

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA E HISTÓRIA NACIONAL

GESSICA ZAVADOSKI GOMES

**O FANTÁSTICO EM BRANDÃO E RUBIÃO: uma abordagem teórica
e reflexiva**

CURITIBA
2014

GESSICA ZAVADOSKI GOMES

**O FANTÁSTICO EM BRANDÃO E RUBIÃO: uma abordagem teórica
e reflexiva**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito para obtenção do título Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional.

Orientador:
Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA
2014

DEDICATÓRIA

A minha mãe Nadia e meu padrasto Luis;

A minha amiga Wilma Coqueiro.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, pelo carinho e segurança com que conduziu a orientação. Também por não sonegar conhecimento, bem como buscou adquirir o melhor de mim como pesquisadora.

A minha mãe e minha família que, em primeira instância, proporcionaram e incentivaram meu aprendizado durante toda a minha vida.

A meu padrasto, em especial, pelo carinho e força que me deu às minhas decisões.

A amiga Wilma, que sempre está presente em minha vida, me dando apoio em todos momentos;

Aos professores e responsáveis pela Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional.

GOMES, Gessica Zavadoski. **O Fantástico em Brandão e Rubião**: uma abordagem teórica e reflexiva. 2014. 50 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

RESUMO

Encontram-se narrativas que apresentam elementos fantásticos, principalmente a partir do Romantismo. No século XX torna-se mais evidente, visto que, tratam de um mundo em desequilíbrio. Isso causa desconforto e transtorno às personagens, bem como ao leitor. Entre as infinitas maneiras de se identificar o estranho de Freud e o estranhamento de Chklovski, temos o uso do fantástico como recurso expressivo. Neste trabalho, tal perspectiva será adotada a partir da análise dos contos “Aglaiá” e “Bárbara” de Murilo Rubião, e “O homem cuja orelha cresceu” do escritor Ignácio de Loyola Brandão. As narrativas são formadas por elementos naturais e por elementos insólitos que causam estranhamento ao leitor no decurso de todo o texto. Esses contos representam o contexto social do século XX, bem como os problemas encontrados nessa sociedade moderna, que ainda vive presa a costumes e tradições. Por meio da análise dos elementos fantásticos presentes nos contos “Aglaiá”, “Bárbara” e “O homem cuja orelha cresceu” pretendemos mostrar como os recursos influenciam na configuração do estranho e do estranhamento. Para tanto, este trabalho embasa-se nos estudos teóricos sobre o gênero fantástico, e, quando possível, algumas noções a respeito do absurdo e do grotesco.

Palavras-chave: Fantástico. Murilo Rubião. Ignácio de Loyola Brandão.

ABSTRACT

Narratives that present fantastic elements are found mainly since Romanticism. In the Twentieth Century this becomes more evident as they deal with a world out of balance. This causes discomfort and derangement to both the characters and the reader. Among the endless ways to identify the Strange theorized by Freud and the one theorized by Chklovsky, there is the use of the Fantastic as an expressive resource. In this work, this perspective will be adopted from the analysis of the tales "Aglaiia" and "Bárbara" by Murilo Rubião, and "O homem cuja orelha cresceu", by Ignacio de Loyola Brandão. The narratives are formed by natural elements and unusual elements that cause confusion to the reader in the course of the entire text. These tales represent the social context of the twentieth century as well as the problems encountered in this modern society, that still lives stuck in customs and traditions. Through the analysis of the elements present in fantastic tales "Aglaiia", "Bárbara" and "O homem cuja orelha cresceu" we intend to show how the resources influence the configuration related to the strange and strangement. This work is based on the theoretical studies on the Fantastic genre, and, where it is possible, some notions about the absurd and the grotesque.

Keywords: Fantastic. Murilo Rubião. Ignácio de Loyola Brandão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
2 O FANTÁSTICO: DE SUA ORIGEM AO SÉCULO XIX.....	10
2.1 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XX.....	16
3 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO DE MURILO RUBIÃO E DE IGNACIO LOYOLA BRANDÃO.....	25
4 O FANTÁSTICO NOS CONTOS “BÁRBARA”, “AGLAIA” E “O HOMEM CUJA ORELHA CRESCEU”	28
4.1 “AGLAIA”	33
4.2 “O HOMEM CUJA ORELHA CRESCEU”	38
5 O ENREDO QUE GERA ESTRANHAMENTO	43
CONCLUSÃO.....	46
REFERÊNCIAS.....	49

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomos abordar vários teóricos que refletem sobre o gênero fantástico. Ao longo deste estudo, definiremos conceitos sobre a literatura fantástica desde o surgimento até o século XX. Primeiramente, abordaremos a teoria do fantástico: definiremos como ela se deu na literatura e como foi a sua expansão enquanto gênero. Entre os séculos XVIII e XIX houve mudanças significativas no gênero. O teórico que se destacou nessa época foi Todorov.

Tzvetan Todorov, grande teórico da literatura fantástica, é o primeiro estudioso a publicar uma obra que menciona o conceito de fantástico como gênero literário. Influenciado por alguns teóricos de sua época, como Louis Vax e Howard Phillips Lovecraft, Todorov deu base para os estudos sobre esse fenômeno como gênero.

Muitas narrativas produzidas principalmente no século XIX se enquadram nessa categoria proposta pelo filósofo russo. No século XX, também encontramos ficções que podem ser analisadas de acordo com a visão estrutural do fantástico proposta pelo estudioso, como são exemplos “Os cavalinhos de Platiplanto”, de José J. Veiga, e “O capitão Mendonça”, de Machado de Assis, apresentam uma explicação racional e hesitam frente aos acontecimentos sobrenaturais.

Mas nem toda obra que foge da nossa realidade ou que apresenta elementos estranhos aparece como uma narrativa fantástica. É por isso que precisamos compreender melhor essa teoria, para não cairmos no “achismo”, tal como alerta Todorov. Vários estudiosos questionam e procuram definir os elementos fantásticos ou sobrenaturais conforme o surgimento de novas obras que trazem diferentes temáticas e características para o gênero. Novos teóricos como José Paulo Paes, David Roas, Karin Volobuef, Jorge Schwartz entre outros, repensam o fantástico sem a necessidade da hesitação. Portanto, eles trazem reflexões sobre o fantástico do século XX.

Estudos recentes do fantástico tentam enquadrar obras mais contemporâneas ao gênero, por produzirem o mesmo efeito proposto por Todorov, a saber, a hesitação. Ao mesmo tempo, essas pesquisas destacam mudanças que vêm

ocorrendo no gênero, tanto na linguagem, ou seja, no corpo do texto, como no sentido.

Em muitas narrativas fantásticas do século XX não encontramos a hesitação e se pensarmos na visão de Todorov, essas não pertenceriam ao gênero. Os teóricos Roas, Paes e Schwartz tratam dessa mudança do gênero fantástico. Paes menciona a falta de necessidade de se ter a hesitação como algo crucial. Para o teórico só existe uma característica que definiria o fantástico, a qual se dá por meio do natural que imbrica com o sobrenatural e causa um desconforto ao leitor. Dessa maneira ele traz outras reflexões do gênero que merecem ser explanadas durante o trabalho.

David Roas nos traz reflexões que, na sua maioria, critica a análise do gênero fantástico de Todorov. O teórico exclui a hesitação como um componente do fantástico e com isso inclui outro termo: a ameaça. Com esse termo podemos pensar no fantástico como um gênero que também trabalha com o social. Além de depender do leitor avisado para a compreensão do mesmo. A ameaça se dá pelo sobrenatural que toma o espaço do mundo natural em que pertencemos e transmite sensações de desconforto, bem como de questionamentos sobre noções de fatos já tidos como verdade e real. As observações de Roas e de Paes nos possibilita analisar os contos “Aglaiia”, “Bárbara” e “O homem cuja orelha cresceu”, como narrativas fantásticas.

Para compreendermos a transformação do fantástico do século XX, podemos citar outros gêneros ou fenômenos que caminham por caminhos parecidos. Temos o grotesco como um fenômeno que teve seu apogeu no século XVIII com elementos de terror, e no século XX trata de um mundo alheado. Para essa compreensão utilizamos a teoria sobre o grotesco de Kaiser. Para Kayser há uma relação do fantástico com grotesco, mas será apenas mencionada por não ser o foco da análise. Porém, não podemos deixar de citar que existem elementos grotescos nos contos analisados e que isso abriria o norte para outra análise sobre as narrativas mencionadas de Rubião e Brandão.

Além desses teóricos, também recorremos a Albert Camus, que trata de conceitos sobre o absurdo, justamente porque é outra teoria que se encaixa com a forma de interpretação moderna do fantástico. Os contos “Bárbara” e “Aglaiia”, de Murilo Rubião, e “O homem cuja orelha cresceu”, de Ignacio de Loyola Brandão são

narrativas que apresentam elementos fantásticos caminhando para um mundo absurdo. Por isso queremos aqui mencionar alguns mecanismos que podem ser responsáveis pelo impulsionamento do aparecimento do fantástico, do grotesco e do absurdo nos contos.

Há fenômenos que se repetem nas três narrativas, mas cada um aparece com objetivos e finalidades diferentes. Por exemplo, todos os três contos tratam da questão do corpo ilimitado, que é ao mesmo tempo fantástico, absurdo e grotesco, porém eles tratam de temas diferentes.

Elementos fantásticos, grotescos e absurdos aparecem não só na literatura, mas nas artes de modo geral, por isso são fenômenos da realidade empírica. Essas três teorias tratam de questões cotidianas: retratam o medo, a solidão, a deformação, a falta de comunicação e a procura de esperança em um mundo de incertezas e de imprevistos.

O sentimento de não ter domínio sobre as coisas, nem mesmo sobre si, traz um desconforto ao homem, uma certa angústia e medo. Temáticas como essas vêm sendo tratadas também na literatura fantástica latino-americana.

Escolhemos analisar contos de Murilo Rubião, por esse ser o precursor dessa literatura no Brasil. Rubião dedicou-se exclusivamente ao gênero fantástico e a contos. Suas narrativas contêm elementos naturais, tal qual encontramos no nosso cotidiano e estes imbricam com os elementos sobrenaturais, proporcionando o aparecimento do fantástico. Encontramos muitas relações com o conto “O homem cuja orelha” cresceu com as narrativas de Rubião. Portanto, escolhemos o conto de Brandão por ele ser um escritor preocupado também com o social.

2 O FANTÁSTICO: DE SUA ORIGEM AO SÉCULO XIX

O gênero literário fantástico abrange diversas e contraditórias teorias que explicam seu surgimento em narrativas. De acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988), há duas hipóteses para a sua origem: a primeira localiza o seu início na literatura de Homero e em *As mil e uma noites*; a segunda, em meados do século XVIII e XIX.

Considerando a segunda vertente, que é a mais precisa do ponto de vista teórico, o fantástico surgiu em um momento histórico no qual a maioria das pessoas acreditavam fielmente em crenças religiosas e em eventos sobrenaturais. Mas, com o Iluminismo, tais crenças começaram a ser questionadas e a razão passou a fazer parte do cotidiano dessa época, configurando, assim, um momento propício para o surgimento de um gênero literário que questiona as fronteiras entre o real e o sobrenatural. O fantástico alcançou muitos leitores a partir do romance gótico, conhecido também por romance negro. Esse subgênero literário surgiu no século XVIII e tinha como característica principal o terror. A sensação de medo aparecia de forma sobrenatural, com ambientes e figuras assustadores. Isso por meio de cenários medievais, com castelos, heróis, donzelas, monstros, maldições, aventuras, como as narrativas do alemão E.T.A Hoffmann (1776 - 1822), conhecidas mundialmente. Eram obras que envolviam o leitor por meio do medo e do terror. Posteriormente influenciadas nas obras de Edgar Allan Poe (1809 – 1849) e Robert Louis Stevenson (1850 – 1894).

Convém destacar que o fantástico, segundo Volobuef (2000, p. 10), não trata apenas de mostrar o terror em suas histórias, mas também uma complexidade na linguagem e em seus temas, “estando aí justamente sua distinção em relação à simples ‘história de horror’”. Essas narrativas, tanto de Poe quanto de Stevenson, abordam temas que nos fazem pensar a genialidade com que foram escritos, pois o estranhamento se estende ao longo do texto.

David Roas afirma que, “embora o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, será no romantismo que ele alcança a sua maturidade”¹ (ROAS, 2001, p. 22, tradução nossa). Contudo, somente após o Romantismo é que o fantástico adquiriu sua maturidade, visto que o gênero transformou-se em uma literatura mais sutil.

E assim como Roas, outros estudiosos também acreditam que o fantástico teve início com o romance gótico. Segundo Volobuef, a narrativa fantástica dessa época “explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura”, a fim de provocar terror e medo no leitor (VOLOBUEF,

¹ “Aunque si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez.” (ROAS, 2001, p. 22).

2000, p. 109). Nesse contexto, os movimentos artísticos também aderiram a essa vertente do terror.

A partir do século XIX, o fantástico é sistematizado e estudado como gênero literário pelo filósofo e linguista Tzvetan Todorov. Escritores anteriores a Todorov, como Howard Phillips Lovecraft e Louis Vax, tentaram definir o gênero, mas foi Todorov, de fato, que o fez e apresentou suas características.

Já no início de sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), ele incluiu o fantástico como uma variedade da literatura e, portanto, como um gênero. Todorov se justifica dizendo que “toda teoria dos gêneros assenta-se numa representação da obra literária” (TODOROV, 2004, p. 24). Ou seja, pelas próprias narrativas, podemos definir um gênero, justamente por elas apresentarem elementos que as identificam. Uma questão importante para analisarmos é que o filósofo sofreu influência das obras do século XIX, logo, algumas narrativas fantásticas do século XX não se encaixam em sua teoria, devido às mudanças ocorridas com o gênero.

O estudioso acrescenta, todavia, que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê” (TODOROV, 2004, p. 26). Assim sendo, uma obra pode conter mais de um gênero, conforme afirma Todorov. Com isso, entramos em um outro conceito - o de hibridização, que é uma marca do gênero fantástico. Entende-se que a língua, bem como a linguagem, está sempre em ação: há várias linguagens e elas vão se modificando e se entrecruzam de forma contínua. Por isso uma obra pode apresentar elementos fantásticos, mas se firmar também em outro gênero ou categoria.

Todorov, um dos primeiros teóricos do gênero, teve influência alemã e francesa, tanto por mencionar que, no fantástico, o imaginário aparece de modo repentino no mundo natural, quanto por definir o gênero a partir da distinção entre o maravilhoso e o estranho. Esses dois vizinhos do fantástico contêm elementos que se aproximam. De acordo com Todorov, se o leitor, ao buscar uma solução para o aparecimento do fantástico,

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, 2004, p. 48).

Quando o leitor opta por uma solução, portanto, ele sai do fantástico e caminha para outros ramos da ficção, sendo eles o estranho ou o maravilhoso. O primeiro é quando podemos dar uma explicação racional para os elementos sobrenaturais, ou seja, quando tomamos como base a ideia de que tudo ocorreu por meio de um sonho, uma alucinação, influência de drogas e até mesmo uma possível loucura.

Segundo a definição dos subgêneros do fantástico feita por Todorov, temos dois tipos. O estranho puro trata de elementos que não chegam a ser fantásticos, pois há provas concretas de que os fatos realmente poderiam ter acontecido. Geralmente, algo de extraordinário ou inacreditável ocorre, como é exemplo o conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe. Nessa narrativa, há elementos tenebrosos que ultrapassam o racional em um primeiro momento, mas, depois, tudo é revelado de forma racional.

Outro subgênero é o fantástico-estranho, que apresenta elementos sobrenaturais, isto é, que provoca a dúvida no leitor ou até mesmo na personagem e assim se encerra, sem sabermos se os eventos ocorreram de fato. Porém, diante dessa ambiguidade, o sujeito sempre opta por uma solução racional, como um sonho, uma alucinação, por exemplo. De acordo com Todorov (2004, p. 52), o fantástico-estranho se apresenta como “acontecimentos que permanecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional”. Outros exemplos desse subgênero são as fraudes, a ilusão dos sentidos, como apresenta o estudioso.

No campo do maravilhoso, não temos uma solução racional, pois ele é sobrenatural, portanto, são elementos de outra natureza, desconhecidos por nós. Conforme afirma Todorov,

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, 2004, p. 60).

Esse gênero aparece nos contos de fadas, pois eles tratam de mundos distantes do nosso. Apesar disso, somos levados a aceitá-los sem mesmo questioná-los, justamente por eles fazerem parte da imaginação. Os acontecimentos também nem apresentam qualquer surpresa, pois os acontecimentos já fazem parte da lógica interna desse mundo imaginário, já estão previstos dentro dessa lógica. Portanto, não se encaixa no gênero fantástico.

O subgênero que possui elementos dessa categoria é o fantástico-maravilhoso, que, em meio à hesitação entre o natural e o sobrenatural, o leitor opta em aderir a fenômenos sobrenaturais para explicar o acontecido. Todorov cita os contos de Hoffmann que se distinguem do maravilhoso devido à sua escritura: apresentam estranhamento, e não a aceitação imediata dos acontecimentos.

O fantástico-puro, outro subgênero tratado por Todorov, aproxima-se do sobrenatural. Sobre ele e o fantástico-maravilhoso, o filósofo afirma que “o limite entre os dois será incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes, permitirá sempre decidir” (TODOROV, 2004, p. 58). De acordo com a explicação que o estudioso dá à obra *La Morte Amoureuse* (1836), do francês Théophile Gautier, o fantástico-puro seria a dúvida do leitor ou da personagem, isto é, a própria ambiguidade, quando não há uma explicação nem racional, nem sobrenatural. Portanto, em uma mesma obra, podem ocorrer ambos os subgêneros, o fantástico-puro e o fantástico-maravilhoso.

Jorge Schwartz, após observar que há alguns paradoxos sobre a existência do fantástico na narrativa, afirma que, primeiramente, precisamos ter por base o que já foi estudado anteriormente. Ele reproduz as teorias de Todorov sobre as características do fantástico, porém conceitua e classifica o gênero de forma diferente. São três as categorias definidas por ele:

- a) o *sólito*, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma. Não chega a se configurar como tema central da literatura; é o universo do cotidiano, do corriqueiro, cuja função ficcional é a de servir como suporte real de dados inverossímeis;
- b) o *insólito*, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o “estranho”;
- c) o *sobrenatural* propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o “fantástico” e o “maravilhoso” (SCHWARTZ, 1981, p. 54).

Esses três elementos mencionados, *sólito*, *insólito* e *sobrenatural* aparecem nas narrativas fantásticas. O primeiro surge em um mundo normal, isto é, conhecido por nós, e ajuda a compor a noção de verossimilhança do fantástico. Isso ocorre porque o leitor bem como a personagem se identificam nesse universo ficcional real. Se não houver essa identificação com o nosso mundo, a narrativa passa a compor o sobrenatural, entrando, assim, no campo do maravilhoso.

Quanto ao *insólito*, ele aparece e mantém constância, aflorando o fantástico. Essa categoria se apresenta como o estranho, pois é o momento em que começam a ser introduzidas forças de outra natureza, causando um impacto ou um estranhamento no leitor e, às vezes, até mesmo na personagem.

E quando os elementos estranhos se tornam absurdos, sem explicação e totalmente desconhecidos aos olhos do leitor, podemos dizer, então, que o *sobrenatural* prevalece. Essa última categoria surge para quebrar a linearidade de fatos naturais apresentado no início da narrativa.

Outro elemento também apresentado por Todorov, e esse é fundamental para que haja o fantástico, é a hesitação. Segundo o estudioso, o leitor hesita porque, apesar de a personagem surgir em um mundo parecido com o nosso, aparece um elemento sobrenatural inexplicável que gera um estranhamento e um desconforto.

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. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2004, p. 30).

O fantástico, portanto, é o confronto entre o real e o sobrenatural. Louis Vax já havia abordado a hesitação antes de Todorov, mas, para ele, ela era provocada pelo medo. O teórico Lovecraft também denomina a literatura fantástica como algo que provoca medo no leitor. Segundo Schwartz (1981, p. 65), em seu livro *Murilo Rubião: a poética do Uroboro* (1981), Lovecraft “fundamenta a literatura fantástica numa relação pragmática com o leitor, que se deixa envolver pelo medo, *frisson* e ‘terror cósmico’ (*Supernatural horror in literature*)”. Já Todorov destaca como elemento fundamental do fantástico a dúvida, que pode permanecer até o fim da narrativa, e não necessariamente o medo provocado no leitor.

Conforme Todorov, para que o fantástico se configure, há três itens a serem seguidos:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; dê-se modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem (TODOROV, 1970, p. 151-152).

Ao tentar explicar o fenômeno estranho que aparece em uma obra fantástica, o leitor opta entre duas alternativas: o natural ou o sobrenatural. Para o teórico, “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004, p. 36). Portanto, o leitor, muitas vezes guiado pela visão do narrador-personagem, tem uma visão ambígua dos fatos narrados e isso o faz hesitar e optar por uma solução. E conforme Todorov, nesse momento que o leitor tenta achar uma razão para um elemento sobrenatural, o fantástico desaparece, justamente porque esse gênero se constitui da incerteza, da falta de equilíbrio e da ruptura da zona de conforto do sujeito.

Todorov também apresenta as formas de leitura ou de posicionamento do leitor que podem ser as mesmas que as da personagem. O teórico a personagem em primeira pessoa ou um narrador representado facilitam o aparecimento do fantástico. Conforme Todorov, “o narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir” (TODOROV, 2004, p. 90). O narrador se acha aquém da concepção de verdade e, portanto, é favorável ao fantástico, justamente pela identificação do leitor com as personagens.

Os temas relacionados ao “eu” e ao “tu” que propiciam o aparecimento do gênero fantástico são mencionados pelo filósofo. A ideia de “eu” se fundamenta na estética romântica, a qual, segundo Rodrigues, coloca “a experiência pessoal no primeiro plano da criação artística, o culto do eu” (RODRIGUES, 1988, p. 23). Segundo Todorov, os temas do “eu” estão relacionados às questões do homem e do mundo, quanto ao “tu”, eles tratam da relação entre o homem e seu desejo:

o *eu* significa o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando-se este confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado. O *tu*, ao contrário, remete precisamente a este intermediário... (TODOROV, 2004, p. 164).

Podemos percebermos, aqui, portanto, pela proporção de itens apontados por Todorov para refletirmos sobre o gênero, a genialidade desse filósofo, que deu um impulso aos estudos do fantástico. No entanto, como todo o seu livro sistematiza o fantástico dentro de uma estrutura típica do século XIX, algumas obras literárias do século XX não se encaixam em seus estudos, fato este que desafia estudiosos modernos a buscarem novas teorias e estudos.

2.1 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XX

O fantástico, conforme visto, ganha uma nova característica no século XX por excluir a hesitação das personagens e até mesmo do leitor. Schwartz critica essa necessidade da existência da dúvida no momento da leitura das narrativas fantásticas, tal como reivindica Todorov. Segundo Schwartz, Todorov não ignora, nem tenta eludir esse problema, mas o trata tangencialmente, a partir do pressuposto de que, no século XX, a literatura fantástica teria chegado ao seu fim.

Quando Todorov pergunta “Por que a literatura fantástica não existe mais?”, ele cita, como exemplo, *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Para Schwartz, após esse questionamento do próprio escritor, a hesitação entra em crise. Todorov menciona, inclusive, essa obra como iniciadora de um novo gênero que ele desconhece, por não apresentar dúvida na narrativa, nem no leitor, simplesmente por conter personagens que reagem normalmente frente a acontecimentos sobrenaturais. Conforme Schwartz,

se não surge a dúvida é porque os elementos ficcionais reais e irrealis compactuam dentro de sua realidade linguística e temática; conseqüentemente a finalidade não é mais despertar determinadas emoções, mas fazer coexistirem, através do artifício verbal, realidades de praxe incompatíveis, que fazem com que o leitor ultrapasse o nível ingênuo da leitura, levando-o a uma visão conotativa do texto (SCHWARTZ, 1981, p. 68-69).

Com essa definição, muitas obras passam a ser denominadas fantásticas, pois a dúvida já não é o elemento mais importante para analisarmos o gênero, mas

sim o modo como o natural e o sobrenatural aparecem na ficção, visto que um se opõe ao outro. O leitor e a própria personagem, portanto, podem não hesitar pelos elementos inquietantes, ambos simplesmente podem aceitar e não se incomodar com o meio absurdo ou a circunstância em que ele se encontra. O leitor pode até estranhar no início, porém, depois, ele acaba se familiarizando com a narrativa e para de questionar, como é o caso de *A Metamorfose*: o protagonista se incomoda com a forma como a família o trata, e não por ter se tornado um inseto.

Conforme José Paulo Paes (1985), no século XX, houve a “abertura” da racionalidade, e isso proporcionou mudanças no fantástico. Também, possibilitou que o mundo absurdo proposto por Kafka fosse introduzido nesse gênero. Para Paes, esse século

veio libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegoria. Agora goza ele de plena liberdade para fazer o que queira – tornar o real de todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar ficcional e real a seu bem prazer, como em Borges e Cortázar – a fim de devolver ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando-o a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade onde sonho e desejo, banalizado um pela decodificação psicanalítica, sufocado o pelas crescentes coerções sociais, retomam a plenitude de seus direitos (PAES, 1985, p. 192).

No século XX, o fantástico já não se prende às conceituações de Todorov. Para Paes (1985), o mundo da sobrenatureza começa a ser codificado e naturalizado por meio dos estudos da parapsicologia. Com isso, há novas visões para o fantástico e a realidade. O real se torna absurdo sem, ao menos, causar medo, apenas questiona a verdade.

O absurdo acontece nas coisas do cotidiano, como é o caso do fantástico. De acordo com Camus (1942), há diálogo entre o absurdo, a esperança e a morte e acompanha essas temáticas o mundo singular de estado de espírito, o vazio e o estranhamento do mundo.

Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto desse irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem como do mundo. É, de momento, o seu único elo. Sela-os um ao outro como só o ódio pode unir os seres (CAMUS, 1942, p. 34).

Ainda para o escritor, o surgimento do absurdo se deu pelo confronto entre o humano com o silêncio do mundo: o homem se vê sozinho em um mundo constituído de incertezas e imprevistos, o que o faz perder a esperança de acabar com as coisas que o aflige. As personagens que aparecem em um mundo absurdo, conforme Camus, “vivem não pela própria vida mas por qualquer grande ideia que a ultrapassa, a sublima, lhe dá um sentido e a atração” (CAMUS, 1942, p. 19). Essas personagens, que vivem com a esperança em outra vida, são levadas a nada, por habitarem um mundo circular, convivendo com a solidão, a morte e a sua degradação.

Na arte, esse mesmo sentimento de degradação também aparece, principalmente no surrealismo. Em um primeiro momento, “formam-se quadros surrealistas que nos causam horror, porque se trata precisamente de nosso mundo, embora totalmente estranhado” (KAYSER, 1986, p. 106). O surrealismo se apresenta diferente após a influência de novas vertentes e de ideias, como as de Freud, e, também teve influência da literatura e de outras artes, de modo que

o efeito de sentimentos, já não lhe correspondia o clima sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho (KAYSER, 1986, p. 75).

A obra de Kafka nos faz pensar nessa característica e na definição do fantástico, a qual se aproxima de muitos escritores contemporâneos do gênero. Trata-se de reconhecer um mundo totalmente descontrolado, sem possibilidades de mudança e de explicação e cuja única solução é o não questionamento e a adaptação à irrealidade. Contudo, há o questionamento do real, da verdade, enfim, de tudo o que nos é posto e dado como fonte segura: o fantástico ocorre no “próprio cotidiano, afeta-o e põe em dúvida o nosso mesmo conceito de realidade” (PAES, 1985, p. 186).

O teórico David Roas, também exclui a hesitação como um dos elementos principais do fantástico. Em seu ensaio “La amenaza de lo fantástico”, publicado no livro *Teorias de lo fantástico* (2001), ele questiona a ideia do fantástico se dar pela hesitação, conforme proposto por Todorov. A hesitação não seria o foco do fantástico, e sim as possibilidades de diferentes leituras e de abertura de horizontes

ao leitor. Para Roas, portanto, esse gênero aparece quando houver a ameaça, uma transgressão às leis que organizam a realidade. Com isso, o

funcionamento fantástico, debe ser siempre entendido como excepción, ya que de lo contrario se convertiría em algo normal, cotidiano, y no sería tomado como una amenaza (no hablo aqui, evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas), como una transgresión de las leyes que organizan la realidad (ROAS, 2001, p. 17).

Com essa definição proposta por Roas, o romance *O médico e o monstro* (2004), de Robert Louis Stevenson, pode ser enquadrado na literatura fantástica, por existir uma ameaça quando aparece o outro eu do Dr. Jekyll, o Ms. Hyde, que quer dominá-lo. O romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, também se enquadra no fantástico proposto por Roas, além de outras obras, como *A volta do parafuso* (1896), de Henry James. Assim, a narrativa fantástica para este teórico precisa apresentar ameaça. Enquanto o fantástico se limita a um sistema propriamente dito para Todorov, para Roas, o gênero se aplica como algo inquietante e causador de possibilidades imensas de interpretação e de compreensão do texto.

Roas também menciona que o espaço na narrativa fantástica precisa ser similar ao do leitor, portanto, ele sofreu influências de Todorov. Contudo, ao destacar a noção de ameaça e de realidade como fonte de questionamento, ele se distancia da teoria de Todorov.

Para Roas, há uma reflexão da realidade e do próprio homem por meio da narrativa fantástica. A realidade se torna estranhada e incompreendida nessas narrativas. Conforme Roas, “la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (ROAS, 2011, p. 9). Portanto, a razão tende a ser questionada quando o sobrenatural entra em conflito com o que conhecemos como realidade, isto é, há uma reflexão da racionalidade como um conhecimento relativo e, assim, precisa ser repensada a sua validez.

Paes também aborda o conceito da razão ao referir que o fantástico surgiu para contestar a hegemonia racional, ou seja, “a verdade”. Para ele, o fantástico leva o leitor “a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade” (PAES, 1985, p. 192). Tanto Paes como Roas, portanto, tratam do fantástico como uma literatura que

procura questionar as leis impostas na realidade, e isso se dá pela introdução de fenômenos de outra natureza.

Ainda, de suma importância, Paes menciona que, em geral, as conceituações e as definições do fantástico dadas pelos modernos teóricos do gênero se diferem entre si. Só há uma ideia evidentemente em comum entre eles, segundo Paes: a de que o fantástico se opõe ao real e ao normal. É por causa dessa oposição sobre esses dois elementos que o fantástico se define como gênero literário, afirma o teórico.

O gênero fantástico, por ser uma narrativa complexa, faz com que haja estudos que priorizam também a sua linguagem em vez de só analisar o seu conteúdo temático. Conforme explica Schwartz, “o elemento fantástico, que num dado momento nasce como verdadeiro ‘desvio’ narrativo, é captado semanticamente pelas suas peculiaridades que ajudam a defini-lo” (SCHWARTZ, 1981, p. 59). Quanto às formas de linguagem do fantástico, ele acrescenta que “o discurso fantástico identifica-se então com a função poética da linguagem, não apenas por pertencer ao universo da ficção, mas *pelo caráter autônomo de sua irrealidade*” (SCHWARTZ, 1981, p. 65).

No gênero fantástico, o irreal apresenta plurissignificações que não necessitam de uma explicação rígida. Os fatos apenas acontecem e nós leitores procuramos sentidos por meio dos elementos sobrenaturais, do exagero, do incômodo provocado pela inquietude da personagem. O fantástico também nos leva a pensar sobre quem somos na sociedade. Por meio dessa reflexão, percebemos que nosso mundo é determinado conforme os ideais de uma época, fato este que nos desperta para questionar sempre o que de fato consideramos como verdade ou real. Dessa forma, segundo Schwartz, o questionar do homem-e-sua-circunstância é um dos subtextos para o qual a linguagem do fantástico remete” (SCHWARTZ, 1981, p. 81).

Entramos no campo das crenças e das superstições também. Segundo Rodrigues, “o gênero fantástico *stricto sensu* se constrói a partir da laicização das crenças religiosas e das superstições” (RODRIGUES, 1988, p. 38). Desde o surgimento da humanidade, persiste a ideia de termos forças maiores e sobrenaturais que nos regem, como as da esfera religiosa. De acordo com Schwartz, “a linguagem do fantástico adquire funções que se projetam além do texto

ficcional, para vincular-se a séries culturais de ordem universal” (SCHWARTZ, 1981, p. 75).

Podemos ver, portanto, que, após a obra de Todorov, novas definições e leituras foram feitas por estudiosos do gênero fantástico. Contudo, elas não fogem muito da concepção proposta por Todorov, apenas tentam adequar a teoria a novas obras, tendências e temáticas modernas, tendo como base principal grandes escritores latino-americanos.

A obra de Todorov, por ter sido escrita com base somente em narrativas anteriores ao século XX, é muito questionada. Alguns estudiosos contemporâneos, como Karin Volobuef, Selma Calasans Rodrigues, David Roas, Jorge Schwartz e Audemaro Taranto Goulart, retomaram a definição e a caracterização do gênero fantástico e a reelaboraram de acordo com suas respectivas épocas e perspectivas. Portanto, a teoria de Todorov já não servia como modelo para denominar o gênero fantástico, pois este passa por profundas mudanças, a fim de provocar no leitor do século XX momentos de risos e de reflexões sobre o seu cotidiano e a sociedade. Conforme Volobuef, “o fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX até chegar ao XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada” (VOLOBUEF, 2000, p. 109).

Com o objetivo de explicar as diferentes fases do gênero fantástico, Volobuef cita Coalla (1994), que define esse gênero em três fases. Na primeira, “em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo)”; já na segunda fase, “no século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito);” por fim, na terceira fase, no século XX, com uma roupagem totalmente nova, o gênero evolui, tomando para si a linguagem. Nesse século,

o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo). Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático (VOLOBUEF, 2000, p. 111).

A partir do século XX, portanto, essa literatura tem como principal objetivo gerar um desequilíbrio no mundo familiar do leitor. E isso se dá pela inserção de um elemento estranho no dia-a-dia da personagem, sem nenhuma explicação racional, e que surge como algo assustador no mundo do leitor. Freud define o estranho como aquilo que não é familiar, portanto, desconhecido. Em *Umheimlich* (1919), o psicanalista revela grandes descobertas sobre o sentimento de estranheza provocado no leitor. O ambiente familiar pode tornar-se desconhecido e com isso o indivíduo produz sensações de angústia, espanto. Para Freud,

nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas (FREUD, 1986, p. 239).

Com isso percebemos que para existir o estranhamento, algo precisa ser adicionado ao que é o novo ou não familiar. Contudo, quando um fato familiar torna-se reprimido ou desconhecido proporciona o estranhamento ao leitor.

Diferentemente do século XIX, conforme Volobuef (2000), a narrativa fantástica contemporânea tem como temática a inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos, bem como os devaneios oníricos ou de faz-de-conta, as angústias existenciais e psicológicas e a sensação de impotência frente à realidade opressiva. Assim, essa narrativa não evoca medo ou terror, provoca reações no leitor como: “incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso” (VOLOBUEF, 2000, p. 110). Nesse sentido, a narrativa fantástica provoca, também, um leque de questionamento ao leitor, fazendo com que ele, por meio desse gênero, efetue

uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido familiar (VOLOBUEF, 2000, p. 112).

Com isso, percebe-se que esse gênero pretende levar o leitor ao desequilíbrio do que, até então, considerava real. Além disso, o fantástico é visto como uma

ameaça da desestruturação de uma linguagem coerente, bem como revela problemas e desvenda o cotidiano da sociedade.

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2009), em seu artigo *O conceito de Neofantástico, proposto pelo argentino Jaime Alazraki, e sua relação com os contos de Julio Cortázar*, traz reflexões sobre a teoria do neofantástico proposto por Alazraki. Para Alvarez

Alazraki observa que há um tipo de narrativas que não provocam medo nem calafrio no leitor. E o crítico se pergunta o que fazer com textos que incluem desafios às certezas do real, sem, contudo, provocar medo. O que fazer com as obras de Kafka, Borges e Cortázar, por exemplo? Indiscutivelmente, esses textos se afastam dramaticamente das narrativas fantásticas do século XIX porque o medo é substituído pela perplexidade e a inquietação. (ALVAREZ, 2009, p. 158).

Percebemos que há uma corrente de teóricos que não concordam com Todorov, em relação a hesitação. Porém esses teóricos utilizam diferentes nomes para a sensação que o leitor tem ao ler um texto fantástico. Temos o exemplo de Roas, o qual menciona como ameaça, já para Alazraki chama-se inquietação ou perplexidade. Alvarez também menciona o conceito de *neofantástico* proposto por Alazraki conforme a concepção de fantástico segundo Júlio Cortázar. Para Alvarez, essa corrente de textos *neofantásticos* “desejam conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde” (ALVAREZ, 2009, p. 159). Isto é, não desejam devastar a realidade com o sobrenatural. Enquanto os relatos fantásticos tradicionais priorizam o medo e a hesitação, os textos *neofantásticos* priorizam a existência de três elementos a visão, a intenção e o *modus operandi*. Conforme Alvarez o termo visão, define que o real é uma máscara, a qual aparece como uma segunda realidade, em um cenário proposto pelo escritor. O termo Intenção, segundo Alvarez, é a provocação da perplexidade e da inquietação. Conforme a teórica

O crítico atribui um caráter metafórico aos textos *neofantásticos* porque pensa que a metáfora —a linguagem segunda— é a única forma de aludir a essa segunda realidade, na qual acreditam os autores *neofantásticos* como Borges e Cortázar. Levanta-se a suspeita de que há algo oculto que não é possível enxergar com clareza e que acaba se manifestando no meio das atividades

cotidianas, sem aviso e sem explicação, e o texto literário mimetiza essa condição de alheamento (ALVAREZ, 2009, p. 160).

Já o *modus operandi*, trata da ideia da aceitação do insólito no começo da narrativa. Conforme Alvarez, “parte do fato insólito e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos” (ALVAREZ, 2009, p. 161). Contudo percebemos a contribuição dos relatos dos neofantásticos para a compreensão de muitos contos do século XX.

Apesar de o surgimento do fantástico ter sido provavelmente no século XVIII ou no início do XIX, na América hispânica e no Brasil, o florescimento da literatura fantástica ocorreu somente no século XX, conforme Rodrigues. Para Borges (2009), definir o surgimento de obras do gênero fantástico no Brasil não é tão simples, pois

existem muitas polêmicas e contradições de pesquisa com relação aos indícios da composição literária de gênero fantástico no Brasil, principalmente porque algumas delas consideram fantástico tudo aquilo que se contrapõe ao realismo e envolve estéticas de ruptura com essa característica, de maravilhoso, mágico etc. (BORGES, 2009, p. 7).

Para o crítico, *Noites na Taverna* (1855) e *Macário* (1852), de Álvares de Azevedo, foram as primeiras obras a apresentarem indícios de elementos fantásticos. Entre outros escritores que também utilizaram esses elementos, temos Joaquim Manuel de Macedo, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Érico Veríssimo.

Segundo Fonseca (1987), essa dificuldade de definir se uma obra brasileira pertence ao gênero fantástico ou não se dá pelo fato de “não contarmos, efetivamente, com uma tradição literária que tenha usado o fantástico de maneira mais elaborada, [...] com valores de gênero literário próprio” (FONSECA, 1987, p. 165). Apesar de citar autores como Aluísio Azevedo, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa, que utilizaram elementos fantásticos em seus romances, Fonseca acredita que, no Brasil, o fantástico se encontra especialmente no conto.

O Brasil produziu menos literatura fantástica em comparação à América hispânica. Isso se explica em parte porque o país teve forte tendência naturalista. Em pleno século XIX, segundo Fonseca, o escritor Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), foi o primeiro que utilizou elementos fantásticos em narrativa. Para a Fonseca (1987), os autores contemporâneos brasileiros que mais

se destacam nesse gênero são J. J. Veiga e Murilo Rubião. Outros ainda autores contemporâneos, como Guimarães Rosa, Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão e Flávio Moreira da Costa, utilizaram também elementos fantásticos em suas obras, mas não se dedicaram efetivamente a essa forma narrativa.

A teoria de Todorov, portanto, contribui com uma base para se entender a essência do fantástico. Contudo, não podemos aplicar sua teoria na maioria das narrativas fantásticas do século XX, pois elas sofreram alterações de estilo e de temática. Apesar disso, vale ressaltar a importância e, principalmente, a insistência de teóricos contemporâneos em apresentar novas definições ao gênero. Ainda que se confrontam entre si em muitos aspectos, conforme afirma Paes (1985), as teorias não fogem da essência do fantástico, que é conflitar com o real e o normal.

3 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO DE MURILO RUBIÃO E DE IGNACIO LOYOLA BRANDÃO

Murilo Rubião publicou a primeira obra em 1947, intitulada *O ex-mágico*, mas somente alcançou reconhecimento em 1974, com as obras *O convidado* (1974) e *O pirotécnico Zacarias* (1974). O sucesso do escritor se deu principalmente com esse último livro, mesmo contendo contos publicados anteriormente. Suas obras são investigadas como um todo pelos especialistas, pois Rubião é um escritor que se atém a pequenos detalhes, com alto grau de significação.

De acordo com Sandra Elis Aleixo (2008), o mineiro é “único em seu tempo, rompe os padrões do realismo tradicional e não compartilha o mesmo regionalismo de Guimarães Rosa, ou a literatura intimista de Clarice Lispector” (ALEIXO, 2008, p. 188). Para Aleixo, a literatura desse escritor é comprometida com os problemas da realidade da sociedade, assim como reflete situações da súbita modernidade. Ainda segundo a pesquisadora, Rubião é conhecido por sua singularidade em trabalhar com a reescritura de contos, pelo uso de epígrafes e, também, pela criação de personagens conturbadas.

Conforme Aleixo (2008), as suas narrativas nunca se completam quanto ao processo de reescritura e, em quase todos os textos, abordam a temática da

metamorfose. Esse caráter circular das obras do escritor, através da reescritura, também pode ser visto nas epígrafes bíblicas, e que, por ser de natureza profética, aponta para o futuro, para a questão do círculo e do infinito.

A metamorfose também é uma característica comum nos contos. Devido a transformações constantes, as personagens de Murilo Rubião “não se definem claramente como indivíduos singulares, ora pelos diversos nomes que recebem [...], ora pelas metamorfoses em outros seres, ora pela falta de um passado que os inscreva na História” (ALEIXO, 2008, p. 193). Além da tendência ao infinito e das metamorfoses, de acordo com Jorge Schwartz (1981), Murilo inunda seus textos com exageros e hipérboles, de forma aumentativa ou diminutiva.

O espaço da narrativa acompanha a solidão sentida pelas personagens, pelos relacionamentos infecundos. E o tempo, acrescido a esse ambiente angustiante, colabora para que aconteça o movimento circular das ações das personagens, podendo levar narrativas ao infinito e, portanto, ao não fechamento do enredo, segundo Aleixo (2008).

As personagens de Murilo Rubião são seres sem qualquer possibilidade de sair do mundo circundante, pois vivem em uma sociedade opressora. Como podemos perceber, o fantástico de Rubião focaliza um mundo conturbado e, assim, acaba

povoando suas narrativas com personagens que não se espantam diante dos fatos extraordinários, aprisionadas a um sistema opressor, que as condena ao tédio, à solidão e ao sofrimento, sem chances de fuga, o escritor mineiro posiciona sua produção nesse novo fantástico (ALEIXO, 2008, p. 189).

Nesse sentido, Rubião traz, em suas narrativas, elementos insólitos e sobrenaturais de forma metafórica, a fim de realizar uma crítica à sociedade. Rubião tornou-se, assim, um escritor preocupado com o social, portanto sua literatura não é alienada. Sua preocupação se direciona a uma escrita engajada, voltada para o absurdo da condição humana contemporânea.

O escritor Ignácio de Loyola Brandão não se dedicou exclusivamente ao gênero fantástico tal como Rubião, porém, em algumas de suas obras, introduziu elementos sobrenaturais ou fantásticos, como é exemplo o texto “O homem cuja orelha cresceu”, cujo conto podemos considerar uma narrativa fantástica.

Nascido em Araraquara, São Paulo, em 1936, ele trabalhou em jornais, revistas e editoras. Desde pequeno, seu repertório de leitura foi sendo constantemente ampliado, visto que havia muitos livros na biblioteca de seus pais. Brandão escreveu seu primeiro livro, *Depois do Sol*, uma coletânea de contos, em 1965. Além desse gênero textual, ele escreveu crônicas, romances, biografias e peças de teatro.

Brandão, que retrata em suas narrativas o espaço urbano, mais especificamente, a cidade de São Paulo, narra esse mundo conturbado em que as personagens convivem com a angústia e a dúvida ao mesmo tempo. Segundo Vera Lúcia Silva Vieira, especialista na literatura produzida por Brandão:

No mundo contemporâneo, avolumam-se imagens de cidades fragmentadas, onde predominam a solidão, o individualismo e as relações passageiras em meio às constantes transformações físicas. Modificações que, impostas à cidade provocam sentimentos de desconcerto e sensações de perda aos seus habitantes, alterando significativamente os seus referenciais (VIEIRA, 2013, p. 2).

Assim como Rubião, o paulista também trabalha com o social em degradação. A partir de uma visão pessimista, ele narra essa vida moderna da sociedade contemporânea: frágil, vazia, individualista, movida pela praticidade e rapidez das máquinas e carregada de tensões e aprisionamentos. Ambos retratam essa sociedade marginal, aquém da democracia e da gratidão: “a cidade, longe de ser um lugar de solidariedade, apresenta-se cada vez associada ao imaginário de que vivemos num caos” (VIEIRA, 2013, p. 8). Assim apresentam-se não só a obra de Brandão e Rubião, mas também as narrativas contemporâneas em sua maioria, Transmite nas relações humanas.

Após termos discutido aqui a definição sobre o fantástico, bem como apresentado as observações relevantes sobre esses dois escritores literários, iremos analisar dois contos de Rubião e de Brandão.

4 O FANTÁSTICO NOS CONTOS “BÁRBARA”, “AGLAIA” E “O HOMEM CUJA ORELHA CRESCEU”

Como já vimos, muitas obras do século XX não se encaixam na estrutura do gênero fantástico proposto por Todorov. Temos o exemplo dos contos de Rubião, dentre eles “Bárbara” e “Aglaiá”, bem como na narrativa de Brandão, “O homem cuja orelha cresceu”. Os três contos num primeiro momentos, poderiam não ser classificados como fantásticos, pois seguem a vertente de Kafka, em que as personagens não hesitam frente aos fatos absurdos que lhe acontecem. No entanto, podem ser consideradas fantásticas as narrativas se nos apoderarmos das teorias pós todorovianas. Vamos nos ater em teóricos como David Roas, Paes e Schwartz, entre outros.

Essa mistura entre o natural e o sobrenatural, bem como os elementos inquietantes aparecem de forma exagerada e conturbada nessas narrativas. As personagens vivenciam um caos em meio a realidade. Muitos elementos como a hipérbole, a metamorfose, o infinito, o narrador e, até mesmo, as personagens possibilitam para aflorar o fantástico. Porém, os elementos inquietantes nos levam a uma análise do fantástico numa visão moderna.

Começamos por analisar como aflora o fantástico no conto “Bárbara”, publicado pela primeira vez, em 1947 e depois reescrito e publicado novamente em 1974. Essa narrativa trata de uma mulher que sentia desejos e sempre pedia ao marido para realizá-los. Porém, seus desejos eram parcialmente concretizados e isso fazia com que não cessasse seus pedidos, além disso, também refletia no seu corpo colossal.

O fantástico, nesse conto, aparece já no primeiro parágrafo, quando o narrador relata: “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 2005, p. 33). Desde o início da narrativa, o leitor encontra-se em uma situação de estranheza, a qual se perpetua na narrativa e se estende à inconclusão. Conforme os neofantásticos muito desse elemento insólito torna-se aceitável na narrativa e, por isso, encontramos a falta de hesitação no conto. Para Todorov, uma narrativa fantástica tem sempre um começo em que a história remete-se ao nosso mundo, ao cotidiano, ou seja, a nossa realidade. Em “Bárbara”, a zona de conforto do leitor se encontra ameaçada desde o início do conto. O mesmo elemento estranho, em que Bárbara engorda a cada desejo, se estende em todo o conto.

O tamanho do corpo de Bárbara apresenta-se em forma de exagero, conforme podemos observar, quando o narrador menciona: “o corpo de minha

mulher que, de tão gordo, vários homens dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo” (RUBIÃO, 2005, p. 38). Portanto, o conto é totalmente hiperbólico e também passa pelo processo da mutação e metamorfose.

O fantástico se perpetua pelos pedidos incessantes de Bárbara e pelo crescimento de seu corpo. O primeiro pedido foi o oceano, e para a sua frustração o marido lhe trouxe uma garrafa contendo a água do mar. Depois, Bárbara pediu um baobá, que se trata de uma árvore imensa de origem africana. O esposo trouxe-lhe um galho, e novamente a protagonista se frustra e diz que não quer um galho. Então, ele comprou a propriedade em que continha um baobá e o cortou para mostrar à Bárbara. Posteriormente, ela desenvolveu outro desejo, pois não pôde ver a imensidão do tamanho do baobá, sendo este, a vontade de possuir um navio. Então seu marido buscou esse navio e o montou para que Bárbara pudesse ver de modo estático em plena terra. Por último, ela pediu uma minúscula estrela e entende-se que ele foi buscá-la. No final, a protagonista permanece esperando que o marido realizasse o desejo dela.

A cada frustração Bárbara engorda estrondosamente e isso torna a narrativa mais esquisita proporcionando ao leitor momentos de desconforto. Conforme Freud isso acontece porque o mundo insólito tende a surgir de repente e reprimir o mundo familiar ou natural ao qual conhecemos. O fato de Bárbara engordar subitamente também é grotesco, pela contradição e exagero, bem como, a retratação de um ser que não apresenta características físicas normais, tornando-se um monstro enorme.

A cada pedido, Bárbara engordava de forma exagerada e seu marido temia sempre que isso acontecesse e, portanto, fazia os seus caprichos da forma que ele bem entendia. Sua preocupação por um momento tornou-se o filho que a protagonista esperava em sua barriga colossal. No início ele imaginava que o casal tivesse um filho com as mesmas manias esquisitas e fosse enorme como a esposa. Porém, Bárbara pariu uma criança muito pequena e magra. Isso também incomodou o marido. A protagonista não tinha afeto pela criança e isso o esposo não entendia.

Há uma disparidade muito grande entre mãe e filho na narrativa que contribui para a permanência do fantástico, pois faz com que o leitor perca a noção de veracidade. Chega a ser grotesco por se tratar de duas aberrações na sociedade em que foge do real. No decorrer da narrativa esse elemento grotesco vai se tornando

mais visível. Pois com o passar dos anos, ambos continuam da mesma forma e não deixa de ser fantástico também.

Na narrativa, a metamorfose ocorre pelo processo de mutação, que é o aumento do corpo colossal da personagem, o qual cresce a cada desejo. De acordo com Jorge Schwartz (1981), Murilo inunda seus textos com exageros e hipérbolos, de forma aumentativa ou diminutiva. Os hiperbólicos pedidos de Bárbara refletem no tamanho do seu corpo colossal. Portanto, a hipérbole aumentativa refere-se ao corpo da protagonista e a diminutiva aparece quando se refere ao filho de Bárbara, “o menino tinha que ser carregado pelos braços, visto que, após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada” (RUBIÃO, 2005, p. 37). Nenhuma das personagens apresentam evoluções significativas perpetuando até o fim da narrativa o fenômeno de estranheza e conseqüentemente isso reflete na insistência da permanência do fantástico. Ambos os corpos são grotescos por ridicularizarem as duas condições, em que um tanto almeja e o outro nem ambição possui.

Contudo, no final do conto, a ideia de infinito aparece no seguinte trecho: “mas ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la” (RUBIÃO, 2005, p. 39). Assim a história não acaba, pelo contrário, recomeça. Portanto, no conto “Bárbara”, a questão do infinito está bem marcada, pois a protagonista pede e seu marido sempre atende seus pedidos, com isso, ocorre o movimento circular e a repetição que permanece até o fim. Esse final além de mostrar a infinitude dos desejos, também mostra a esperança de poder se sentir livre para observar o mundo da forma com que ela almeja, sem interferências do marido. Isso mostra a sensação de liberdade que tanto Bárbara inspira e anseia.

Muitos estudiosos contemporâneos do fantástico afirmam que obras desse gênero podem levar a ambigüidade até ao final da narrativa. Conforme Todorov, uma obra que não tem explicação racional ou sobrenatural pelos fenômenos estranhos, poder ser classificada como fantástico-puro. Porém, a teoria de Roas aplicada ao conto de Rubião, o fantástico transmitido na personagem Bárbara, surge como uma ameaça a vida em que o esposo esperava ter com ela. Para Roas, o fantástico surge pela ameaça e essa, se dá pela transgressão da realidade ou das leis que a rege. Nas palavras de Roas sobre o gênero, ele afirma que:

o funcionamiento fantástico, debe ser siempre entendido como excepción, ya que de lo contrario se convertiría em algo normal, cotidiano, y no sería tomado como una amenaza (no hablo aqui, evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas), como una transgresión de las leyes que organizan la realidad (Roas, 2001, p. 17).

Quando pensamos dessa forma, percebemos que os desejos de Bárbara são uma ameaça para o esposo e a vida que ele quer proporcionar a protagonista. Ou seja, ameaça a forma de vida que ele acredita ser certa. Na narrativa o narrador priva Bárbara dos fenômenos e objetos externos, isso proporciona algumas reflexões sobre a sociedade em que Rubião procurou retratar no conto. Uma sociedade ainda machista e colonial.

O narrador também favorece para o aparecimento do fantástico. No conto ele se apresenta como o marido da protagonista e ainda nos conduz a uma veracidade dos fatos relatados. Esse narrador conduz a narrativa e as poucas falas que Bárbara menciona, as quais segundo o marido, não passam de manias e asneiras. O leitor é condicionado a entender que a personagem principal não passa de uma mulher ingrata, infeliz, injusta e exploradora, enquanto o esposo aparece como vítima. Tomemos como base essa fala do narrador

por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente (RUBIÃO, 2005, p. 33).

O narrador também mostra o seu descontentamento para com a esposa, porém, podemos refletir sobre o fato dele se manter passivo em relação a esposa. Ele priva a esposa do mundo, das coisas externas e ainda em toda a narrativa relata os comportamentos inadequados de Bárbara conforme a ótica dele. O narrador já inicia o conto trazendo os comportamentos e as vontades da esposa como algo absurdo, doentio. Esse discurso permanece em toda a narrativa.

Se ao menos ela desviasse para mim parte do meu carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto,

pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania. (RUBIÃO, 2005, p. 33)

Portanto, o leitor pode ser conduzido a um pré-conceito sobre a personagem protagonista. As palavras utilizadas pelo narrador a respeito das ações de Bárbara: “mórbidas manias”, “esquisitices”, “extravagantes solicitações” e “excentricidades”, nos levam a estranheza tanto das ações como das próprias expressões desse narrador por parte dos fatos narrados. Essas palavras facilitam também para a não extinção do fantástico.

Vários fatores contribuem para o aparecimento do fantástico, já mencionamos a hipérbole, a metamorfose, o infinito, o narrador, mas também a própria personagem e o leitor. Todorov mencionou que o leitor e até a própria personagem hesitam frente a acontecimentos estranhos. Isso ocorre quando o leitor se identifica com a personagem. Porém, nesse conto a personagem principal não hesita, pelo contrário, mantém-se em um mundo alienado. Ela apresenta ser indiferente quando se trata do meio em que a cerca, ao seu papel na sociedade enquanto mãe e esposa. O narrador estranha os comportamentos de Bárbara e a forma com que ela deseja as coisas e depois engorda, contudo, há várias questões a serem relevadas. Bárbara aparece como uma mulher que deseja se libertar do sistema patriarcal da qual está inserida, porém é como um ciclo vicioso, não consegue sair. Contudo, a protagonista apresenta dificuldades em realizar seus desejos por conta própria, por ser dependente do esposo.

Encontramos como herança romântica as marcas do homem individual que vive num mundo subjetivo e individualista. Percebe-se essas marcas no conto “Bárbara”, quando a protagonista diz: “- Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo” (RUBIÃO, 2005, p. 37). Bárbara é uma personagem voltada somente à seus desejos. Nada mais importa, nem o marido, nem o filho. Essa imagem da protagonista se dá pelos subjetivos relatos do esposo como já mencionado anteriormente.

Isso ocorre em outros contos de Rubião, em que as personagens mesmo vivendo em uma sociedade, acabam se isolando dela. O conto “Bárbara, possui muitas características do fantástico moderno, o qual mesmo tendo aproximações com o ideal de fantástico do século XVIII e final do século XIX, não se parece com um romance gótico, por não apresentar momentos de terror e medo.

Alguns elementos aparecem contraditórios no conto como é o caso das manias e da gordura. Na narrativa, ambas aparecem como consequência uma da outra. O marido com suas subjetivas análises sobre a protagonista nos faz crer que somente ele tem o estado físico e mental normal. Até o filho do casal possui a herança esquisita da esposa, porém é o reverso dela. Ele aparece como um ser miúdo, sem condição de crescer e engordar. Conforme Volobuef (2000), o fantástico do século XX abre um leque de questionamentos para o leitor. Com isso, percebe-se que esse gênero pretende levar o leitor ao desequilíbrio do que, até então, considerava familiar. Além disso, o fantástico é visto como uma ameaça da desestruturação de uma linguagem coerente, bem como revela problemas e desvenda o cotidiano da sociedade. No conto “Bárbara”, o próprio narrador menciona: “por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos” (RUBIÃO, 2005, p. 33). Portanto, o leitor já é preparado para entrar num mundo em que as ordenações se aniquilam.

4.1 “AGLAIA”

O conto “Agliaia”, escrito por Murilo Rubião e publicado em 1974, também pode ser considerado fantástico conforme os teóricos do século XX. A narrativa trata-se de uma mulher, cujo nome Aglaia, que casa com um homem chamado Colebra, apenas para manter uma relação sexual estável. Seu esposo tinha como principal objetivo casar pelo interesse financeiro. Ambos fizeram o juramento ao pai de Aglaia, de que casariam sob o regime de separação de bens, pois a protagonista possuía uma fortuna deixada pela tia. Porém, Colebra afirma que casará, mas não deseja ter filhos e isso o casal tinha em comum. Primeiramente, o narrador apresenta dados que não afetam nossa razão, por se tratar de um mundo parecido com o nosso.

Após o casamento, os jovens encontravam-se já no hotel e Aglaia usou o seu poder de sedução para com o esposo e ele a correspondeu. Entretanto, a zona de equilíbrio acabou quando ocorreu a primeira gravidez. O casal mal esperava que acabasse a boa vida de festas e diversões que desfrutava.

Aglaiia, portanto, descobre após consulta médica que está grávida, e se questiona “- Doutor, tudo que o Senhor diz é vago e reticente. Como posso estar grávida, se tomei a pílula?” (RUBIÃO, 2005, p. 190). O médico adverte que ela não tomou os devidos cuidados com as prescrições da pílula. O casal acaba abortando a criança e Aglaia adoece. A primeira preocupação do esposo passa a ser a herança e o testamento da protagonista.

A protagonista, após o aborto, engravida novamente, mas desta vez de forma repentina e sem explicação. O fantástico aparece com esse evento inesperado. Ela procura o médico novamente e ele, surpreso, começa a receitar outros métodos para a prevenção, mas não causa efeito. Aglaia engravida novamente e pare seus filhos, cada vez em prazos mais curtos. Suas gestações duravam poucos meses e até dias, além disso, vinham gêmeos, trigêmeos.

O fantástico no conto inicia quando o verossímil dá espaço para o afloramento do inverossímil. Essa relação entre esses dois elementos faz com que haja a ambiguidade e com isso surge o fantástico. Para Todorov o fantástico aparece com a hesitação e para Roas se trata da ameaça às leis da realidade. A teoria de Roas justifica o fantástico no conto, pois não encontramos a hesitação, portanto, há um leque de questionamentos ao leitor e as próprias personagens. Todavia, as personagens só questionam no início em que o elemento aparece e depois se mostram passivas. No conto, o fantástico aparece quando Aglaia aborta a primeira criança. Mesmo ela tomando precauções para não engravidar, o casal não consegue evitar. Isso faz com que o médico e o casal fiquem assustados e descrentes da ciência. Após esse momento, ela começa a parir vários filhos, mesmo com gestações curtas “nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco” (RUBIÃO, 2005, p. 193). Esses nascimentos aparecem de forma exagerada, visto que, extrapola as leis da natureza e da medicina. Portanto, percebe-se a hipérbole aumentativa em todo o conto. Esse fenômeno não deixa de ser grotesco por burlar as leis da natureza e do fantástico também, pois os elementos inquietantes ameaçam a normalidade dos eventos e faz com que, a todo o momento, o leitor se questione. Uma vez que, as gestações não cessam e aparecem de forma descontrolada num processo de mutação.

Vários ginecologistas tentaram de todas as formas conter essas gestações com métodos modernos e não funcionando tentaram da forma antiga, porém nada adiantou. Em meio a esse fenômeno sobrenatural havia o lado natural, em que “os amigos pediam-lhes calma, os médicos insistiam que todo um processo de fecundação fora violentamente alterado e a medicina não podia explicar o inexplicável” (RUBIÃO, 2005, p. 193). O elemento fantástico presente no conto mostra um mundo totalmente movido por uma ameaça às leis da realidade, conforme Roas. O leitor não hesita frente aos acontecimentos sobrenaturais, mas o vê como uma ameaça a noção de equilíbrio em que o homem procura tentar encontrar no mundo em que vive.

O casal já nem praticava mais sexo e nem dormiam juntos, mesmo assim, Aglaia gerava os filhos. Colebra decidiu até sair de casa, porém antes certificou se que receberia uma mesada da esposa. Essa enfim, acaba contratando uma babá e sua vida permanece em torno dos partos, bem como da criação dos filhos. Esses não se pareciam com ela por serem idênticos ao seu esposo: “os mesmos cabelos louros, as sardas e os olhos esverdeados, a pele clara [...]” (RUBIÃO, 2005, p. 193). Essa seria uma punição por violentar as leis divinas, em abortar uma criança. Portanto, recai uma espécie de maldição irreversível para o casal.

Muitos elementos como a ambiguidade estão presentes nesse conto. O leitor pode sentir também a hesitação, mas não pensa em sonhos, alucinações, ou loucura como explicação. O leitor pensa nessa falta de equilíbrio, como já mencionado, em que o mundo está em constante transformação entrando num colapso. O homem se encontra em sua total desgraça. A protagonista, no entanto, encontra meios para lidar com a situação, como uma parteira particular, uma babá. Ela aceita sua condição de solteira, em que tem a necessidade, ainda, de enviar mesadas ao marido.

Nesse conto o fantástico permanece até o fim da narrativa, ou seja, termina com a ambiguidade, visto que, o casal mesmo já separado continuava tendo filhos. Já no início do conto, há uma cena em que Colebra recebe em seu apartamento cartas com fotos dos novos filhos que vinham nascendo.

Os dedos incertos, teve dificuldade em abrir o envelope. Ao rompê-lo, espalharam-se pelo chão fotografias de recém-nascidos. Recolheu no meio delas o cheque: - São meus filhos. Os da última safra. – E apontava para as fotos (RUBIÃO, 2005, p. 187).

Não deixa de ser uma hecatombe às avessas. Colebra tentou se prevenir da desgraça que a vida virou rodeada de crianças, porém ele não consegue se safar. As crianças foram até ele, uma vez que, recebia as fotos dos novos filhos que nasciam e isso muito o incomodava.

Na narrativa há uma inversão de espaço temporal. A história de fato inicia pelo desfecho. Colebra nesse momento, já se encontra morando sozinho, num apartamento perto da praia e dormindo a cada dia com uma mulher diferente. Enquanto ele aproveitava uma vida repleta de comodidades, Aglaia ainda paria filhos sem cessar. Aglaia, portanto, sempre lembrava o esposo das marcas do passado e conseqüentemente traduzem ainda para o presente. Em que os filhos continuavam nascendo.

Conforme se pode perceber, as personagens desses contos estão situadas no meio urbano e no cotidiano. Nesse mundo aparece o elemento sobrenatural. No início as coisas parecem normais, logo as próprias personagens percebem que há algo errado e isso muda suas vidas por completo. Portanto, no conto “Aglaia”, a protagonista não consegue se libertar desse círculo vicioso.

O narrador do conto apresenta-se em terceira pessoa e assim contribui para extrair a veracidade das personagens. Ele em alguns momentos mostra ser um pouco ousado e tomamos como exemplo a fala: “tentaram se enganar, acreditando que a suspensão menstrual seria temporária e retornaram aos programas noturnos, interrompidos durante uma semana” (RUBIÃO, 2005, p. 189). Assim, o narrador provoca um juízo de valor pela forma exposta de sua fala. Ele, portanto, toma para si a condução da veracidade dos fatos narrados, justamente por ter característica onisciente. Assim sendo, o narrador conduz a narrativa para elementos inquietantes propiciando o surgimento do fantástico e o questionamento do leitor. A mutação é outro elemento que contribui para a perpetuação do fantástico na narrativa.

O corpo de Aglaia passa por uma mutação, pois antes se tinha o controle e depois nada o faz detê-lo. Inclusive o narrador menciona a expressão: “interminável série de partos”. Além dos infindáveis partos, eles passam a ser mais acelerados a cada gestação. Outro fator de mutação é a multiplicação dos filhos em cada parto. Esses também passam pelo processo de mutação, quando o narrador menciona: “quando nasceram as primeiras filhas de olhos de vidro” (RUBIÃO, 2005, p. 194).

Dessa forma, essas mutações aparecem de maneira estranha, sem compreensão por parte dos personagens e muito menos do leitor.

Algumas características das personagens se assemelham com a noção de homem moderno, o qual é um ser individualista. As personagens do conto se sentem isoladas uma das outras e isso contribui para a falta de comunicação ou entendimento entre elas. Esse elemento é percebido quando a protagonista está doente e o marido quer fazer o testamento se favorecendo, pois Aglaia estava preste a morrer.

Insatisfeito com as respostas, sentindo-se vítima da incompetência dos médicos, pensou ter descoberto uma saída, a única: pedir à esposa que fizesse o testamento. Não desejava tudo para si, o sogro herdaria a metade (RUBIÃO, 2005, p. 191).

Apesar disso, em alguns momentos, Aglaia também pensava apenas no que ela queria, principalmente, em ter uma vida sexual ativa. Percebe-se a falta de afeto entre os personagens, após os momentos de caos na vida deles. No momento em que Colebra está preste a ir embora, a protagonista se desespera e pede ao marido para não abandoná-la, porém

o marido ficou indeciso se ela se arrependera em consentir na separação ou se apenas sofria as dores provocadas pelas contrações uterinas. Na incerteza, retrocedeu para apanhar as malas e, no caminho, chamou a parteira (RUBIÃO, 2005, p. 194).

Ele duvida dos sentimentos da esposa para com ele. Colebra não procura a sua mulher, justamente, porque no início do conto, ele já está solteiro e recebendo mesadas dela. Assim, as personagens caminham para a infelicidade, visto que, Aglaia mesmo com muitos filhos, não tem a vida que gostaria, em ser uma mulher que casa para ter uma vida sexual ativa. Assim como, o marido vive infeliz por não desejar ter filhos e mesmo tentando se livrar dessas crianças, elas o procuram em seu apartamento, o deixando irritado e mal. Isto posto, há uma reflexão da realidade e do próprio homem por meio da narrativa fantástica, segundo Roas. Desse modo, Paes, também nos diz que há o questionamento do real, da verdade, enfim, de tudo o que nos é dado como fonte segura.

Como já citado, no conto “Aglaiia”, o fantástico aparece com as esquisitas gestações e nascimentos de crianças. O corpo da protagonista não deixa de ser um receptáculo fálico e também um distribuidor de corpos. Visto que, não passa de um lugar que serve de armazenamento de bebês. Também pode ser interpretado como uma máquina, a qual produz crianças. O corpo de Aglaiia, no início, parecia como algo belo “[...] Aglaiia se desnudou: do busto despontaram os seios duros. Subiu as mãos pelas coxas dela e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo” (RUBIÃO, 2005, 189), porém, não demora para demonstrar o estranho e isso também desperta o leitor para questionamentos.

No conto verificamos o destino drástico do casal, que sofre por burlar as leis religiosas e morais. Isso faz com que haja marcas que não podem ser escondidas e essas são as crianças. Logo, o texto é totalmente metafórico. Contudo, não há como negar que o mundo em que o autor apresentou trata-se também da falta de nexos, de uma linearidade nos acontecimentos e nas ações. Não podemos deixar de mencionar que nos dois contos de Rubião, “Aglaiia” e “Bárbara” o exagero, os elementos sobrenaturais e o incômodo provocado pela inquietude das personagens querem sempre dizer algo. Cabe aos leitores achar o sentido para esses elementos.

4.2 “O HOMEM CUJA ORELHA CRESCER”

O conto “O homem cuja orelha cresceu” escrito por Ignacio de Loyola Brandão foi publicado em 1976. Esse conto também pode ser analisado pelo viés do fantástico segundo os teóricos modernos. A narrativa trata-se de um homem, solteiro, cuja profissão é escriturário e de repente suas orelhas começam a crescer e sua vida já não é mais a mesma. O mundo da personagem acaba sendo afetado por um elemento sobrenatural e a partir de então o fantástico aflora.

No conto, o fantástico aparece já no início, quando o escriturário se encontra fazendo hora extra, de madrugada, no trabalho e de repente ele sente suas orelhas crescendo. Esse elemento estranho ou sobrenatural, também aparece em meio a elementos naturais, dos quais somos familiarizados. Conforme Schwartz, definimos o gênero fantástico pelo modo como o natural e o sobrenatural aparecem na ficção, visto que, um se opõe ao outro. Primeiramente, o protagonista se encontra

normalmente como de costume, porém, de repente suas orelhas crescem e ele tenta de todas as formas se certificar de que aquilo é realmente verdade ou real. Nesse conto o elemento insólito aparece com as orelhas.

No conto a personagem se questiona sobre os elementos inquietantes que ela presencia e conseqüentemente o leitor é condicionado pelo narrador a apresentar essa mesma reação. Conforme Roas, o fantástico aparece como ameaça as leis que rege a nossa natureza. Pensando dessa forma, as orelhas da personagem não passam de uma ameaça a vida normal que ele levava.

O exagero aparece no conto por conta do sobrenatural. As orelhas crescem de forma assustadora, as quais começam a invadir vários espaços, como o quarto, a casa, o quintal e a rua.

Acordou no meio da noite com o barulhinho da orelha crescendo. Dormiu de novo e quando acordou na manhã seguinte, o quarto se enchera com a orelha. Ela estava em cima do guarda-roupa, embaixo da cama, na pia. E forçava a porta. Ao meio-dia, a orelha derrubou a porta, saiu pelo corredor. Duas horas mais tarde, encheu o corredor. Inundou a casa. Os hóspedes fugiram para a rua. Chamaram a polícia, o corpo de bombeiros. A orelha saiu para o quintal. Para a rua (BRANDÃO, 1993, p. 136).

No início as orelhas pareciam moles como de cachorro, depois elas se assemelham a uma cobra toda enrolada. Nesse momento, percebe-se o processo de zoomorfização da orelha. A metamorfose está presente dado que a orelha passa por uma mutação. Podemos perceber que no início aparenta com a orelha de um animal inofensivo, ou seja, um cão, para depois se parecer com uma cobra. Portanto, com o tempo cria uma forma única, sem fazer parte de algum órgão de um corpo. A orelha, portanto, aparece como algo sobrenatural e a cada momento torna-se mais esquisita, por isso, o leitor, a todo o momento, se questiona sobre a sua dimensão. A partir de então, a orelha se torna algo assustador, pois toma todos os espaços do quarto.

Quando acordou na manhã seguinte, o quarto se enchera com a orelha. Ela estava em cima do guarda-roupa, embaixo da cama, na pia. E forçava a porta. Ao meio-dia, a orelha derrubou a porta, saiu pelo corredor (BRANDÃO, 1993, p. 136).

Em menos de dois dias as orelhas atingiram toda a casa, o que primeiro chamou a atenção dos outros hóspedes da pensão onde ele morava. Dali, não demorou a se estender até o quintal, chegando a rua. As pessoas ao mesmo tempo ficaram assustadas e tiraram proveito da tamanha carne exposta na rua. Nesse momento, o fantástico torna-se absurdo, por extrapolar a noção de normalidade em que somos condicionados a acreditar.

A sociedade tentou tirar proveito da situação a fim de obter benefícios com a carne. Vieram “os favelados, as organizações de assistência social, irmandades religiosas, donos de restaurantes, vendedores de churrasquinho na porta do estádio, donas-de-casa” (BRANDÃO, 1993, p. 136). Todos vieram para tirar proveito da carne de orelha. No início, as pessoas apareciam de forma desorganizada, porém surge um administrador e organiza as pessoas, já que aumentavam de forma muito rápida. As pessoas estocavam carne de orelha em suas casas, chamaram as cidades vizinhas e estas também enchiam suas geladeiras.

Porém, as pessoas se cansaram e, depois, enfim, autoridades municipais, estaduais e federais foram intimadas a fazer algo para conter as orelhas. Contudo, não houve uma forma e em uma conversa de um menino com um policial, este dá uma dica: “Por que o senhor não mata o dono da orelha” (BRANDÃO, 1993, p. 136). Podemos pensar que a morte pode ser uma solução para o caos. Porém, o protagonista não consegue sair desse caos em que ele se encontra, o qual o leva para a sua própria destruição.

No conto há a presença da hipérbole, a qual se apresenta de forma aumentativa e provoca um caos na sociedade. As orelhas crescem de forma cada vez mais rápida e nem mesmo as pessoas usufruindo delas como alimento consegue contê-las. Esse elemento sobrenatural permanece até o fim da narrativa. Diferente dos contos “Aglaiá” e “Bárbara”, há uma possibilidade de conter o sobrenatural. No final do conto um menino pergunta para o policial o porquê dele não matar o dono da orelha. Portanto, há uma esperança da população viver livre desse caos, porém para o escriturário não há nenhuma chance de sair dessa circunstância. Por isso, diferente dos outros dois contos analisados, a presença do infinito é deixada em dúvida ou em questionamento no final da narrativa. A morte pode ser uma das soluções para o encerramento do sobrenatural. Mas, nos três contos analisados, o sobrenatural caminha para o caos e torna-se, conforme Roas,

uma ameaça ao nosso mundo. No conto Aglaia ocorre uma forma de maldição para a protagonista e seu esposo, os quais não conseguem controlar o nascimento dos filhos. Bem como em Bárbara, a qual fica sempre aquém de seus desejos e isso reflete em sua barriga colossal. Para Roas o elemento sobrenatural cria a ameaça. Como ele diz: “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacer perder la seguridad al mundo real” (ROAS, 2001, p. 8). Portanto, a realidade passa a ser questionada.

O narrador aparece em terceira pessoa. Isso facilita para que haja a veracidade em seus relatos. Isso Todorov já mencionava em seu livro *Introdução a Literatura Fantástica*. O narrador mostra num primeiro momento o protagonista lidando sozinho com as orelhas e depois a situação reverte-se para o julgamento e as ações da sociedade.

Quando chegou na pensão, a orelha saia pela perna da calça. O escriturário tirou a roupa. Deitou-se, louco para dormir e esquecer. E se fosse ao médico? Um otorrinolaringologista. A esta hora da noite? Olhava o forro branco. Incapaz de pensar, dormiu de desespero. (BRANDÃO, 1993, p. 135).

Assim sendo, não se difere do narrador do conto Aglaia, o qual relata tudo sobre a personagem, bem como, apresenta as emoções das pessoas em volta da protagonista. No conto, “O homem cuja orelha cresceu”, o narrador apresenta o povo, que em primeiro momento mostra-se satisfeito por não precisar comprar carne e depois descontente por enjoar desse alimento. Esse elemento aparece com o consumo da carne humana, isso é antropofagia, que não deixa de ser algo estranhado ao nosso mundo.

Vinham com cestas, carrinhos, carroças, camionetas. Toda a população apanhou carne de orelha. Apareceu um administrador, trouxe sacos de plástico, higiênicos, organizou filas, fez uma distribuição racional (BRANDÃO, 1993, p. 136).

Num primeiro momento, esse elemento sobrenatural aparece como beneficente a todos, como uma forma de comércio e principalmente uma maneira fácil do prefeito cumprir seu dever social em combater a fome da população. Mas a população se cansa e vê com outros olhos esse fenômeno sobrenatural, como algo

que virou uma ameaça a vida normal. A sociedade “não suportava mais carne de orelha. O povo pediu uma providência ao prefeito. E o prefeito ao governador. E o governador ao presidente” (BRANDÃO, 1993, p. 136). As pessoas já no extremo não pediram providências às autoridades. A morte seria a última coisa a fazer, já que todo o povo se sentia ameaçado ou condicionado a viver num caos por causa das orelhas. A morte aparece como um recurso extremo e ela é proferida quando existe uma situação ou uma pessoa diferente que ainda ameaça as leis já pré-estabelecidas da natureza.

Então, o menino no final do conto apresenta a morte do escriturário como uma possível solução do problema. O protagonista já não se enquadrava aos moldes de vida na sociedade. Ele serviu por um momento, porém, já não tem mais utilidade. O escriturário aparece num primeiro momento como o centro da narrativa, visto que, são relatados seus comportamentos normais, depois os seus transtornos lidando com o sobrenatural.

O escriturário não conhecia ninguém a não ser os colegas de escritório. Colegas, não amigos. Ele abriu a camisa, enfiou as orelhas para dentro. Enrolou uma toalha na cabeça, como se estivesse machucado (BRANDÃO, 1993, p. 135).

Essa citação trata do momento em que o protagonista se encontra no trabalho e descobre uma forma de ir embora sem que as pessoas o vesse. Mesmo passando fome e sede, o escriturário não sai mais de casa e em vez de continuar sendo o foco da narrativa, são suas orelhas que roubam os espaços do protagonista. Torna-se o momento em que a população lida com a situação e esquece do protagonista como homem, cidadão e o vê como uma fábrica de fazer carne. Ocorre nesse momento o total apagamento do escriturário e, ele é apenas lembrando pelo menino no final da narrativa, o qual diz ao policial: “Por que o senhor não mata o dono da orelha?”. Portanto, o homem caminha para um destino em que só possibilita a morte, isto é, a nada. O protagonista já não tem utilidade na sociedade, bem como percebemos que o nome dele permanece oculto em toda a narrativa. Logo, o fantástico nos leva a um leque de questionamentos.

Na narrativa observamos o quanto a orelha do protagonista é hiperbólica. Ela tende a crescer de forma assustadora e horrível conforme as descrições.

Ao acordar, viu aos pés da cama o monte de uns trinta centímetros de altura. A orelha crescera e se enrolara como cobra. Tentou se levantar. Difícil. Precisava segurar as orelhas enroladas. Pesavam. Ficou na cama. E sentia a orelha crescendo, com uma cosquinha (BRANDÃO, 1993, p 135).

O estranhamento não nos proporciona medo, mas nos leva a vários questionamentos sobre a situação em que nos encontramos no mundo. No conto, o mundo torna-se uma desordem: "... os outros se cansavam. E a cidade não suportava mais carne de orelha. O povo pediu uma providência ao prefeito. E o prefeito ao governador. E o governador ao presidente" (BRANDÃO, 1993, p. 136). O povo até vê com bons olhos esse elemento estranho, contudo, percebe que é algo sem limite e que se torna uma preocupação.

O fantástico faz refletir sobre questões sociais, a solidão e também sobre o absurdo em que uma pessoa pode se encontrar. Contudo, não se pode livrar-se desse fenômeno. O escriturário tornou-se uma máquina que fabrica carne, porém a hora que a população o vê como uma ameaça, ele já não tem mais serventia e, por isso, acaba sendo levado a decadência física e moral, chegando à morte.

5 O ENREDO QUE GERA ESTRANHAMENTO

O escritor Viktor Chklovski, em seu ensaio "A arte como procedimento", o qual foi publicado no livro *Teoria da Literatura: formalistas russos*, em 1976, trata da narrativa que gera estranhamento. Com sua teoria, pode-se entender melhor como acontece o estranhamento nos contos em análise, que se dá pela construção do enredo e pela singularização no paralelismo psicológico. Chklovski baseou-se em alguns estudiosos da arte poética. O escritor menciona Potebnia, o qual vê a poesia como uma maneira particular do pensamento e, isso se dá por imagens, para ele e os seus discípulos "as imagens têm apenas a função de agrupar os objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido" (CHKLOVSKI, 1976, p. 40). Com isso, tentamos explicar um fenômeno desconhecido pelo conhecido. Trazendo para a teoria do fantástico, a veracidade, a qual à todo o momento, passa por muitos testes e provações, visto que o elemento sobrenatural surge para quebrar com o conhecido do nosso cotidiano.

Para Chklovski existem dois tipos de imagens: “a imagem como meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão” (CHKLOVSKI, 1976, p. 42). Primeiramente, ele trata da visão prosaica e em seguida da imagem poética. Enquanto uma imagem trata da língua poética, a outra refere-se a um meio de abstração. O escritor caracteriza a imagem poética como um meio de criar a impressão máxima, com hipérbole, simetria, repetição, paralelismo e até a comparação, pois são elementos que ajudam a reforçar a sensação produzida por um objeto. Conforme Chklovski,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como conhecimento; procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Com isso, podemos entender que a poesia propõe um leque de informação e que é descoberta pela percepção. Sobre o procedimento da singularização Chklovski cita Tolstoi, o qual denomina um objeto através de sua descrição. Conforme Chklovski, “o objeto da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p. 50). Ainda para o estudioso, algumas vezes que há imagem existe também a singularização.

Conforme Chklovski, a singularização pode ser considerada a base para as adivinhações. O procedimento da adivinhação ocorre pela descrição de um objeto com a agregação de novas palavras referentes a esse elemento. Porém, ele afirma que há imagens que usam singularização, até mesmo sem adivinhações, como em “os pequenos amigos”. Também há a singularização do próprio ato, quando existe a afirmação “o trabalho alegre do operário” e também esse processo se dá na representação dos órgãos sexuais, segundo Chklovski. Assim o enredo é construído pela falta de reconhecimento, ou seja, obtém certa estranheza. Chklovski, quando fala da singularização no paralelismo psicológico, afirma que

O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica (CHKLOVSKI, 1976, p. 54).

À vista disso, Chklovski tenta mostrar que um determinado objeto pode ser visto de outra forma, ou percepção. O escritor cita Aristóteles o qual afirma que “a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática, é frequentemente uma língua estrangeira” (CHKLOVSKI, 1976, p. 54). A língua poética é repleta de palavras com alto grau de significação e por esse motivo exige mais do leitor, causando até a estranheza. Ora pela tamanha importância que o narrador ou o personagem dá a um fato sobrenatural, sem explicação, ora por ignorar esse elemento irreal, a fim de adaptar com tal fenômeno.

No conto, “Bárbara”, o exagero atinge o psicológico e o físico da protagonista. As hipérboles causam estranhamento ao narrador e até mesmo no leitor. Este leitor tende a se questionar sobre as ações e as circunstâncias em que se encontram as personagens. No conto o marido da protagonista não sabe lidar com as vontades e desejos da esposa. Então vai se agravando e gera um conflito entre o casal de falta de comunicação. Bárbara não se preocupa com a família, pois precisa resolver o conflito que há dentro de si primeiro, que é sua liberdade e nisso o marido não a ajuda, por não a levar com ele nos lugares que só ele pode frequentar. Alguns elementos como a passividade de Bárbara frente aos elementos sobrenaturais, bem como a falta de comunicação das personagens, são um dos elementos que o leitor estranha.

Em “Aglaiia”, o sobrenatural que no primeiro instante assusta e gera estranhamento, no final vira rotina. Aglaiia aprende a lidar com as gestações e os nascimentos dos filhos. Isso já não causa espanto ao casal, apenas se arrependem de terem praticado sexo com o objetivo de sanar as vontades carnis. Pelo sexo o casal foi levado a maldição. Assim, o sobrenatural presente no conto torna-se algo absurdo que causa o estranhamento ao leitor.

Já no conto, “O homem cuja orelha cresceu”, o protagonista também estranhou a introdução do elemento sobrenatural em sua vida, que se trata do crescimento da orelha. Mas no final do conto já não se tem mais nem vez e voz na sociedade. Ele desaparece e o conto gira em torno de como a sociedade lida com as orelhas. Enfim, esse fenômeno apresenta-se bem em um momento, mas os levam a

um caos. Desse modo o crescimento da orelha, depois o apagamento do protagonista perante a sociedade não deixa de ser estranhado pelo leitor. Visto que, esse vem preparado para uma leitura que apresenta uma noção normal e o fantástico desconstrói o que nos é posto como regra e método seguro de informação. Com o fantástico o leitor se questionada sobre a veracidade dos fatos.

Portanto, o estranhamento é causado nos três contos. Cada narrativa trata de um fenômeno que diferencia dos outros. Primeiro, com a palavra “desejo”, ao interpretá-la podemos achar vários sentidos, com os seus pedidos um baobá, um navio, uma estrela, o mar. Pensando semanticamente essas palavras, conseguimos interpretá-las como o desejo da liberdade, a vontade de brilhar na sociedade, de ser independente, forte e sempre estar num patamar ou acima. Todos esses desejos refletem na barriga colossal, ou seja, essas vontades permanecem dentro da protagonista e a cada momento aumenta. Também devemos levar em consideração que o conto é narrado pelo ponto de vista de um homem, que faz questão de se mostrar como vítima, falando das “esquisitices” da mulher, das “manias”, das “extravagâncias”, isso quer dizer que ela não tem voz na história.

Já em “Agliaia”, há o desejo de sexo carnal entre o casal, como a única coisa que os unem. Isso não causa estranhamento, mas a reversão como amaldiçoamento e o fato de não haver possibilidade de saírem desse caos que gera a estranheza, a qual é levada ao infinito.

No conto, “O homem cuja orelha cresceu”, o que gera estranhamento é a orelha e como as pessoas lidam com isso, mas outro estranhamento é o fato do dona da orelha também não ter como sair desse caos. Nesse conto, percebemos a concepção de homem, como um ser moldado pelas circunstâncias e, portanto, não se manda.

Conforme Chklovski, “em certos casos particulares, a língua da poesia se aproxima da língua da prosa, sem contradizer a lei da dificuldade” (CHKLOVSKI, 1976, p. 55). Com isso, a narrativa fantástica mesmo sendo um texto em prosa, seu discurso apreende muito do poético, justamente por ser um discurso elaborado.

CONCLUSÃO

Por meio das leituras a respeito do fantástico, percebe-se que esse gênero passou por modificações ao longo dos séculos, de uma literatura voltada para o terror e entretenimento, no século XX, acaba por questionar o cotidiano das pessoas e apresenta o insólito como algo que está sendo aceito já no início da narrativa, porém, isso gera estranhamento.

Podemos afirmar que há divergência entre os teóricos a respeito das características do gênero fantástico, mas é certo segundo Paes, que os elementos da nossa realidade se imbricam com elementos sobrenaturais e, por isso, temos o fantástico. Isso causa uma incerteza no leitor, propiciando a reflexão da realidade e também do que pode ir além dela. Conforme os teóricos *neofantásticos* ocorre aceitação do insólito na narrativa.

Portanto, não há dúvida de que o fantástico aparece quando surge o elemento sobrenatural e tenta ganhar espaço junto com o mundo natural e real. Isso causa estranhamento, pois o leitor ou até a personagem não tem a explicação da manifestação do sobrenatural.

Murilo Rubião e Brandão, além de provocarem certo desequilíbrio no leitor pelo fato dos elementos naturais e sobrenaturais se imbricarem, também se utilizam desse gênero para chamar a atenção e levar o leitor à reflexão dos problemas do seu dia a dia. Em seus contos, o fantástico ocorre por meio do exagero.

Por se tratarem de narrativas com alto grau de significação, “Bárbara”, “Aglaia” e “O homem cuja orelha cresceu”, possuem muitas interpretações que caminham para o fantástico. Percebemos que a teoria de Todorov não pode ser seguida de forma estrita por se tratar de um teórico que tomou como base obras do século XIX para o seu ensaio.

O elemento grotesco foi mencionado em alguns momentos por se tratar de um fenômeno discutido por Kayser no livro *O grotesco*. O teórico apresenta uma linha para o grotesco em que possui relação com o fantástico. Com isso, podemos repensar o fantástico e propor uma reflexão possível do gênero.

O grotesco de acordo com Kayser tem como pretexto despedaçar a realidade, construindo um mundo inverossímil e abstraído do existente. Encontramos nos três contos em análise esse fenômeno grotesco. Em um deles, as orelhas em que ninguém às controla, nem mesmo o dono. Também no conto “Bárbara”, com a protagonista que apresenta desejos incontroláveis, e um corpo que acompanha o

tamanho e a imensidão das vontades. Em “Agláia” não é diferente, a protagonista não consegue controlar as gestações, portanto, seu corpo torna-se estranho e sem explicações.

Por mais que tente diferenciar o grotesco moderno do fantástico moderno, há muitas semelhanças. Segundo Kayser, ao tentar definir o grotesco, apresenta uma vertente que caminha ao fantástico, o grotesco-fantástico. Resumindo, tanto o grotesco, como o fantástico trabalham com o mundo estranho, absurdo que introduz o sobrenatural quebrando com a ideia de veracidade e racionalidade. Portanto, tiramos a conclusão de que nós homens procuramos controlar e certificar da existência das coisas e nem tudo que aparenta real mantém intacto aos nossos olhos.

Kayser menciona o caso do grotesco precisar da recepção para se valer. Isso ocorre com o fantástico também, pois depende do leitor implícito para sentir as emoções provocadas pelo gênero. Ambos vivem num mundo alheado, em que o conhecido e familiar de repente se tornam estranho e sinistro. Assim, esse mundo tal qual conhecemos é inseguro, desequilibrado e, portanto, apresenta ser de aparência ou máscaras.

Assim, o mundo aparece como estranho e conseqüentemente torna-se absurdo. Isso se dá pelo “fracasso da própria orientação física do mundo”, conforme Kayser. Com essa afirmação trazemos um leque de informações para uma nova pesquisa a ser realizada em relação aos dois elementos: o fantástico e o grotesco.

Encontramos a solidão, a qual se faz presente nas personagens rubianas e na de Brandão. Também ocorre a ausência de afeto entre elas, ou seja, sempre no final da narrativa, o relacionamento de amizade ou de amor acaba obstruído e sem indícios de felicidade. No conto, “Bárbara” o filho raquítico e feio rejeitado pela mãe, representa também a frágil união do casal. As personagens são marcadas por recorrentes frustrações. O marido por não conseguir satisfazer os desejos da esposa com o que ele oferece e para Bárbara por não conseguir a liberdade de ver tudo da forma literal. Em “Agláia”, as personagens se afastam e suas vidas permanecem em torno do nascimento de bebês. Já em, “O homem cuja orelha cresceu”, o protagonista está condicionado a morte, visto que, a população não aceitava e se incomodava com os fenômenos estranhos que a orelha proporcionava. O protagonista sempre viveu em completa solidão, até mesmo, antes da introdução do

elemento sobrenatural. Estas personagens se encontram na solidão até quando estão acompanhadas de outros. O espaço da narrativa acompanha a solidão sentida pelas personagens, pelos relacionamentos infecundos, bem como, o tempo também é acrescido a esse ambiente angustiante. O tempo colabora para que aconteça o movimento circular das ações ou circunstâncias das personagens.

As personagens mencionadas nos três contos são seres sem qualquer possibilidade de sair do mundo circundante, pois vivem numa sociedade opressora. O fantástico procura desconstruir o mundo perfeito, equilibrado e tranquilo que queremos ter, a fim de mostrar que qualquer fenômeno, independentemente, se é sobrenatural ou não pode se desconstruir. As próprias pessoas podem se estranharem, quebrar uma promessa e se afastarem, sem tomar atitude para uma mudança. Assim Rubião e Brandão tornam-se escritores preocupados com o social. Ambos tratam do homem como indivíduos, estranhados pela a sociedade e que são condicionados a ter uma vida infeliz, sem esperança de melhorias. Tudo isso, apresenta o absurdo da condição humana contemporânea.

As personagens de Brandão e Rubião são seres sem qualquer possibilidade de sair do mundo circundante, pois aparecem em situações extremas que são reprovadas pela sociedade opressora. Como podemos perceber o absurdo, o grotesco e o fantástico focaliza um mundo conturbado, que leva essas personagens ao tédio, à solidão, ao sofrimento e até mesmo a morte, não as dando escolhas. Com isso, percebemos que tanto Brandão como Rubião são preocupados em colocar suas personagens em situações grotescas com o intuito de realizar crítica social.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Sandra Elis. O universo fantástico de Murilo Rubião. **Revista Trama**, Cascavel, v. 4, n. 8, p. 187-198, jul./dez. 2008.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O conceito de Neofantástico, proposto pelo argentino Jaime Alazraki, e sua relação com os contos de Julio Cortázar. In: Volobuef, Karin (Org.). **I Colóquio “Vertentes do fantástico na literatura”**. Unesp/Araraquara, 2009. p. 155 – 167.

BRANDÃO, Ignacio de Loyola. **Os melhores contos de Ignacio de Loyola Brandão**. São Paulo: Global, 1993.

- BORGES, Gabriel Rodrigues. A composição das personagens femininas nos contos de Murilo Rubião como forma de autoquestionamento literário. **Revista Água Viva**, Distrito Federal, v. 1, n. 1, p. 1-22, out. 2010.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil, 1942.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Estudos de Literatura Luso-brasileira. São Paulo**: Coc, 1987.
- GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: Roas, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7 - 49.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 2005.
- FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In: Freud. Obras completas, Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp 237-269.
- SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: a poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.
- STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Tradução e adaptação Ligia Cademartori. São Paulo: FTD, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)**. Revista Letras, Curitiba, v. 53, n. 53, p. 109-123, jan./jun. 2000.