da literatura em nosso país. Álvaro Lins (LINS, 1963, p. 265-268), um dos poucos a tratar da questão, escreveu, no ano seguinte à publicação do primeiro livro de contos de Murilo Rubião, em 1947, uma crítica no *Correio da Manhã* em que analisava a prosa muriliana fazendo um paralelo com Kafka. Ora, Murilo havia declarado não ter lido o escritor tcheco antes de escrever seus contos, mas, mesmo assim, não escapou à comparação na qual foi colocado em posição de “inferioridade”. Rubião, com seu fantástico existencial, inquietante e extremamente moderno, antecipa procedimentos ficcionais pelos quais o “realismo mágico” de Gabriel Garcia Márquez viria a ser consagrado internacionalmente, duas décadas depois.

Nosso percurso será então orientado pelo rastreamento de alguns exemplos de ficção fantástica na literatura brasileira e das condições de circulação e recepção sob as quais proliferou. Assim, examinamos preliminarmente alguns autores, por mais remotamente associados que fossem, vinculados a procedimentos não-realistas, por parte de setores da crítica ou da historiografia. Muito úteis, quanto a esse aspecto do trabalho, foram as

coletâneas de contos fantásticos organizadas por Jerônimo Monteiro (1959), a de Jacob Penteadó (1961), *Os buracos da máscara*, de José Paulo Paes (1985), bem como as antologias recentemente publicadas por Bráulio Tavares (2003), *Páginas de sombra, contos fantásticos brasileiros* e a *Antologia de contos fantásticos*, organizada por Flávio Moreira da Costa, e publicada em 2004.

O resultado dessa primeira análise foi realmente surpreendente, pela quantidade de autores encontrados. Nela incluíam-se nomes inesperados como os de Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e até Carlos Drummond de Andrade, além dos já consagrados Coelho Neto, Afonso Arinos e Valdomiro Silveira.

Na impossibilidade de tratar de todos eles, optamos por um percurso temporal, escolhendo o que consideramos mais representativo em determinados períodos, seja pela qualidade artística e caráter inovador, seja por sua relação com a série literária na qual estão inseridos e da qual representam marcos importantes de resistência ao cânone predominantemente realista.

Álvares de Azevedo

Os contos encadeados de *Noite na taverna* e a peça *Macário*, ambos escritos por Álvares de Azevedo e publicados postumamente, em 1855, inauguram uma estética da *incerteza* na ficção brasileira. Os acontecimentos narrados por Solfieri, Bertran, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, durante uma noite de orgia, mergulham numa ambientação gótica, e as histórias contadas em *mise-en-abîme* misturam-se, por uma “lógica caprichosa”, conforme as palavras de Borges, ao presente da narrativa de moldura, suscitando o efeito de “estranha coincidência”.

Se considerarmos a série literária no Brasil na época em que Álvares de Azevedo desenvolveu sua ficção, constatamos a presença dominante da poesia de Gonçalves Dias, da militância romântico-nacionalista de Gonçalves de Magalhães e da ficção romântica atualizada em romances como *A moreninha* e *O moço loiro*, que Joaquim Manuel de Macedo publica em 1844 e 1845, respectivamente. Ora, diante desse quadro, *Noite na taverna* representou um modelo alternativo de ficção romântica, seja pela recusa do realismo, seja pela negação da “cor local”, seja, enfim, pela ausência de estereótipos a respeito do Brasil e dos brasileiros. Caminhando em sentido oposto à literatura laudatória que apresentava ao Brasil e ao mundo um país promissor, uma natureza pródiga e um caráter benigno da raça, como propõe Santiago Nunes Ribeiro, em ensaio de 1848, o mundo de *Noite na taverna* é insalubre, os personagens doentes e a natureza sombria. A opção pelo cenário cosmopolita da narrativa já representa uma forte ruptura com o caráter predominantemente nacionalista do movimento romântico brasileiro.

Na peça *Macário*, expressão teatral da *binomia*, conceito alinhavado por Álvares de Azevedo no prefácio à segunda parte de sua *Lira dos vinte anos*, uma “verdadeira medalha de duas faces”, onde o poeta realça o caráter dialético daquela oposição, vemos a personagem de Satã que, destituído de sua malignidade habitual, converte-se em voz irônica e irreverente que suscita a dúvida no espírito do boêmio Macário. Esse conceito de binomia do escritor permite criar uma tensão irresolúvel, uma lógica relativizada, doutrinação incapaz, portanto, de prestar serviço à causa

nacionalista. Essa ambiguidade pode ser observada no debate entre o “idealista” Penseroso, defensor de uma estética romântico-nacionalista, e alter ego de Macário, este, questionador cínico e radical de tal modelo.

Diz Penseroso:

[...] e esse Americano não sente que ele é filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra de seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? (AZEVEDO, 2001, p. 95-96)

Responde Macário:

[...] Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. [...] Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas na floresta, [...] Metidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração; que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores...que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! (AZEVEDO, 2001, p. 98-99)

Mesmo sem participar diretamente do debate entre os protagonistas, o diabo impõe a incerteza, de forma indireta, demonstrando, ao longo da peça, seu interesse por Macário e, em contraste, seu desinteresse em *tentar* Penseroso. Levando-se em conta a natureza que a mitologia cristã consagrou, sua preferência por Macário pode tanto significar estar este mais próximo da “verdade” quanto mais distante dela que Penseroso. No segundo caso, o diabo ter-se-ia aproximado de Macário por perceber nele um potencial maléfico; no primeiro, por reconhecer no herói uma sabedoria que precisaria ser “corrompida”. O fato de que nenhuma posição seja, ali, explicitamente apresentada como dominante, favorece a ambigüidade entre as duas posições. (GABRIELLI, 2004)

O caminho alternativo apontado pela ficção de Álvares de Azevedo viu-se igualmente minimizado pelo projeto literário de José de Alencar que, em 1857 publica três de seus romances, dentre eles *O Guarani*. Assim, em meio ao forte predomínio de uma ficção que buscava a reduplicação de realidades naturais ou sociais, a estética cosmopolita de Álvares de Azevedo, não descritivista e promotora da incerteza, enfrentou, desde o início, o descrédito da crítica que interpretou tal projeto ora como manifestação da natureza doentia do autor, ora como simples afetação byroniana, mais ou menos nos moldes da fortuna crítica reservada ao grupo dos “pequenos românticos” franceses, em meados do século XIX.

Uma das poucas exceções na historiografia literária brasileira, Alfredo Bosi faz, em sua *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, o seguinte registro sobre o primeiro livro de contos de Vítor e do Simbolismo brasileiro:

Em *Signos* (1897), de Nestor Vítor, o atilado crítico do movimento trabalha uma linguagem expressionista *avant la lettre*, cujo exemplo mais sério é a novela “Sapo”, história de um rapaz que se alheia radicalmente da sociedade até ver-se um dia transformado em um animal repelente “de malhas amarelas e verde-escuras a cobrirem-lhe o corpo”. Quem não se lembrará, ao menos pela alegoria final, de *A metamorfose*, que Kafka? (BOSI, 1988, p. 330)

Com efeito, na novela “Sapo”, a estranheza (a metamorfose do protagonista) representa a materialização dos conflitos internos do personagem: a angústia e a solidão que o acometem projetam-se na figura do sapo, animal repelente por sua própria natureza. Na verdade, a sua transformação em sapo afasta a leitura alegórica; trata-se da encenação da própria metáfora, ou seja, é o fantástico tornando o “irreal” uma “realidade” através da linguagem. O protagonista não é um “albatroz” que, como o poeta, vê-se objeto de escárnio quando desce à terra, como indica o poema de Baudelaire; aqui, ele “é” um sapo e suas reações são as do animal; não se trata, pois, de uma personificação, mas sim de uma vivência “de sapo”. Ocorre desse modo a inversão para a qual atenta Sartre com relação à literatura fantástica, isto é, a alma se torna o corpo e este torna-se alma: “O fantástico dá-nos a imagem invertida da união da alma com o corpo: aí, a alma ocupa o lugar do corpo e o corpo o lugar da alma [...]” (SARTRE, 1968, p.110)

A coincidência temática entre “Sapo” e *A metamorfose*, evocada por Bosi, é evidente, mas, é preciso lembrar que a novela de Nestor Vítor data de 1897, enquanto que o romance de Kafka é de 1915. Assim, apesar do seu caráter antecipador, a recepção crítica não percebeu o ineditismo da ficção de Vítor, bem como negligenciou o conjunto do movimento simbolista brasileiro de um modo geral. Como lembra Afrânio Coutinho, “a Academia Brasileira de Letras não acolheu, na sua fundação (1896), nenhum dos representantes do Simbolismo, rechaçados para segundo plano.” (COUTINHO, 1986, p. 330) Apesar de alguns trabalhos isolados, notadamente sobre a obra poética de Cruz e Souza, o silêncio estende-se até os dias de hoje. *Signos* não foi jamais reeditado e não consta sequer no acervo da Biblioteca Nacional, havendo apenas um exemplar disponível da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O julgamento da ficção simbolista a partir da chave nacionalista desconsiderou essa importante vertente da série literária brasileira, seu traço antecipador e sua produção fantástica acentuadamente moderna e promissora.

Murilo Rubião

O primeiro livro de contos de Murilo Rubião, *O ex-mágico da taberna minhota*, publicado em 1947 e praticamente ignorado pela crítica, coincide tanto com o surgimento de uma ficção mais voltada o intimismo, para o mergulho psicológico, como a de Clarice Lispector, quanto com a expansão do projeto de implantação de um certo ideário cultural, favorecido pela recente legalização do Partido Comunista Brasileiro e atraindo a adesão de intelectuais como Jorge Amado. (GABRIELLI, 2004)

É pela mistura de elementos verossímeis e inverossímeis que se realiza o fantástico muriliano, que recorre ao universo da fábula e às parábolas bíblicas para construir suas narrativas. Na ficção realista, quando um animal fala, ele o fará através de um sonho ou da imaginação de um personagem. Em Murilo Rubião, ao contrário, um animal é capaz de falar mesmo sem ter, no mundo da realidade, condições para isso. Trata-se então de um animal de fábula. Ora, tais transgressões lógicas, derivadas de um certo modo de combinação de elementos da realidade e elementos imaginários, constituem o próprio cerne do projeto muriliano, como bem assinala Murilo Gabrielli em sua pesquisa sobre a literatura fantástica no Brasil (2004). Tal procedimento aparece em “Os dragões”, de 1965, do livro *Os dragões e outros contos*. Nessa narrativa, o autor mineiro recorre, não mais a leões falantes, como em “O ex-mágico”, ou tampouco a coelhos, como em “Teleco, o coelhinho”, mas a dragões, animal fabuloso por excelência. Nesse conto, com efeito, a estranheza se concretiza pela presença concomitante de imagens selecionadas de campos extratextuais vinculados a um universo imaginário, como o das fábulas, mas também, elas mesmas, imaginárias. Lembremos que, das duas definições básicas de imaginação, *reprodução mental de objetos reais e invenção de objetos mentais* (BORGES & GUERRERO, 1999, p. 86-92), a primeira sustentou o repertório de imagens selecionadas pela literatura brasileira desde que o Romantismo elegeu a descrição da natureza como projeto nacional. A *imagem-reflexo* seguiu, mesmo após esse período, negando espaço à *imagem-invenção*, exceto quando o recurso ao imaginário foi acionado para servir de suporte à realização de um projeto de caracterização da identidade nacional, como no caso do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Em “Os dragões”, ao contrário, esses seres fabulosos são também estrangeiros:

Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso dos nossos costumes. Receberam precários ensinamentos e a sua formação moral ficou irremediavelmente comprometida pelas absurdas discussões surgidas com a chegada deles ao lugar. Poucos souberam compreendê-los e a ignorância geral fez com que, antes de iniciada a sua educação, nos perdêssemos em contraditórias suposições sobre o país e raça a que poderiam pertencer. (RUBIÃO, 1998, p. 137)

O primeiro confronto surge da atitude dos personagens diante do estranho: para o padre, eram “enviados do demônio”, para o gramático, “coisa asiática, de importação européia”, enquanto o povo “benzia-se”; apenas as crianças “sabiam que os novos companheiros eram simples dragões”. (RUBIÃO, 1998, p. 137) Essa passagem que recortamos nos permite perceber como *imagens-reflexo* de seres humanos comuns, recortadas de realidades ligadas a ambientes cotidianos e banais (o padre, o gramático), articulam-se com *imagens-invenção* de elementos selecionados em um universo da ordem do imaginário.

Os dragões mesclam-se à população: alguns morrem, por inadequação aos costumes locais, outros tornam-se delinquentes, alguns divertem o dono de um bar com suas bebedeiras, mas, um deles, Odorico, enamora-se de uma mulher casada. Esta, “pouco tempo depois, foi encontrada chorando perto do corpo do amante. Atribuíram sua morte a tiro fortuito, provavelmente de um caçador de má pontaria. O olhar do marido

desmentia a versão.” (RUBIÃO, 1998, p. 140)

É então pela combinação de uma situação prosaica e de uma situação insólita (seres extraídos da mitologia), que surge a estranheza na ficção de Murilo Rubião. O conto “Os dragões” converte-se, assim, num espaço em que *imagens-invenção* combinam-se a *imagens-reflexo*, estabelecendo um território ocupado por relações capazes de pôr em discussão aquela que tem sido, talvez, uma das questões centrais da literatura brasileira e que concerne diretamente a questão do realismo: a relação entre invenção e observação.

José J. Veiga

Com o livro de contos *Os cavaleiros de Platiplanto*, de 1959, surge o escritor José J. Veiga. Enquanto outros autores, pertencentes a outras escolas estéticas, escreveram esporadicamente contos fantásticos, os quais, aliás, quase sempre estão ausentes de antologias e de currículos escolares, os nomes de Murilo Rubião e de J.J. Veiga são apontados pelas histórias da literatura como os únicos representantes da literatura fantástica no Brasil. Contudo, assim como Murilo Rubião, ele também teve rapidamente seu nome associado à prosa política contestatória, como forma de contornar o período de forte censura imposto pela ditadura militar. Sob esse prisma, a ficção fantástica de J.J. Veiga seria, não uma opção estética, mas sim um pretexto para, através de fábulas alegóricas, denunciar a repressão e os abusos do poder.

No conto que dá nome ao livro, “Os cavaleiros de Platiplanto”, conta-se a história de um menino que fica sem o cavaleiro que lhe fora prometido pelo avô. Com a morte deste, o cavaleiro é usurpado por um tio que não cumpre a promessa feita. Sem receber o presente, o menino chora e refugia-se em seu quarto. Nesse ponto, a narrativa envereda pelo sonho que leva o menino a um local estranho: “A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir.” (VEIGA, 1997, p. 45)

Transposta a “ponte”, o menino vivencia “naturalmente” situações surreais dentre as quais a que faz com que o dono da fazenda dê ao menino “cavaleiros de todas as cores”. Entretanto, eles não podem sair daquele lugar, porque, diz o major, “levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto.” (VEIGA, 1997, p. 50). O menino então acorda em sua cama e pensa se deve contar ou não a sua experiência, pois talvez não acreditem nela. Além disso, ele quer “guardar aquele lugar perfeito como v[eu], para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento.” (VEIGA, 1997, p. 51)

Aquilo que poderia ficar apenas no plano do onírico, válvula de escape para compensar uma frustração infantil, é problematizado pelo narrador ao final do conto, uma vez que este é narrado pelo protagonista já adulto, o que inviabiliza a possibilidade de confusão entre o sonho e a realidade: “Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto (...)” (VEIGA, 1997, p. 51)

Como a narrativa demarca com clareza o mundo da casa, com sua lógica verossímil, e o mundo de Platiplanto, em sua dimensão onírica, a menção, por parte do narrador

adulto, a outras idas a Platiplanto, “nem que fosse em pensamento”, faz com que “Os cavaleiros de Platiplanto” aponte para a incerteza quanto à relação existente entre o sonho e a realidade, caracterizando assim o gênero fantástico ao qual pertence o conto. O imperativo de uma leitura alegórica em função do momento político no país afastou outras possibilidades interpretativas da obra de J.J. Veiga e, mais uma vez, inibiu o aparecimento de novos textos do gênero fantástico na literatura brasileira.

Flávio Carneiro

Com *A confissão* (2006), de Flávio Carneiro, voltamos à vertente literária iniciada pelo primeiro autor que evocamos aqui, ou seja, aquele que trouxe o universo gótico para a literatura brasileira, com seu fascínio pelo grotesco e pelo sobrenatural: Álvares de Azevedo. O protagonista do romance, um vampiro urbano da era contemporânea, leva às últimas consequências seus propósitos de roubar de mulheres e tomar para si aquilo que estas sabem desfrutar como requintes de prazer proporcionados por experiências sensoriais refinadas e pela experiência amorosa. A ânsia de tudo apreender o leva a situações limites como o medo, por exemplo, o que faz com que a narrativa opere na estreita fronteira entre a loucura e a sanidade. Através de um jogo ambíguo de sedução e repulsa, o relato coloca em cena um homem que sequestra e subjuga uma mulher, cuja única função é a de escutar os relatos de suas experiências vivenciadas junto a várias outras mulheres, todas mortas após o contato com ele. Assim, dentro dessa moldura, vão se desenrolando, num percurso sinuoso e labiríntico, as histórias protagonizadas por um vampiro-viajante da metrópole moderna, e cujo final surpreende o leitor: ao fechar o círculo pelo retorno à mulher e à situação inicial da narrativa, o texto obriga o leitor a voltar ao começo do labirinto. Como este afirma todo o tempo, para o narrador, não existe acaso e todos os encontros, coincidências e acidentes convergem para a tentativa de decifração de sua natureza de vampiro e sua força destrutiva que o faz sofrer, mas que também se preocupa com o sofrimento que é capaz de provocar. Como sugere Brasigóis Felício: “A fala-monólogo de *A Confissão* busca colocar no mesmo balaio a culpa de vítimas e perpetradores, uma vez que tudo está conectado, tudo vive em relação, como o personagem mesmo alega, na tentativa de explicar ou defender o seu ato.” (FELÍCIO, 2008, p. 12)

Observa-se que Flávio Carneiro, em *A confissão*, atualiza o tema do vampirismo de forma bastante surpreendente e original. Seu vampiro narrador (cujo nome não é revelado) inicialmente desconhece essa sua natureza de predador e fica intrigado sobre a morte inesperada da jovem com quem estivera na véspera, num encontro amoroso. Teria sido coincidência ou algum sinal suspeito? A dúvida que acomete o narrador é a mesma que também afeta o seu leitor; ambos vão, aos poucos, desvelando o significado dos sucessivos episódios e recompondo os fios e pistas lançadas de forma desordenada e aparentemente desconexas. Como é o vampiro que conta sua história, podemos vê-lo por dentro, com suas inquietações e a insegurança provocada pelo sentimento de estar sendo uma vítima do destino; e é por essa razão, aliás, que ele obriga a mulher a ouvir a sua confissão: confessando sua culpa, talvez consiga recuperar sua estabilidade interior. Se o protagonista não é nomeado, este não é o caso das mulheres: Emma, Agnes, Inês e Luísa, cuja história, narrada por Agnes, funciona como um espelho onde o protagonista vê reduplicada a sua própria história vivida por Bruno, na Itália. Ao término da leitura

de *A confissão*, o leitor é levado, juntamente com o protagonista, a aderir às dúvidas existenciais sugeridas por ele, questionando-se sobre a margem de liberdade que cabe ao homem moderno:

Até que ponto tinha decidido algo na minha vida? [...] Não tinha como duvidar, algo ou alguém estava guiando meus passos, era essa a conclusão a que havia chegado finalmente, não mandava em nada, não podia mandar em nada, nem em mim mesmo, nem na minha vida, nem na minha morte. (CARNEIRO, 2006, p. 227)

As mulheres com quem convive também escondem seus segredos: sabem que estão sendo vampirizadas, mas apostam suas vidas contra um momento de máximo prazer que sabem aguardá-las na experiência amorosa. Como lembra Vera Maria Tietzmann Silva:

Em *A confissão*, o narrador não é agressor, mas amante. Absorve da vítima um conhecimento especial que ela tem e que ele deseja para si. Em contrapartida, ele a leva ao auge do prazer humano que o sexo pode proporcionar. Ele troca um conhecimento permanente por um momento fugaz de felicidade intensa. (SILVA, 2009, p. 5)

Relato moderno, que dialoga com Borges, para quem a única realidade é a da literatura, no romance fantástico de Flávio Carneiro as referências literárias são evidentes e contribuem para o tecido labiríntico e metaficcional do texto: quer na menção aos livros roubados pelo narrador, quer pelos nomes das protagonistas, como Emma e Luísa, por exemplo, quer ainda pela referência explícita ao ensaio de Stendhal sobre o amor, motivo central da trama e em estreita ligação com a morte e o sempre postergado – e frustrado - anseio de completude. Ladrão de livros e de almas, movido pela busca incessante de entendimento para sua condição, o narrador tenta recobrar o controle sobre sua própria vida, buscando preencher as lacunas da trama e da própria vida: no vinho, no paladar, nas múltiplas viagens, nas línguas estrangeiras, no amor, na literatura. Ao final da narrativa, resta somente a violência em estado bruto, como mais um desafio aos limites de nossas possibilidades, como uma saída desesperada para a triste condição de todo homem.

Conclusão

Apesar de termos omitido a discussão teórica que envolve o conceito de fantástico – e também por não ser nossa proposta aqui -, sabemos que a flutuação relativa à definição do termo “fantástico”, assim como as “fronteiras” das quais a literatura fantástica se aproxima não nos autoriza um conceito único e excludente para essa modalidade narrativa. Mais prudente seria então considerarmos o termo em seu plural – “fantásticos”. Reforçando essa pluralidade conceitual, ao organizar a mais recente antologia de contos fantásticos brasileiros, Braulio Tavares (2003) acena com a categoria de “brasileiro mítico” para designar o grupo de obras que, diz ele, “parecem

corresponder por alguma razão ao nosso temperamento” (p. 8), cuja estrutura nos remete ao mito e aproximam-se, por conseguinte, da literatura oral. Nesse grupo, estaria, por exemplo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Um segundo grupo reuniria obras que “usam o Brasil como pano de fundo para uma discussão sobre o próprio mundo, sobre o universo, sobre a vida real.” (p. 9) Um dos exemplos arrolados é o do sertão de Guimarães Rosa, no qual “fatos e pessoas do nosso mundo estão em correspondência cósmica com outra realidade”, ou seja, como reconhece o autor, estamos diante da mesma concepção narrativa à qual chamamos de “realismo mágico”, aplicado a algumas obras da literatura latinoamericana. (TAVARES, 2003, p. 9) Ampliando ainda mais o leque proposto por Braulio, poderíamos nos remeter ao cordel brasileiro, onde a presença de elementos góticos e a luta emblemática do Bem contra o Mal são formas derivadas do maravilhoso cristão em nossa literatura.

A título de esboço de conclusão, ficamos com as reflexões de Braulio Tavares a respeito da literatura fantástica no Brasil. Diz ele:

Por que não existe uma literatura fantástica florescente no Brasil? Vai ver que a razão é uma categoria recente em nossa história. Ainda estamos tentando domesticar o realismo, e cultivar o fantástico não é prioridade por enquanto. Nossa literatura, vista em conjunto, pretende enxergar o Brasil, imaginar o Brasil, extrair de nossas experiências contraditórias uma imagem plausível do Brasil. Não creio que o realismo seja a única estratégia narrativa capaz de se desincumbir dessa tarefa, mas reconheço que a literatura fantástica dá a muitas pessoas a sensação de nos afastar do mundo (que nos exige respostas imediatas a problemas urgentes) para nos puxar de volta a uma zona crepuscular onde somos dominados por forças além da razão. (TAVARES, 2003, p. 18)

Quanto ao desenvolvimento do gênero ao longo dos tempos, vimos que ele também vai se adaptando aos gostos, modelos narrativos e poéticas de cada época, assumindo características mais ou menos “locais”. Hoje, vampiros, lobisomens, bruxas, ambientes escuros, magia, amores impossíveis, sedução pelo sobrenatural, ruínas, todos os elementos herdados da tradição gótica inglesa, são retomados e passam a fazer parte do cenário do romance pós-moderno internacional em narrativas situadas na contemporaneidade. De minha parte, posso afirmar que o Brasil tem uma ficção fantástica madura, artisticamente bem realizada e inovadora. *A Confissão*, romance fantástico contemporâneo que trouxemos aqui, foi finalista do prêmio Jabuti de Literatura. Esse relato metatextual e reflexivo - e, por que não, lúdico e parodístico? - abre-se para várias nuances interpretativas, indicando a consistência do texto de Flávio Carneiro.

O que apontamos foi que, se hoje há uma alteração nesse quadro, seguindo, de certa forma, uma tendência internacional, a ficção fantástica brasileira enfrentou, no entanto, ao longo de sua trajetória, uma sistemática obstrução, imposta por boa parte da crítica. Essa obstrução teve como objeto, talvez, menos a sobrenaturalidade do fantástico que a incerteza construída por ele, já que, desde o Romantismo, a literatura tem sido

prioritariamente julgada no Brasil a partir de sua adequação à condição de veículo de certezas doutrinárias. Assim, o exemplo de Álvares de Azevedo em *Noite na Taverna* permaneceu durante muito tempo, conforme observa Edgar Cavalheiro, como uma “árvore exótica, que não sazonou frutos”.¹

Muito se poderia, ainda, dizer sobre o fantástico produzido pelos autores aqui examinados e mesmo sobre o fantástico presente na obra de muitos outros escritores que ficaram de fora da nossa análise. Como o objetivo era traçar um breve panorama dessa modalidade de ficção no Brasil, os autores e obras que trouxemos devem ser entendidos como simples marcos no caminho da ficção fantástica brasileira.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Org. de Joaquim Norberto. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.
- _____. *Macário*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luís & GUERRERO, M. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo; Cultrix, 1988.
- CARNEIRO, Flávio. *A confissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil – Era realista - Era de transição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- FELÍCIO Brasigóis. Memórias de um Vampiro. *Revista Bula*. Goiânia, 25.08.2008.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. *Literatura fantástica: suas pegadas em solo brasileiro*. Tese de doutoramento. Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. As linguagens do Modernismo. In: *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. "O conto na modernidade brasileira". In: *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963. MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Discurso sobre a história*

¹ CAVALHEIRO, Edgar, apud IANNONE, Carlos Alberto. Prefácio da *Obra completa de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nacional, 1942, p. 21.

da literatura do Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

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

PAES, José Paulo. *Gregos e bahianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. (Org. e Trad.) *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PENTEADO, Jacob. (org) *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. 5 v.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *A casa do girassol vermelho*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *O convidado*. São Paulo: Ática, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Confissões de um vampiro carioca. *Jornal O Popular*, Caderno Vestiletras. Goiânia, 07.09.2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

TAVARES, Bráulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1970].

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VÍTOR, Nestor. *Signos*. Rio de Janeiro: Tipografia Correia/Garnier, 1897.

Profa. Dra. Maria Cristina Batalha

UERJ/CNPq

cbatalh@gmail.com