

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

LOUISE FARIAS DA SILVEIRA

**O INSÓLITO NO
CONTO SUL-RIO-GRANDENSE CONTEMPORÂNEO**

RIO GRANDE
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

LOUISE FARIAS DA SILVEIRA

**O INSÓLITO NO
CONTO SUL-RIO-GRANDENSE CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

RIO GRANDE
2015

Para todos que procuram na literatura
um pouco de (des)conforto.

AGRADECIMENTOS

Chega o momento de escrever os tão esperados agradecimentos, aqueles que eu já imaginava desde o primeiro semestre do Mestrado quando pensava nas pessoas importantes da minha vida. Sim, porque não há trabalho, acadêmico ou não, que prescindia de um sujeito de carne e osso, em toda sua complexidade, para ser finalizado. Por ser eu, a autora desta dissertação, um alguém que precisa ser amado – e aqui me aproprio descaradamente de uma canção dos *Smiths* – e apoiado para conseguir ir em frente, gostaria de dizer um sincero obrigada a todos que colaboraram comigo neste percurso.

Agradeço, inicialmente, à minha família: mãe, Neila, e irmãs Marcelle e Danielle, que sempre se orgulharam de cada uma das minhas mínimas conquistas e me apoiaram em minhas escolhas. Aos pequenos Frederico, Laís, Bernardo e Caetano, pessoinhas a quem amo incondicionalmente. Agradeço, ainda, a meu pai, que não pôde estar aqui para ver as mulheres que suas filhas se tornaram. Sou feliz em ter vocês todos por perto.

Dedico também um agradecimento mais do que especial ao companheiro e amigo de todas as horas Eduardo, sempre pronto para ajudar e trazer alegria aos dias nebulosos. A tua paciência e carinho são virtudes de valor inestimável. *You rock!*

Às amigas Sara, Taís e Vanice, que são parte do meu mundo desde a adolescência e dele espero que nunca saiam. É reconfortante saber que vocês estão sempre a uma mensagem de distância.

A Régis, Suellen e Marina agradeço pelas longas conversas que trilham por variados temas, indo desde o nosso projeto de pesquisa até o último CD da Cat Power. É sempre bom colocar o papo em dia e aprender com vocês. Luiz Espinelly também contribuiu para esta pesquisa, indicando algumas leituras importantes sobre *science fiction*.

Também agradeço às colegas Yanna, Mitcheia e Carol, com as quais estreitei os laços ao longo do Mestrado; e à Daniela e ao Luís, colegas da minha graduação em Letras Português/Inglês.

Uma lembrança carinhosa às felinas Hanna e Branquinha, que aqueceram meus pés e meu colo nas horas de leitura e escrita. Hanna partiu em 2014, deixando os dias de estudo mais solitários.

Dedico meu reconhecimento a todos os bons educadores com o quais cruzei pelo caminho e que sempre deixaram importantes contribuições à minha trajetória, em

especial ao Prof. Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz, à Profa. Dra. Mairim Linck Piva e à Profa. Dra. Sylvie Dion, que colaboraram diretamente para o desenvolvimento deste projeto.

Ainda, agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida, e ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande por todo o suporte.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, que me guiou pelos caminhos da pesquisa desde a iniciação científica, estando sempre atento e disponível para atender às inúmeras dúvidas e aflições. Sou grata por teres entrado nesta empreitada comigo, saltando do século XIX para os insólitos caminhos que se mostravam, naquele momento, ainda mais desconhecidos. Admiro-te como mestre e amigo, pois encontrei em ti não apenas um profissional dedicado, como também um ser humano de coração grande, sempre disposto a me ouvir.

O fantástico força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos.

(Julio Cortázar, In: "Do sentimento do fantástico", p. 179)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar a presença do insólito enquanto traço comum a diferentes gêneros ficcionais na escrita de contistas sul-rio-grandenses contemporâneos. As obras analisadas são: *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), de Daniel Pellizzari, *A mulher que comia dedos* (2004), de Ítalo Ogliari, e *Correnteza e escombros* (2012), de Olavo Amaral. A parte teórica é baseada nos estudos de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado e David Roas, entre outros, concernentes ao fantástico e seus gêneros próximos. Além desses, contribuem também os escritos de Zygmunt Bauman (1998) acerca das problemáticas da pós-modernidade.

Palavras-chave: Insólito; Literatura Sul-Rio-Grandense; Conto.

ABSTRACT

This study aims to analyze the presence of the fictional uncommon in the writing of contemporary short story writers from Rio Grande do Sul. The works analyzed are: *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), by Daniel Pellizzari, *A mulher que comia dedos* (2004), written by Ítalo Ogliari, and *Correnteza e escombros* (2012), by Olavo Amaral. The theoretical part is based on Tzvetan Todorov, Filipe Furtado and David Roas' studies, among others, concerning the Fantastic and its similar genres. In addition to these, the writings of Zygmunt Bauman (1998) about the problems of postmodernity also contribute to the analysis.

Keywords: Uncommon; Rio Grande do Sul Literature; Short story.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 DAS MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO.....	17
1.1 Insólitos caminhos: irrupções do incomum na ficção	17
1.2 Um novo fantástico e as problemáticas do insólito na pós-modernidade	33
2 NARRATIVAS CURTAS E O INSÓLITO.....	44
2.1 Daniel Pellizzari e os animais que caem do céu	44
2.2 Para além do extraordinário: o bizarro narrar de Ítalo Ogliairi	58
2.3 As insólitas narrativas de Olavo Amaral	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	94

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escrita de contos por autores sul-rio-grandenses é uma tradição que se consolidou ao longo do século XX, em especial a partir da década de 1960, período no qual a produção local ganhou destaque no contexto nacional. Nomes como Moacyr Scliar, Caio Fernando Abreu e Sérgio Faraco dedicaram-se a esse gênero, figurando no levantamento feito por Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999) sobre a situação do conto no Rio Grande do Sul da década de 1970.

Com a virada do milênio e o crescente acesso à Internet, surgiu uma nova geração de escritores que encontraram nos *blogs* pessoais e revistas eletrônicas os veículos necessários para a publicação de seus textos curtos. Alguns desses ganharam projeção no mundo virtual e vieram a publicar seus escritos em forma de livro, vinculando-se a editoras que apostaram em novos rostos para a literatura sul-rio-grandense, como é o caso da extinta Livros do Mal e da WS Editor, além das publicações do Instituto Estadual do Livro (IEL).

A proposta inicial, quando ainda se estava a pensar o projeto do que viria a ser esta dissertação, era observar como o conto pós-moderno se apresenta na literatura sul-rio-grandense contemporânea. Nesse primeiro momento, foi feita a leitura de contistas como Altair Martins, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Ítalo Ogliari, Olavo Amaral, Paulo Scott, entre outros, com o objetivo de buscar características nesses textos que pudessem incluí-los sob o prisma do gênero conto pós-moderno. Inclusive, foi apresentado, na XII Mostra de Produção Universitária da FURG (2013), um trabalho intitulado “O conto pós-moderno e a redefinição do gênero”, resultado parcial dessa pesquisa embrionária, no qual foi feita uma análise dos minicontos de Ítalo Ogliari sob a perspectiva do pós-modernismo.

Porém, traçar um panorama do conto pós-moderno sul-rio-grandense ia se mostrando uma tarefa difícil, uma vez que poucos contistas podiam ser vistos como escritores dessa tendência estética. Ao mesmo tempo, uma nova perspectiva ia surgindo a partir da constatação da reincidência de uma temática na obra dos autores lidos: o insólito e suas diferentes manifestações. Partindo dessa verificação, das conversas travadas com o orientador e da observação da inexistência de trabalhos similares, optou-se por abordar a presença do insólito nos contos sul-rio-grandenses contemporâneos, tema esse que será o norteador desta dissertação.

Observou-se que, nesse contexto, os contistas dessa nova geração - entre eles Amílcar Bettega Barbosa, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Ítalo Ogliari, Olavo Amaral,

Paulo Scott – dedicam-se aos mais diversos temas, trazendo à tona as inquietações do sujeito contemporâneo e seus conflitos com o ambiente que o cerca. Entretanto, parecem avultar nessas produções textos que causam estranheza ao leitor, deixando-o perplexo, curioso ou hesitante a respeito daquilo que está lendo. Tais narrativas podem ser associadas ao insólito, àquilo que vai além do horizonte de expectativas do leitor e causa desconforto a ele.

É a partir dessa verificação que se sente a necessidade de abordar como o insólito está inserido na contística sul-rio-grandense contemporânea, já que o referido gênero literário, além de ser tradicional nesse meio cultural, é, segundo o crítico português Filipe Furtado, “a forma mais frequentemente assumida” (FURTADO, 1980, p. 87) pela ficção fantástica. Para tal, ao longo desta dissertação, serão analisados contos de três autores que se aventuram na narração de acontecimentos incomuns, sendo eles Daniel Pellizzari, Ítalo Ogliari e Olavo Amaral.

Tais nomes foram relacionados para integrar o *corpus* da pesquisa porque, além de trazerem o insólito em seus escritos, começaram a publicar individualmente no período posterior aos anos 2000, fazendo parte da novíssima geração de escritores do Rio Grande do Sul. Além disso, a escrita de cada um deles difere entre si, adentrando por diferentes e insólitos caminhos, de modo que suas particularidades, quando observadas no todo, proporcionam uma visão panorâmica – mas não totalizante – dessa modalidade ficcional no contexto atual.

É importante ressaltar que foi através da disciplina de “Tópicos Avançados em Literatura Comparada”, ministrada pela professora doutora Sylvie Dion, no Mestrado em História da Literatura, que se passou a conhecer as teorias de Sigmund Freud, Remo Ceserani e Tzvetan Todorov a respeito do estranho e do fantástico. No entanto, parece já não ser suficiente realizar a leitura de textos contemporâneos à luz apenas de uma dessas teorias, e é por isso que ao longo desta se irá em busca de considerações novas a respeito dos gêneros do insólito, de modo a verificar como ele se apresenta na literatura sul-rio-grandense contemporânea.

Ainda, a ideia inicial desta dissertação nasceu próxima ao projeto de pesquisa “Perspectivas da literatura sul-rio-grandense contemporânea: o conto”, coordenado pelo professor doutor Mauro Nicola Póvoas, que busca estudar como o referido gênero ficcional se desenvolve nesse contexto literário. Foi através desse projeto que se teve contato com os contistas escolhidos para integrarem este trabalho. Abaixo, serão feitos

alguns comentários a respeito desses autores e de seu percurso recente no mundo literário.

Embora tenha nascido em Manaus no ano de 1974, o ficcionista e tradutor Daniel Pellizzari vive em Porto Alegre desde a infância, tendo transitado pelo mercado editorial sul-rio-grandense ao fundar, no ano de 2001, ao lado de Daniel Galera e Guilherme Pilla, a editora independente Livros do Mal. Por essa publicou, além de *Ovelhas que voam se perdem no céu*, as reuniões de contos *O livro das coisas que acontecem* (2002) e *Melhor seria nunca ter existido* (2012), este último apenas em versão digital disponibilizada para download gratuito no *site* oficial do autor¹. Além desses, escreveu a narrativa longa *Dedo negro com unha*, lançado pela DBA em 2005, e *Digam a satã que o recado foi entendido* (2013), romance integrante da coleção “Amores expressos”, da Companhia das Letras.

De Daniel Pellizzari o livro escolhido é *Ovelhas que voam se perdem no céu*, sua primeira publicação. Lançado em 2001, tal obra traz histórias nas quais atos desumanos e cruéis são tratados com normalidade pelas personagens. Exemplo disso são os contos “História de amor número 17”, no qual um bebê é comprado e assado para ser servido em um jantar romântico, e “Gravidade”, narrativa na qual animais e senhoras despencam do céu sem causar grande impacto no cotidiano dos demais.

Acerca da referida obra de Pellizzari, a maioria dos trabalhos acadêmicos se ocupa da questão do sujeito pós-moderno, sendo analisado o comportamento das personagens do contos e sua relação com o contexto sócio-histórico no qual se inserem. Destacam-se, neste âmbito, duas dissertações de Mestrado que apresentam o livro em seu *corpus* ficcional: *Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de escritores gaúchos*, defendida por Ítalo Ogliari em 2007, e *O mal-estar civilizatório em Ovelhas que voam se perdem no céu*, apresentada por Tatiana Gomes Leandro Matzenbacher em 2008. Ao tratar das personagens de Pellizzari, Ogliari afirma:

O homem representado, devido à condição humana imposta pela pós-modernidade, em *Ovelhas que voam se perdem no céu* não tem motivos para se preocupar em sobreviver hoje ou amanhã, pois sua vida não vale nada. Por isso, da mesma forma, não se preocupa com seus atos, se está certo ou errado matar uma criança, etc. É um sujeito desencantado com o mundo: um homem que não se cegou perante a modernidade líquida e agora vive à margem, odiando seu tempo e não vendo propósito em nada. (OGLIARI, 2007, p. 81)

¹ www.cabrapreta.org

Assim, no referido trabalho do qual *Ovelhas* é objeto, suas personagens são vistas como indivíduos abandonados na pós-modernidade, os quais não têm uma perspectiva de futuro promissor ou mesmo um presente estável ao qual se agarrar. Contudo, Ogliari não estuda a essas narrativas sob o prisma do insólito, fazendo menção à sua aura fantástica e grotesca apenas quando comenta algumas reportagens da crítica não especializada que assim classificaram os relatos presentes na compilação.

Sob a perspectiva de uma literatura que foge ao regime naturalista, a referida obra foi observada apenas por Mauro Nicola Póvoas – também orientador desta dissertação – em um ensaio intitulado “Sobre o conto sul-rio-grandense contemporâneo: estranhezas e bizarrices”. Nesse texto, de 2011, Póvoas analisa os contos de Pellizzari sob a ótica fantástica conforme proposto por Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*, agrupando-os de acordo com as subcategorias definidas pelo crítico búlgaro para diferenciar os textos que se ligam aos gêneros do estranho, do fantástico e do maravilhoso.

Embora Póvoas, em seu ensaio, faça uso de uma das teorias que servirá como base para o referencial teórico desta dissertação, justifica-se a inclusão da obra de Pellizzari no *corpus* ficcional porque suas narrativas serão analisadas não apenas sob a teoria da literatura fantástica, mas também aproximadas de outros pontos de vista acerca das manifestações do insólito ficcional. Exceto pelo ensaio mencionado, não existem trabalhos que se debrucem sobre tal obra com o objetivo de considerar sua faceta insólita e como ela é construída, evidenciado, assim, certo ineditismo nesta empreitada.

Já de Ítalo Ogliari, são os contos de seu primeiro livro *A mulher que comia dedos* (2004), publicado pela WS Editor, que serão colocados em análise. Nascido em Porto Alegre em 1977, Ogliari é doutor em Teoria Literária pela PUCRS e atualmente leciona no curso de Letras da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA/Campus Gravataí. Dentre suas obras de ficção, estão *Ana Maria não tinha um braço*, reunião de contos publicada pelo Instituto Estadual do Livro no ano de 2006, e os romances *Um sete um* (2007) e *A volta* (2010), ambos da editora carioca 7Letras. Além de ter participado de antologias e disponibilizar em seu *site* pessoal² algumas narrativas curtas, em 2012 o autor trouxe à tona seu primeiro livro teórico, fruto de sua tese de doutoramento, *O conto pós-moderno e a situação do gênero do Brasil* (2012).

² www.italoogliari.com

Em sua obra de estreia, o subtítulo, “Contos de estranho 1”; estabelece desde a capa as temáticas que o autor explorará em suas narrações curtas, deixando claro a que veio. Processos de autofagia, como o narrado no conto homônimo ao título da obra, e a utilização de cadáveres como marionetes em uma cidadezinha do interior, conforme aparece em “O dia da marionetes”, são apenas alguns dos acontecimentos insólitos a partir dos quais essas narrativas se desenvolvem.

Por se tratar de um autor jovem, cuja produção está veiculada a editoras pequenas, Ogliari, tal qual Pellizzari, em suas primeiras obras, e Amaral, ainda não teve seus escritos como objeto de muitos estudos. No caso específico de *A mulher que comia dedos*, foi encontrado, ao se pesquisar pela fortuna crítica dos autor, apenas um ensaio escrito por Pablo Andrés Rothammel e publicado sob o título de “O estranho em contos de *A mulher que comia dedos*, de Ítalo Ogliari”.

No referido texto, Rothammel se dedica a analisar alguns dos contos e microcontos do livro à luz da teoria todoroviana que esquematiza o fantástico enquanto gênero literário. Para tal, o autor do ensaio faz um resumo da visão de Todorov acerca do que é o fantástico, aproximando, em seguida, as narrativas de Ogliari desta ou daquela subdivisão proposta pelo crítico búlgaro para definir o referido gênero literário e seus adjacentes.

Por último, Olavo Amaral figura no *corpus* da pesquisa com *Correnteza e escombros*³, livro publicado no ano de 2012. Na referida obra, narrativas de cunho realista dividem espaço com aquelas que poderiam ser genericamente chamadas de fantásticas. Representante dessas são, entre outras, “Superfície”, na qual uma criatura de um aquário de exibição transforma-se em um homem, e “Trezentos e um”, no qual um homem hospedado em um hotel tem sua rotina alterada por ruídos oriundos do quarto do andar de cima, vindo a constatar que apenas um filhote de gato habita o local.

Amaral nasceu na cidade de Porto Alegre em 1979. Graduado em Medicina, atualmente reside no Rio de Janeiro, sendo professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além de ter participado de coletâneas e *sites* literários, sua primeira publicação, a reunião de contos *Estática*, foi publicada pelo Instituto Estadual do Livro no ano de 2006, mesma instituição responsável por publicar livros de Ogliari e outros jovens autores sul-rio-grandenses.

³ Disponível para leitura *on-line* no *site* pessoal do autor: www.olavoamaral.com.br/livro.php.

Se as obras ficcionais de Pellizzari e Ogliari escolhidas para serem trabalhadas nesta dissertação são alvo de poucas análises, *Correnteza e escombros* não é objeto de nenhum artigo ou ensaio acadêmico, conforme constatado a partir das buscas feitas na Plataforma Lattes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, dentre outros mecanismos de pesquisa. As referências à referida obra são feitas apenas em resenhas ou críticas jornalísticas, como é o caso do comentário de Carlos André Moreira, editor de livros do jornal *Zero Hora*, periódico de circulação diária do Rio Grande do Sul, feito em seu *blog* Mundo Livro⁴, no qual ele analisa os contos de Amaral um a um. De acordo com Moreira:

A primeira coisa a se ressaltar é a maturidade técnica de Olavo Amaral. *Correnteza e Escombros* apresenta nove narrativas nas quais a prosa, segura e consistente, engendra situações perturbadas por elementos suprarreais _ algumas se enquadrariam no que se poderia chamar de “fantástico”, outras são apenas histórias que fogem do realismo sem fazer disso um projeto, e portanto qualificar o livro todo de “fantástico” seria um erro. (MOREIRA, 2012)

O jornalista evidencia, conforme se percebe no trecho extraído de sua resenha, a tendência de Amaral em fugir às narrativas realistas, afirmando não serem todas elas, todavia, fantásticas. Por se tratar de uma crítica jornalística, o autor dessa não se preocupa com questões teóricas, deixando de lado nomenclaturas mais específicas que se pretende abordar na presente dissertação. Ainda, é importante mencionar que já nesses textos direcionados ao público leitor em geral se sobressai a percepção de que os contos de *Correnteza e escombros* vão além do regime realista.

No que diz respeito à presença dos três autores aqui escolhidos em obras que objetivem reunir autores sob o prisma da historiografia literária, tais nomes estão ausentes por dois motivos: por se tratarem de autores que começaram a publicar recentemente e, principalmente, por não terem alcançado grande projeção e, em razão disso, não terem atraído atenção da crítica especializada. Não se está afirmando aqui que apenas escritores que vendem muito atraem atenção da crítica, mas há uma série de fatores – que aqui não se pretende definir – que faz com que uma obra torne-se canônica; e, por uma razão ou por outra, tais livros não se encaixam nesse perfil.

Luís Augusto Fischer, em sua *Literatura gaúcha*, dedica um capítulo às produções sul-rio-grandenses dos anos 80 e 90 do século XX, dando a esse o título de “Anos 1980 e 90: muita literatura média, mas alguma boa ousadia”. Fischer observa a

⁴ wp.clicrbs.com.br/mundolivro

existência de uma nova turma de escritores que não se atém ao realismo histórico tão recorrente na literatura do estado sulino, apontando aqueles que “apresentam um valor superior em realização literária” (FISCHER, 2004, p. 138), entre os quais inclui Daniel Pellizzari e seu *O livro das cousas que acontecem*. O pesquisador também atesta a vocação para a permanência de Daniel Galera e Daniel Pellizzari, afirmando serem “ótimos contistas, este com uma gana parece mais radical que aquele” (FISCHER, 2004, p. 138). De fato, mais de uma década depois, ambos continuam a publicar, estando hoje vinculados à Companhia das Letras, uma das maiores editoras brasileiras.

Como se viu, a fortuna crítica desses autores é de extensão mínima, havendo, em suas obras, um vasto território a ser explorado pelos estudos literários e, mais especificamente, por aqueles que se interessam em pesquisar os contistas sul-rio-grandenses. Aproveita-se aqui para fazer uma observação importante: Pellizzari não nasceu no estado localizado no extremo sul do Brasil, todavia, neste viveu desde pequeno e aí iniciou sua caminhada como escritor, tendo participado ativamente da cena cultural porto-alegrense. A inclusão de sua obra nesta pesquisa se deve ao fato de os limites aqui estabelecidos para delinear quem são os produtores da literatura dessa região irem além do local de nascimento deles, sendo mais relevante o seu envolvimento com o sistema literário local.

Escola semelhante já foi feita por outros pesquisadores que se debruçaram sobre a literatura sul-rio-grandense, como é o caso do crítico Guilhermino Cesar, autor de *História da literatura do Rio Grande do Sul*, de 1956. Em seu levantamento historiográfico, o pesquisador justifica a abrangência em estudar alguns autores que não nasceram no estado sulino, conforme evidencia no capítulo introdutório:

Incluí neste estudo autores naturais do Rio Grande do Sul que emigraram para outros pontos do país. É o caso de Manuel de Araújo Pôrto Alegre. Do mesmo modo procedi no concernente a autores estrangeiros que se fixaram no Sul, aqui desenvolveram atividade saliente, ou, mesmo de longe, versaram assuntos rio-grandenses. (CESAR, 1971, p. 22)

Tal qual Guilhermino Cesar, acredita-se que o pertencimento de um sujeito ao cenário cultural de um dado local não está obrigatoriamente ligado ao fato de ele ali ter nascido. Ao contrário, é sua ligação e envolvimento com o sistema no qual está inserido que fazem com que ele seja parte integrante e ativa desse.

Assim sendo, o que se pretende oferecer ao longo deste trabalho é um recorte do conto sul-rio-grandense contemporâneo a partir da presença do insólito, sem que se

almeje chegar a conclusões estanques sobre como esse se manifesta. Após a finalização da presente dissertação, em projetos futuros, pode-se vir a aumentar o *corpus* ficcional a ser analisado e oferecer uma visão mais ampla do conto contemporâneo produzido no Rio Grande do Sul.

No que diz respeito à organização estrutural deste trabalho, este está dividido em dois capítulos, sendo eles precedidos por estes comentários iniciais e sucedidos pelas considerações finais, nas quais serão feitos alguns apontamentos em torno do que se apreendeu a partir da análise empreendida. Ressalte-se o caráter provisório da conclusão, uma vez que um texto nunca é finalizado, estando sempre à disposição para ser revisto por seu autor ou por terceiros que, sobre o assunto, se interessem e dali queiram partir para iniciar suas próprias pesquisas.

O primeiro capítulo, “Das manifestações do insólito”, é dedicado à reunião de alguns aspectos relevantes ao estudo do insólito enquanto fator comum a diferentes gêneros literários. Para tanto, serão comentadas, principalmente, as teorias do psicanalista Sigmund Freud a respeito do estranho, e dos críticos Tzvetan Todorov, Filipe Furtado e David Roas em torno do fantástico.

Já no segundo capítulo, “Narrativas curtas e o insólito”, serão analisados alguns contos das obras ficcionais elencadas, sendo a escolha desses permeada pelo objetivo principal de observar como o insólito é desenvolvido nas narrativas curtas de cada autor. As subdivisões desse capítulo foram feitas de modo a estudar separadamente cada livro, e, devido a essa escolha, os subcapítulos serão dedicados individualmente a um escritor e organizados em ordem cronológica de acordo com o ano de lançamento da obra escolhida.

Feitas as apresentações iniciais desta dissertação, fica o convite à leitura.

1 DAS MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO

1.1 Insólitos caminhos: irrupções do incomum na ficção

Partindo-se de uma perspectiva de gênero ampla, é possível afirmar que em narrativas nas quais ocorrências extranaturais irrompem, sejam elas absurdas, assustadoras ou nauseantes, o insólito se faz presente. Cabe, portanto, fazer um comentário inicial a respeito da categoria do insólito ficcional, de modo a esclarecer em que concepção o termo é aqui utilizado.

O pesquisador brasileiro Flavio García, em seu ensaio “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”, aponta que em diversos estudos nos quais “se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários” (GARCÍA, 2012, p. 14). Tal categoria estaria ligada às produções ficcionais de gêneros como o estranho, o fantástico, e os realismos mágico e maravilhoso, entre outros, sendo a irrupção do imprevisto e do incomum o fator que os une.

Todavia, García também aponta que, por vezes, o termo insólito é usado para nomear um macrogênero, “um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista” (GARCÍA, 2012, p. 14). Nessa perspectiva, o insólito seria um grande gênero que reuniria os gêneros apontados no parágrafo acima como subgêneros variados, a partir dos quais poderiam ser encontradas designações particulares de acordo com o tipo de irrupção insólita dentro das narrativas ficcionais.

Já Heidrun Krieger Olinto, em seu texto “Insólito: um termo relacional”, delinea o termo insólito a partir de sua condição paradoxal:

Nesta ótica uma identificação conceitual sublinha antes a percepção de sua condição oscilante como experiência inesperada suposta à rotina do hábito, como instante de espanto, como ponto de interrogação sem resposta imediata. Paradoxos surgem pelo uso de definições contraditórias e circulares que desafiam especialmente o nosso pensamento lógico. (OLINTO, 2012, p. 41)

Conforme aponta a autora, o insólito é um termo paradoxal e indefinido, mas que parece apontar para uma grande questão a ser explorada. Para Olinto, “o valor do insólito, como fenômeno relacional sistêmico, pode ser visto, antes de mais nada, na sua força de tornar visíveis e invisíveis sistemas normativos vigentes naturalizados e

provocar a sua reformulação de forma inovadora e criativa” (OLINTO, 2012, p. 45), de modo que essas ocorrências desafiam noções historicamente construídas, como as concepções de realidade/irrealidade e possível/impossível.

Assim, o insólito aparece como uma possibilidade ainda a ser explorada pelos teóricos, reunindo em si outros gêneros que são utilizados para explicar as diversas manifestações inabituais na ficção. Na presente dissertação, falar-se-á em insólito como uma modalidade ficcional abrangente que inclui diferentes gêneros literários em cujos textos se dá uma ocorrência incomum que pode ou não ter uma explicação sobrenatural. Por tal razão, serão traçadas aqui linhas gerais a respeito de alguns desses gêneros literários, em especial o estranho e o fantástico.

O psicanalista austríaco Sigmund Freud, em seu ensaio “O estranho” (1919), define ser essa “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 277). Entretanto, ele esclarece que nem tudo o que é novo é considerado assustador, advindo a estranheza de algo que foi reprimido pelo sujeito e que mais tarde retorna. O autor afirma que se pode compreender essa relação a partir da oposição dos termos alemães *heimliche* e *unheimliche*, como se vê no seguinte trecho:

Essa categoria de coisas estranhas constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico *das Heimliche* [‘homely’ (doméstico, familiar)] para o seu oposto, *das Unheimliche* (pág. 283); pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. (FREUD, 1996, p. 301)

Deste modo, o estranho apareceria no momento em que algo que era tradicionalmente aceito e foi esquecido no passado, reaparece como um possível vir a ser. Um exemplo citado por Freud é a antiga crença de que “o morto torna-se inimigo do seu sobrevivente e procura levá-lo para partilhar com ele a sua nova existência” (FREUD, 1996, p. 302), crença essa que, predominantemente, não é mantida pelos sujeitos modernos criados nas grandes cidades. No entanto, no momento em que o indivíduo é confrontado com algo que parece apontar para o sobrenatural, como a existência de um fantasma, ele retorna a esses pensamentos que outrora foram convencionais, estabelecendo-se, aí, o estranho.

Embora o psicanalista não objetivasse em seu texto tratar especificamente da presença do estranho em obras ficcionais, ele elenca as impressões e situações que são responsáveis por causar, comumente, estranheza ao ser humano. A partir do apontamento desses fatores responsáveis pelo estranhamento e da explicação psicanalítica oferecida por ele, Freud traça uma comparação entre o efeito do estranho na vida real e na literatura.

No que tangencia a presença do estranho na literatura, Freud afirma que essa se dá de maneira diferente, pois na ficção novas regras de normalidade e aceitação são estabelecidas pelo escritor. Deste modo, o leitor pode aceitar com facilidade fatos que causariam estranheza caso fossem transpostos para a realidade, como a fala de animais nos contos de fada. Segundo o psicanalista, “adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor” (FREUD, 1996, p. 311).

Contudo, o ensaísta austríaco afiança que é possível a estranheza se fazer presente em um texto ficcional, desde que o escritor desse se atenha ao seguinte esquema:

A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. (FREUD, 1996, p. 311)

Para Freud, o estranho se estabelece em um texto literário no momento em que o mundo ficcional correspondente ao terreno apresenta acontecimentos insólitos, o que implicaria na transgressão de leis equivalentes às da normalidade. Como Freud, outros autores posteriores a ele virão a delinear os limites de gêneros literários do insólito ao comparar a diegese e o mundo concreto, como Tzvetan Todorov, Filipe Furtado e David Roas.

É a partir dessa oposição entre um mundo ficcional que estabelece leis próprias e aquele que simula as regras da realidade que o búlgaro Tzvetan Todorov institui seus conceitos de fantástico, estranho e maravilhoso na obra *Introdução à literatura*

fantástica, considerado um dos mais importantes estudos do referido gênero literário⁵. Para Todorov, o fantástico se dá no momento em que o leitor hesita entre a existência ficcional de um universo diferente ou correspondente ao concreto, como se percebe no seguinte trecho:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 30)

Na perspectiva do autor búlgaro, o fantástico é um gênero momentâneo, situado na ocasião anterior à escolha que o sujeito fará entre a transgressão ou não das leis naturais no mundo ficcional. Em sua concepção, o fantástico “implica uma integração do leitor no mundo das personagens” (TODOROV, 2004, p. 37), pois se essa não acontecesse, não haveria a percepção hesitante daquilo que é narrado. Todavia, Todorov não se refere a um leitor real que será o receptor da obra, mas sim a um modelo de leitor implícito no texto, uma “função” pensada pelo escritor para que a hesitação cause impacto e estabeleça a condição de dúvida.

Para que o fantástico se estabeleça, o pesquisador elenca, então, três condições necessárias: o leitor deve hesitar entre uma explicação racional ou não para os acontecimentos narrados; uma personagem deve experimentar essa hesitação, mesmo que tal sensação não seja explicitada no texto; o leitor deve negar interpretações poéticas ou alegóricas da narrativa. Essa última afirmação é feita pelo autor porque em uma definição simplista, ele considera que a poesia apresenta pura combinação semântica, sem representar um mundo, o que a distanciaria da ficção, conceito implicado no fantástico:

Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá

⁵ Apesar de considerar discutível a afirmação de Todorov de que o fantástico se baseia na hesitação, o pesquisador português Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, defende que é com a obra do autor que “a crítica do gênero atinge de certo modo a maioria” (FURTADO, 1980, p. 14), uma vez que a definição todoroviana já se aproxima das características básicas do gênero.

aparecer, este exige, recordamos, uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poesia fantástica”...). Resumindo, o fantástico implica ficção. (TODOROV, 2004, p. 68)

Porém, ao fazer essa assertiva, Todorov ignora formas líricas que se mesclam a outros gêneros, como é o caso da poesia narrativa. Nesse tipo de texto, personagens são construídos e situados em uma dimensão espaço-temporal que pode identificar-se com a realidade, características essas que aproximariam tais textos de relatos ficcionais e os tornariam passíveis de evocarem no leitor uma reação hesitante perante os relatos insólitos poeticamente narrados, de maneira que eles iriam questionar-se a respeito da origem desses.

Conforme mencionado anteriormente, a possibilidade de incerteza, primeira condição do fantástico, seria a responsável pela existência desse gênero evanescente, porém duradouro nos casos em que a hesitação a respeito das ocorrências insólitas dentro de um texto permanece até o seu fim, deixando ao leitor a tarefa de optar por uma explicação. Outra possibilidade, talvez a mais comum, é o fantástico desfazer-se, deixando margem a duas explicações:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

A partir dessa proximidade entre fantástico, estranho e maravilhoso, surgem subgêneros que dizem respeito àqueles textos que se iniciam no fantástico, mas têm um desfecho estranho ou maravilhoso, saindo da condição indefinida fantástica para render-se a outra. São eles: fantástico-estranho, estranho puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro.

O fantástico-estranho diz respeito às narrativas cujos acontecimentos se desenvolvem como sendo sobrenaturais, tendo, por fim, uma explicação lógica. O estranho puro, por sua vez, está relacionado às obras que relatam eventos que, apesar de apresentarem uma aura insólita ou bizarra, podem ser explicados racionalmente. Já o fantástico-maravilhoso consiste naquelas narrativas que se apresentam fantásticas e

findam em uma explicação sobrenatural. Finalmente, o maravilhoso puro, no qual as ocorrências sobrenaturais não causam estranheza, sendo aceitas desde o início como próprias daquele universo ficcional.

Para essa última categoria, o maravilhoso puro, são propostas ainda quatro subdivisões que caracterizariam diferentes naturezas dos acontecimentos maravilhosos relatados. A primeira diz respeito ao maravilhoso hiperbólico, no qual a dimensão dos fenômenos narrados é que os coloca sob o prisma sobrenatural; como exemplo, Todorov traz as cobras que devoram elefantes de *As mil e uma noites*. Já a segunda, o maravilhoso exótico, traz à tona acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tal, situando-os em regiões longínquas para que o leitor não os coloque em dúvida. O maravilhoso instrumental, por sua vez, apresenta artigos técnicos que não existiam na época, mas que anos mais tarde tornaram-se possíveis, como é o caso dos tapetes voadores que se aproximam dos helicópteros, máquinas criadas no século XX. Por último, o autor menciona o maravilhoso científico (ou *science fiction*), no qual o sobrenatural se explica a partir de leis e criações tecnológicas que a ciência contemporânea desconhece.

Embora as proposições de Todorov para a classificação dos textos fantásticos tenha sido considerada falha por autores posteriores, uma vez que ela se baseia em uma comparação entre a realidade e a ficção, sendo esse primeiro conceito aberto a diferentes interpretações, o autor cumpre seu papel ao atentar para a configuração estrutural do texto. No entanto, a principal crítica que se faz ao pesquisador búlgaro se constrói em torno da afirmação por ele feita no capítulo final de seu livro, quando ao explorar as funções sociais e literárias do sobrenatural, sentencia que ele não tem mais lugar no século XX.

Para Todorov, a função social do fantástico oitocentista foi tratar de temas tabus, assuntos que eram considerados demasiado polêmicos para serem trazidos à tona em uma escritura realista e que, para tanto, eram transfigurados em elementos ou acontecimentos insólitos. Já no século XX, o autor acredita que a Psicanálise tenha sido responsável por deslocar esses tabus e tratá-los sob uma perspectiva quase científica, tornando-os mais aceitáveis.

Devido ao advento psicanalítico, Todorov afiança que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (TODOROV, 2004, p. 169). No que concerne à função literária do sobrenatural, essa se liga ao interior da obra, no qual

um equilíbrio inicial é abalado por uma irrupção sobrenatural e provoca a busca por um equilíbrio final, de modo que essa transgressão impele o desenvolvimento da narrativa, tornando-a mais atraente. Para o teórico, essas duas funções acabam por assemelhar-se, conforme se percebe no seguinte trecho:

Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (TODOROV, 2004, p. 174)

Assim, o fator transgressor é o que aproxima essas duas funções, explicitando que o sobrenatural se colocava nas narrativas fantásticas clássicas como uma exceção, representando um desafio à ordem científica então em voga. Ao referir-se às narrativas de cunho fantástico do século XX, Todorov explora a aceitação plena do absurdo na novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, de maneira a exemplificar como o irracional torna-se regra nesse tipo de texto. As ocorrências sobrenaturais ficcionalmente construídas na literatura posterior ao século XIX causam surpresa nas personagens, mas nunca hesitação, anulando a condição essencial para a existência do gênero.

Todavia, a crítica literária argentina Suzana Reisz, em seu ensaio “Las ficciones fantásticas y sus relaciones com otros tipos ficcionales”, menciona que se o mundo representado na referida novela de Kafka não estivesse relacionado à realidade experienciável, não haveria porque considerar-se estranha a ausência de assombro das personagens. Com isto, a noção do quão insólita é a transformação de Gregor Samsa pode causar surpresa no receptor, ainda que não provoque nenhuma reação por parte dos membros da família Samsa, e é esse receptor que achará inesperado tal comportamento. Nas palavras de Reisz:

Que los personajes no cuestionen su propia norma ni en última instancia, su propia noción de realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione. Se trata, simplemente, de un cuestionamiento no representado en el interior del mundo ficcional, que surge, según la acertada distinción introducida por Barrenechea, de la permanente confrontación in absentia de este universo ‘ciego a lo insólito’, enraecido, deshumanizado, con un modelo de realidad que se sugiere fragmentariamente a través de algunas reacciones más o menos ‘normales’ de los personajes (como el pánico de la madre, la inicial

mezcla de temor y compasión de la hermana, la ternura y preocupación de Gregório por ella, etc). (REISZ, 2001, p. 220)⁶

Nesse sentido, o questionamento sobre a origem sobrenatural da metamorfose de Gregor Samsa pode não se dar no plano ficcional, mas ser experimentada pelo leitor real (uma figura distinta daquela “função” de leitor proposta por Todorov). A literatura fantástica, conseqüentemente, não está morta como aponta Todorov, apenas passa por uma modificação em seu funcionamento interno.

Pode-se pensar, e isso será exposto mais a frente nessa dissertação, que a difusão da informação e de acontecimentos violentos e absurdos através dos meios de comunicação nos séculos XX e, mais avassaladoramente, no século XXI, colaborou para que a noção de estranheza fosse redimensionada, o que explicaria a aparente apatia com que as personagens do fantástico contemporâneo encaram as irrupções insólitas. A *metamorfose*, publicada em 1915, apresenta apenas um indício do que viria a ser essa nova literatura fantástica, na qual as irrupções insólitas são neutralizadas no cotidiano ficcional.

Ligando-se à perspectiva teórica todoroviana, o pesquisador português Filipe Furtado publica, em 1980, a obra *A construção do fantástico na narrativa*. Nessa, o autor objetiva mostrar como a partir da organização dinâmica de elementos comuns a outros textos literários “que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil” (FURTADO, 1980, p. 15) o fantástico enquanto gênero literário é constituído na obra. Para Furtado, o fantástico se dá a partir da combinação de diferentes recursos, sendo rigorosamente pensado e construído pelo escritor.

Para o autor, toda narrativa fantástica encena fenômenos ou seres inexplicáveis, que são, aparentemente, sobrenaturais, irrompendo essas manifestações em um contexto

⁶ Ao longo do presente texto, são utilizadas como parte do referencial teórico obras publicadas em Espanhol e Inglês que ainda não foram traduzidas para a Língua Portuguesa. Por esta razão, serão apresentadas no corpo do texto as citações originais em língua estrangeira, seguidas de uma adaptação livre realizada pela autora da dissertação, conforme o seguinte modelo: “Que as personagens não questionem seu próprio padrão nem, em última instância, sua própria noção de realidade, não implica que o texto mesmo não o questione. Se trata, simplesmente, de um questionamento ausente no interior do mundo ficcional, que surge, segundo a acertada distinção introduzida por Barrenechea, da permanente confrontação *in absentia* deste universo ‘cego ao insólito’, enraizado, desumanizado, com um modelo de realidade que se sugere fragmentariamente através de algumas reações mais ou menos ‘normais’ das personagens (como o pânico da mãe, a mistura inicial de temor e compaixão da irmã, a ternura e preocupação de Gregor por ela, etc)”. Tradução livre.

considerado normal. Assim, uma primeira característica do gênero é o surgimento do sobrenatural em um ambiente considerado familiar (FURTADO, 1980), fator esse responsável pelo choque entre a realidade cotidiana e a irrupção insólita.

Contudo, Furtado salienta que a utilização da temática sobrenatural não é exclusiva do fantástico, estando presente também em outros gêneros, como o estranho e o maravilhoso. O autor aproxima esses três gêneros da expressão literária denominada “literatura do sobrenatural”, pois neles são dominantes⁷, isto é, predominam funcionalmente os temas que traduzem uma fenomenologia metaempírica, que ele define como:

a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. (FURTADO, 1980, p. 20)

Sendo o emprego da temática metaempírica a característica comum ao maravilhoso, ao estranho e ao fantástico, os fatores que os distinguem, segundo Filipe Furtado, são os diferentes modos como as narrativas de cada gênero encaram a possibilidade de coexistência dessas manifestações extranaturais com a natureza conhecida. Enquanto no maravilhoso um mundo impossível é instituído desde o início da narrativa; no estranho, as ocorrências ou personagens de aparência extranaturais têm sua índole racionalmente explicada.

O fantástico, por sua vez, objetiva manter uma duplicidade quanto à ocorrência metaempírica, confrontando esses dois tipos de elementos (extranaturais e naturais) cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A principal condição do referido gênero é “o discurso evocar a fenomenologia metaempírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p. 56). O caráter antinômico do gênero se estabelece a partir da oposição de vários elementos contraditórios, como: real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos, etc.

⁷ Furtado, em nota, esclarece que se utiliza da noção de dominante proposta pelo formalista russo Boris Tomachevski: “processos dominantes, isto é, que todos os outros processos necessários à criação do conjunto artístico lhe são subordinados”. (Tomachevski *apud* FURTADO, 1980, p. 29)

Furtado afirma ainda que é a criação, e, principalmente, a permanência da ambiguidade que distingue o fantástico dos gêneros do maravilhoso e do estranho. Neste ponto, o autor diverge de Todorov, pois considera que a hesitação não é o traço distintivo do fantástico, uma vez que o efeito hesitante causado no leitor é apenas um reflexo do gênero, mais uma maneira de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras apresentados.

Logo, a existência plena de uma explicação racional de todos os acontecimentos metaempíricos da narrativa impossibilitaria o desenvolvimento do sobrenatural, uma vez que a manutenção da ambiguidade entre natural/sobrenatural é o fator responsável pela existência do fantástico. Já a explicação racional de todos os fenômenos metaempíricos é a característica distintiva do estranho. Furtado aponta, todavia, que o texto explicado pode evidenciar, muitas vezes, na parte que antecede essa racionalização, o conjunto das características do gênero.

O autor português comenta também que a explicação parcial, quando toca apenas uma personagem ou aspecto do texto, não prejudica a natureza metaempírica dos demais elementos insólitos. Tal racionalização parcial pode, inclusive, colaborar para que a ambiguidade se mantenha na narrativa, já que a não tentativa de explicar os fenômenos insólitos racionalmente faria com que o texto se aproximasse do maravilhoso. Além disso, a racionalização parcial sublinha, segundo ele, certos traços realistas, “aparentando manter a acção dentro dos limites do senso comum” (FURTADO, 1980, p. 67), que são assim evidenciados para serem em seguida colocados em xeque frente à irrupção insólita.

A partir dessa percepção, assume-se que o fantástico, assim como o maravilhoso, altera algumas categorias do real e não permite que uma explicação racional plena reponha a lógica no mundo ficcional; contudo, diferentemente do segundo, ele suscita constantemente a indecisão no destinatário, fazendo com que esse não saiba se deve considerar o mundo da narrativa como real ou não. De modo a envolver esse tipo de narrativa de credibilidade, a verossimilhança é uma preocupação constante:

Já que propõe como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como a *falsidade* de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar de todas as formas a sua *verossimilhança*. (FURTADO, 1980, p. 45)

Assim, o discurso fantástico se atrela ao verossímil para fazer com que o leitor aceite que a subversão das leis cotidianas conhecidas por ele é algo passível de acontecer. Para tornar-se plausível, o fantástico faz referência aos dois eixos de orientação do verossímil: a opinião pública e as regras do gênero. De maneira a tornar aceitáveis as personagens e o espaço supostamente reais da narrativa em que o insólito irromperá, a narrativa se alinha aos dados ideológicos da época na qual se insere; além disso, zela pelos princípios do gênero no qual a obra se circunscreve, uma vez que apenas através da observância dessas regras os elementos extranaturais serão considerados possíveis.

Entretanto, Furtado ressalta que, tanto a opinião pública, quanto as regras dos gêneros literários, se modificam ao longo dos anos, fazendo com que haja um redimensionamento do conceito de plausibilidade norteado por esses dois eixos. O fantástico, assim como qualquer outro gênero literário, está socialmente e historicamente circunscrito, razão pela qual se modificou no século XX ao invés de ter deixado de existir, como defende Todorov.

Já no que diz respeito à posição do leitor no fantástico, Furtado relembra que Todorov coloca o leitor e sua hesitação como condições necessárias para que o fantástico se estabeleça, fazendo menção não ao leitor real, mas a uma figura que está implícita no texto, o narratário, receptor fictício do texto. A essa figura cabe representar a reação hesitante frente aos acontecimentos metaempíricos, podendo tal papel ser proposto também ao leitor real, que o aceitará ou não.

Segundo Furtado, a função do narratário (receptor fictício) é melhor executada quando é intradieética, isto é, quando ele participa da ação como personagem. Embora o pesquisador português defenda que o narratário é uma característica importante do gênero, ele também aponta que a existência desse receptor imediato do texto não pode ser tomada como traço fundamental, já que sua presença nem sempre se torna aparente no texto. Além disso, sua maior ou menor indicação de existência na narrativa pode fazer com que o leitor real não o siga, o que torna difícil garantir a hesitação por parte do último.

O crítico português rebate a condição que Todorov propõe como essencial à literatura fantástica, afirmando não ser esta a hesitação, conforme assegura o teórico búlgaro:

Assim facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no género. (FURTADO, 1980, p. 76)

Como se percebe no excerto acima, Furtado enfatiza que o fantástico não deve ser caracterizado por reações exteriores à obra, e sim a partir de traços que, apesar das diferentes leituras, se mantenham. A partir dessa proposição, nota-se que a hesitação pode ser experimentada ou não por esse narratário; em caso positivo, ela serve apenas para que seja provocada e facilitada a leitura ambígua do texto.

No que concerne à personagem, o autor sentencia que a função da personagem dos textos fantásticos é facilitar a identificação do leitor com a percepção ambígua sentida por ela. Tal reação da personagem não é um traço fundamental do género, ainda que contribua para sua consolidação. O autor acrescenta ainda que a personagem está em segundo plano em relação às ocorrências metaempíricas, tendo a função de promovê-las.

Os protagonistas do fantástico seriam, predominantemente, sujeitos acomodados, não sendo ligados a nenhuma subversão importante, a não ser uma ilusória transfiguração do real. Por tal razão, Furtado diz que eles são “arremedos de anti-heróis”, promovendo a identificação do leitor com a ambiguidade por eles vivenciada, sem apontar interpretações heterodoxas da situação. Essas personagens não seriam dotadas de criticidade, subvertendo apenas a noção de natural/extranatural comumente estabelecida.

Furtado faz também uma aproximação entre o herói da tragédia clássica e o da literatura fantástica: a evolução de ambos se dá a partir de uma ação desmedida que conduz à queda, resultando essa da vontade divina ou de forças obscuras; posteriormente, o herói se redime, purificando-se. Entretanto, o herói fantástico difere do primeiro por não atingir a catarse, alcançando antes uma “purificação negativa” que o aproxima do monstruoso e/ou animalesco.

A categoria seguinte à qual o estudioso português se dedica é a do narrador. Furtado coloca que a modalidade mais frequente de narrador do fantástico é o narrador-personagem. No entanto, o autor deixa claro que esse tipo de narrador não pode ser

considerado um traço distintivo do gênero, pois não está presente em todas as narrativas.

De acordo com o crítico lusitano, o narrador mais frequente no gênero é do tipo extradiegético, situado no que Genette chama de primeiro nível narrativo. Em seguida, ele afirma que, sob a perspectiva da relação que mantém com a intriga:

O narrador mais comum no gênero é, como se acentuou antes, aquele que coincide com uma personagem. Trata-se, portanto, de uma figura com dupla incumbência, de um narrador-actor, que na maioria das vezes coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista. (FURTADO, 1980, p. 110)

O narrador tende a ser uma personagem, mais comumente uma testemunha e, raramente, autodiegético. Um narrador autodiegético é pouco favorável ao fantástico, uma vez que sua provável derrota perante o sobrenatural o torna um narrador pouco convincente, “impossível”. Não obstante, tal problemática se desfaz caso esse narrador se divida em dois, contando como testemunha lúcida algo que aconteceu a ele em um tempo longínquo.

O narrador homodiegético, de acordo com Furtado, tem uma função comunicativa que pressupõe a existência de um narratário, ajudando a reforçar a importância do último e influenciando-o. Esse tipo de narrador contribui ainda porque seu caráter testemunhal colabora para que o leitor real se aproxime dos fatos narrados, confiando e se identificando com a história por ele contada. Partindo dessas colocações, Furtado define o narrador mais favorável ao gênero no seguinte trecho:

Este deverá ser homodiegético e não-omnisciente, coincidindo de preferência com o Oponente-Exterminador ou outra figura que revele idênticos conhecimentos sobre a manifestação extranatural. Ocasionalmente, acumulará ainda a função de céptico ‘convencido’ com o evoluir da intriga, reproduzindo assim, em linhas gerais, o papel apontado ao narratário e, através deste, ao próprio leitor. (FURTADO, 1980, p. 115)

Ao elencar acima os atributos que são mais adequadas ao narrador fantástico, Furtado, assim como nas demais categorias abordadas por ele, objetiva definir características que contribuem para que a ambiguidade se estabeleça no texto, apresentando o fantástico como uma construção cuidadosamente pensada para atingir tal fim. Cabe explorar também que, ao referir-se ao Oponente-Exterminador, o autor está

pensando naquela personagem cuja construção positiva é contrária à negatividade da ocorrência ou ser sobrenatural. Tal personagem goza, em geral, de prestígio e respeito no universo diegético, fator que conferiria credibilidade ao seu relato.

Para ilustrar o seu conceito de Oponente-Exterminador, o crítico traz como exemplo o romance *Drácula*, de Bram Stoker, obra que serve também para ilustrar as demais categorias de personagens por ele encontradas em ficções fantásticas. No caso da vampiresca história, o Oponente Exterminador que cumpre sua função com maestria é Van Helsing, o célebre professor especialista em doenças obscuras que, ao final, derrota Drácula e anula, assim, sua força maléfica.

Objetivando enxugar as caracterizações e detalhamentos inúteis que podem desestabilizar o equilíbrio da ambiguidade, Furtado comenta que o espaço – último elemento por ele analisado – no qual a narrativa fantástica se dá deve apresentar apenas o necessário para a caracterização da fenomenologia extranatural ou de aspectos fundamentais da trama. Porém, o devido emprego do espaço pode contribuir para a trama, reforçando a ambiguidade dos acontecimentos e a verossimilhança.

Ao observar os tipos de cenário utilizados nas ficções fantásticas, o autor os divide em dois tipos: alucinantes e realistas. Enquanto o primeiro destoa do espaço empírico, aparentando uma configuração desfigurada; o segundo se apresenta similar ao universo extratextual, de modo que o destinatário reconheça e consiga se situar confortavelmente nessa projeção, estranhando qualquer ocorrência incomum que ali se dê.

Furtado afirma que um cenário demasiado alucinante impede o estabelecimento da ambiguidade. Por tal razão, o espaço da narrativa fantástica deve ser híbrido, mesclando elementos dos dois mundos que encena para que a ambiguidade seja reforçada, simulando “a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes se aperceba disso” (FURTADO, 1980, p. 128).

Como se vê ao longo de *A construção da narrativa fantástica*, para o crítico português, o texto afiliado a essa vertente é arquitetado de modo que os processos empregados discursivamente possibilitem que a ambiguidade surja e permaneça na narrativa. O autor reitera que é a partir da combinação dos elementos acima listados que

resulta o fantástico, embora apenas a ambiguidade empírica/metaempírica seja o traço específico do gênero.

Enquanto Todorov e, inicialmente, Furtado caracterizam o fantástico como um gênero literário, para a teórica francesa Irène Bessière, na obra *Le récit fantastique*⁸, publicada em 1974, tal categoria se aproxima de um modo discursivo:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)⁹

É possível perceber, a partir do excerto acima transcrito, que Bessière considera pertencente ao fantástico todos os textos que apresentam uma subversão da razão e do imaginário coletivo, desafiando o leitor a refletir sobre noções historicamente construídas que o fazem sentir-se seguro. Ainda, a autora francesa enfoca que é no plano da diegese que elementos contraditórios são organizados de maneira a constituírem uma coerência e verossimilhança internas, embora estejam em constante confrontação entre si. Assim:

Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)¹⁰

⁸ As citações aqui utilizadas de Irène Bessière foram retiradas da reprodução do capítulo “Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette”, traduzido e veiculado na compilação de textos teóricos sobre o fantástico *Teorias de lo fantástico*, organizada por David Roas.

⁹ “A história fantástica provoca incerteza, ao exame intelectual, porque usa dados contraditórios reunidos de acordo com uma coerência e complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou seres existentes, tampouco constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete sobre o jogo aparente da invenção pura, das metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo”. Tradução livre.

¹⁰ “O fantástico não é mais do que uma das vias da imaginação cuja fenomenologia semântica nasce, simultaneamente, da mitologia, do religioso, da psicologia normal e patológica, assim sendo, não se distingue das manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular”. Tradução livre.

Para a crítica francesa, o fantástico como modo discursivo não se afasta das concepções sobrenaturais (ou insólitas) que povoam o imaginário e as narrativas populares, como as lendas e os mitos. As narrativas fantásticas, atentando para uma coerência interna ao texto que o permita ser verossímil, reproduzem crenças externamente difundidas. O fantástico, assim, teria como função organizar ficcionalmente questões que escapam ao entendimento humano e levam a indagações sobre as possibilidades existentes para além da razão.

Aproximando-se da definição proposta por Bessière, Filipe Furtado, que inicialmente pregara que o fantástico necessitava seguir uma série de regras para se constituir como gênero literário, esclarecendo que a partir da organização intradieética desses recursos o leitor não poderia escapar à ambiguidade, em escrito posterior reconhece a existência de outro fantástico ligado ao modo de narrar.

Furtado é responsável por dois verbetes constantes no *E-Dicionário de Termos Literários*¹¹, organizado pelo professor Carlos Ceia. No primeiro, “Fantástico (gênero)”, o teórico português faz um apanhado sobre o fantástico em sua constituição de gênero literário, afirmando que “o traço distintivo fundamental deste gênero perante os que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa e, sobretudo, ambígua perante o metaempírico” (FURTADO, s/d).

Já no segundo, “Fantástico (modo)”, o autor admite que outra categoria do fantástico, menos rigorosa, existe e se manifesta através do discurso. Furtado fala do fantástico como modo narrativo “que recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objetivo” (FURTADO, s/d), esclarecendo que, frente à heterogeneidade de textos e gêneros ligados a essa tipologia, o fato comum a todos é a presença do sobrenatural. Para explicar em que sentido a palavra “sobrenatural” é empregada, Furtado esclarece:

O conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, s/d)

¹¹ O referido dicionário encontra-se disponível para acesso no seguinte endereço: <http://www.edtl.com.pt>.

O fantástico como modo narrativo, portanto, estaria relacionado a todos os textos que apresentam o metaempírico, termo esse já utilizado pelo autor em *A construção do fantástico na narrativa* para fazer referência àquilo que está além do verificável. Nesse âmbito, mesmo a ficção científica, que apresenta elementos que são considerados insólitos no tempo de sua escrita, mas que podem, no futuro, passar a existir, se alinha às “ficções do metaempírico”¹², ao lado de gêneros tão distintos como o estranho, o fantástico e o maravilhoso. A essas ficções, a ambiguidade e a hesitação não seriam fatores decisivos, bastando a ocorrência metaempírica para denominá-las fantástica.

Após um breve resumo de algumas concepções acerca do fantástico, percebe-se que essa designação pode estar relacionada a duas categorias: um gênero literário ou um modo narrativo. Independente dessa distinção entre fantástico gênero/modal, há uma característica que se repete em ambos: a presença do insólito – ou metaempírico – no plano da diegese.

1.2 Um novo fantástico e as problemáticas do insólito na pós-modernidade

Partindo da apresentação nos parágrafos acima de alguns gêneros cujo traço comum é o insólito, nota-se que a explicação desses se dá a partir da relação entre o real e o ficcional, o aceitável e o surpreendente. No entanto, no período atual tal relação se estabelece de maneira diferente, uma vez que a noção de estranheza transformou-se devido à transmissão diária, através de veículos midiáticos, de ocorrências violentas e absurdas, o que as torna fatores ordinários do cotidiano contemporâneo. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seu livro *O mal-estar da pós-modernidade*, trata dessa mudança de olhar sobre o que é estranho, afirmando que:

No entanto, ao lado do colapso da oposição entre a realidade e sua simulação, entre a verdade e suas representações, vêm o anuviamento e a diluição da diferença entre o normal e o anormal, o esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o domesticado e o selvagem – o familiar e o estranho, “nós” e os estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 37)

Bauman ainda acrescenta que “sob a condição pós-moderna, o ‘mundo lá fora’, o ‘mundo real’, adquire em grau cada vez maior os traços tradicionalmente reservados ao mundo ficcional da arte” (BAUMAN, 1998, p. 155), já que ocorrências próximas do surreal se concretizam no plano da realidade e tornam-se conhecidas através da difusão

¹² Furtado propõe essa nomenclatura como outra possibilidade de denominação para o modo fantástico.

de informações. Devido a isso, acontecimentos que antes causariam estranheza quando retratados ficcionalmente, na pós-modernidade são recebidos pelo leitor com uma quase aceitação, reação essa que diverge das condições necessárias para a existência de gêneros como o estranho e o fantástico.

O crítico espanhol David Roas, em sua reunião de textos *A ameaça do fantástico*, problematiza como a categoria estética¹³ do fantástico se insere no contexto contemporâneo. Para desenvolver seu raciocínio, o autor analisa quatro conceitos centrais que se ligam à reflexão teórica sobre o fantástico: sua relação com a ideia de real; seus limites (com o maravilhoso, o realismo mágico, o grotesco); seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor; a linguagem e como essa trabalha para expressar o impensável.

Roas, no capítulo inicial de sua obra, comenta que o efeito fantástico é visto por muitos críticos como derivado de um acontecimento sobrenatural “que transgride as leis que organizam o mundo real” (ROAS, 2014, p. 30). Todavia, nem toda ficção em que há intervenção do sobrenatural pode ser considerada fantástica, pois quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos transcorrem, não havendo, conseqüentemente, ruptura da realidade, essa literatura é chamada maravilhosa.

A distinção entre fantástico e maravilhoso proposta por Roas se assemelha à de Todorov, já que ambos estabelecem que para o fantástico existir deve haver uma irrupção insólita em um contexto ficcional assemelhado à realidade. O autor problematiza ainda uma distinção entre maravilhoso e aqueles gêneros nos quais há uma convivência pacífica entre o real e o sobrenatural, como o maravilhoso cristão e o realismo maravilhoso latino-americano.

O realismo cristão se relaciona com “aquele tipo de narração de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina)” (ROAS, 2014, p. 37). Ainda que as ocorrências presentes nesse tipo de narrativa possam parecer sobrenaturais, elas são

¹³ Roas aponta que prefere falar no fantástico como uma categoria estética, sem se ater aos limites estreitos de um gênero. Segundo o autor, “essa concepção do fantástico como categoria estética permite oferecer uma definição de caráter multidisciplinar, válida tanto para a literatura e o cinema quanto para o teatro, os quadrinhos, os *games* e qualquer outra forma artística que reflita o conflito entre o real e o impossível que caracteriza o fantástico” (ROAS, 2014, p. 9).

explicadas na revelação final por crenças religiosas, tornando-se, conseqüentemente, naturalizadas pela fé.

O realismo maravilhoso, por sua vez, foi descrito pelo escritor cubano Alejo Carpentier no prefácio de seu livro *O reino deste mundo*. Nesse, o autor questiona: “Mas o que é a história da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?” (CARPENTIER, 1985, p. VI). Para Carpentier, a literatura hispano-americana representaria não o sobrenatural ou o estranho, mas o real em seus aspectos mágicos, porquanto que a fé, o milagre e a magia fariam parte da constituição cultural desse povo, sendo um de seus aspectos diferenciadores.

Roas defende que a grande diferença do fantástico em relação aos demais gêneros literários é a confrontação que ele estabelece entre o real e o sobrenatural, utilizando-se de um universo ficcional que se aproxima do real para que nele irrompam acontecimentos incríveis. Diferentemente, no maravilhoso ou na ficção científica o espaço ficcional já é construído como um local no qual tudo é possível, não causando surpresa os fenômenos inexplicáveis que ali se desenvolvam.

Sendo assim, deve-se pensar o fantástico a partir de uma relação com o contexto externo à obra, uma vez que apenas em espaços ficcionais correspondentes à realidade extraliterária a presença do sobrenatural será transgressora:

É evidente, portanto, a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte [...] (ROAS, 2014, p. 39)

É necessário opor o fenômeno sobrenatural com nossa noção de real, construída social e culturalmente, para então qualificá-lo como fantástico. Entretanto, de acordo com Roas, alguns teóricos, como o estruturalista Todorov, estudam o fantástico a partir do interior da obra, procurando nesses textos algo que indique sua filiação fantástica, desconsiderando o contexto sociocultural. O autor búlgaro coloca a hesitação do leitor-modelo como traço distintivo do gênero.

Roas, por sua vez, não crê que a hesitação seja o único traço definitivo do fantástico, já que essa característica não abarcaria todas as narrativas que costumam ser classificadas assim. Para ele, o fantástico está relacionado tanto às narrativas “em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a

ambiguidade é insolúvel” (ROAS, 2014, p. 43), uma vez que em ambas há a irrupção do sobrenatural e a impossibilidade de explicá-lo razoavelmente. Em oposição às distinções entre fantástico-estranho, estranho puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro propostas por Todorov, o crítico espanhol utiliza apenas o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa para problematizar a transgressão ou não da realidade.

Assim sendo, para que a ruptura do cotidiano se dê e o fantástico possa vir à tona, é preciso que um universo o mais realista possível seja ficcionalmente construído, de maneira a tornar evidente, através da oposição, a irrupção desse fenômeno. A respeito da relação existente entre o fantástico e a construção verossímil, Roas afirma:

O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve. A verossimilhança não é um acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. (ROAS, 2014, p. 52)

Na perspectiva de Roas a verossimilhança é fator primordial para a existência fantástica, colaborando para o desenvolvimento das narrativas que a ela se filiam. O fantástico é concebido por ele como hiper-realista, devido ao fato de o gênero, além de utilizar-se das técnicas realistas, forçar o leitor a confrontar os acontecimentos ficcionais e as experiências das personagens com aquelas que ele experimenta na realidade. Nota-se, a partir dessa constante necessidade de confrontação do mundo textual com o extratextual, que Roas refere-se a um leitor real e não a uma entidade-modelo, como o fazem Todorov e Furtado.

Para tratar da condição do fantástico nos séculos XX e XXI, Roas retoma a sentença proferida por Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* sobre a morte do gênero e sua substituição pela Psicanálise. Para além do advento da Psicanálise, o autor búlgaro construiu seu decreto sobre outro argumento: “a impossibilidade manifestada no século XX de acreditar em uma realidade imutável elimina toda possibilidade de transgressão e, com isso, o efeito do fantástico baseado em transgressão” (ROAS, 2014, p. 63).

O que Roas coloca é que a concepção de realidade difusa do século XX, para Todorov, impedia que as irrupções sobrenaturais no plano diegético fossem vistas como acontecimentos extraordinários. O conceito móvel de realidade, portanto, seria

responsável por essa impossibilidade de transgressão e, conseqüentemente, de hesitação acerca das possíveis explicações para os acontecimentos extranaturais da narrativa:

Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o ‘universo descentrado’ a que se refere Derrida. Não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade [...] Mais ainda, se não temos uma visão unívoca da realidade, tudo é possível, de modo que também não há possibilidade de transgressão. (ROAS, 2014, p. 67)

Nesse sentido, Roas dá razão a Todorov e sua defesa do fim do fantástico devido à incerteza do que é a realidade e de quais são seus limites. Contudo, o teórico espanhol argumenta que apesar dessa mobilidade do real, nossa experiência ainda nos mostra serem impossíveis alguns acontecimentos que se dão em narrativas fantásticas, e para ilustrar isso ele traz a transformação de um homem em inseto de *A metamorfose*, mesmo exemplo utilizado por Todorov para construir seu raciocínio.

Nas palavras de Roas, o fantástico contemporâneo é caracterizado pela “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente”, porque coloca em risco suas certezas (ROAS, 2014, p. 67). A realidade seria então uma construção ficcional pós-moderna, e não um elemento concreto imutável. A respeito da existência de um novo fantástico, ou neofantástico, Roas sentencia:

Portanto, mais que entender o neofantástico¹⁴ como diferente do fantástico tradicional, creio que ele representa uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irrealdade. (ROAS, 2014, p. 71)

Para o crítico espanhol, a literatura fantástica tradicional do século XIX e sua manifestação contemporânea mais se assemelham do que diferem. Apesar de a primeira oferecer uma resposta ao cientificismo, colocando em xeque as certezas apregoadas pelo racionalismo, e a segunda ironizar e subverter a própria noção de realidade, ambas

¹⁴ Roas utiliza o termo neofantástico a partir da concepção proposta por Jaime Alazraki, que define que nessas narrativas, diferentemente do fantástico tradicional, não se encontram “a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante” (ROAS, 2014, p. 66).

mantêm a estrutura básica do gênero, ao sugerir uma contradição entre o natural e sobrenatural.

Nascida em meio a uma época na qual se buscava racionalizar todos os mitos e crenças religiosas, a literatura fantástica aparecia como uma “exceção à estabilidade do universo” (ROAS, 2014, p. 77), sendo representativa da transgressão dessas certezas científicas. Todavia, já no século XX algumas dessas certezas foram abaladas devido às descobertas da ciência, como é o caso da teoria da relatividade proposta por Einstein e da teoria do “multiverso”, na qual o físico Hugh Everett propôs em 1957 que existem várias realidades simultâneas. Se levada em consideração essa última teoria, pode-se afirmar que os mundos ou as dimensões paralelas constantes em textos literários fantásticos seriam possíveis, deixando de serem considerados irrealis.

Roas objetiva, com essas referências, mostrar como a noção de realidade em voga têm sido questionada por diferentes ramos do conhecimento. Em consequência dessas revisões científicas, poder-se-ia pensar que acontecimentos sobrenaturais ficcionais seriam passíveis de se tornarem verdade, o que acabaria com o efeito ameaçador proporcionado por eles ao leitor.

Assim como as ciências discutem o conceito de realidade, as artes também o fazem através da estética pós-moderna, que questiona “a capacidade referencial da linguagem e da literatura” (ROAS, 2014, p. 87). Ou seja, as obras literárias pós-modernas constroem universos que só fazem sentido em sua própria ficcionalidade, não havendo correspondência com o mundo real/concreto. Não há, portanto, a necessidade de se confirmar com o mundo real a existência ou não dos fenômenos narrados, já que esses textos não prescindem de um referencial.

Roas menciona a ideia de simulacro proposta por Baudrillard para explicar a ausência de realidade no mundo pós-moderno, já que essa teria sido substituída por uma versão virtual criada pelos meios de comunicação. De acordo com Baudrillard, em sua obra *Simulacros e simulações*,

a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinal ética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do

real e lhes curta-circuita todas as peripécias. (BAUDRILLARD, 1981, p. 9)

Assim, o mundo pós-moderno e o conceito de realidade a ele ligado são simulações que não derivam de um original. Estando esse original perdido ou sendo ele inexistente, o real é substituído por uma cópia sem precedentes, o que distorce a noção de existência verdadeira ou concretude que usualmente se relaciona a essa categoria. Conseqüentemente, Roas indaga se faria sentido falar em literatura fantástica na pós-modernidade, levando-se em conta a condição de opor o mundo ficcionalmente construído nessas narrativas com a realidade extratextual.

Para Roas, o essencial para que o conflito entre o real e o impossível gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza experimentada pelo leitor, conforme defendem muitos autores, entre eles Todorov e Furtado, mas sim a impossibilidade de explicar o fenômeno desconhecido que irrompe na ficção. O autor argumenta que essa inexplicabilidade não diz respeito apenas ao interior da obra, mas também atinge o próprio leitor. Por considerar que o receptor desempenha um papel importante no estabelecimento do efeito fantástico, uma vez que ele deve cooperar e envolver-se com o universo narrativo, opondo sua ideia de realidade com aquela construída na diegese, Roas discorda de teorias que pregam o imanentismo da aura fantástica. A respeito dessa função cooperativa desempenhada pelo leitor, o crítico espanhol comenta:

Desse modo, a *experiência coletiva da realidade* mediatiza a resposta do leitor: percebemos a presença do impossível como uma transgressão do nosso horizonte de expectativas em relação ao real, no qual não só estão implicados os pressupostos científicos e filosóficos antes descritos, como também o que em outro trabalho chamei de 'regularidades', isto é, 'as incertezas pré-construídas' que estabelecemos em nosso trato diário com o real e por meio das quais codificamos o possível e o impossível. (ROAS, 2014, p. 93)

A partir do excerto acima, nota-se que o leitor desempenha um papel ativo na construção e efetivação do fantástico em um texto literário. Ao realizar a leitura, o sujeito fará referência à concepção de realidade na qual ele crê para a partir daí refletir se os acontecimentos insólitos da narrativa poderiam se dar no plano extraliterário ou não, sendo surpreendido por aqueles que estão além do explicável e que, portanto, se caracterizam como fantásticos.

No que diz respeito às narrativas fantásticas e pós-modernas, Roas observa que, enquanto o fantástico problematiza os limites entre realidade e ficção, as narrativas pós-modernas os apagam, diluindo as fronteiras entre essas duas instâncias. O crítico assume então que se deve pensar os fenômenos insólitos dos textos sob um olhar duplo, que os oponha tanto com a realidade do leitor, quanto com o universo ficcional da obra, sendo a divergência daquilo que é narrado em relação ao extratextual a responsável pela inquietação proporcionada pelo fantástico.

De acordo com o teórico espanhol, tanto o fantástico quanto a pós-modernidade negam a realidade, cada um a sua maneira. A literatura fantástica problematiza a complexidade do real do leitor através da transgressão da ideia do que é a realidade; já a narrativa pós-moderna o faz através da autorreferencialidade, não fazendo uso da confirmação ou legitimação, através de uma realidade exterior, daquilo que é narrado. Por tal razão, as narrativas fantásticas e pós-modernas exigem diferentes pactos de leitura. Quanto ao questionamento acerca da possibilidade de existência da literatura fantástica na pós-modernidade, Roas oferece uma resposta:

O fantástico contemporâneo assume – como antes dito – que a realidade é fruto de uma construção da qual todos participamos. Mas essa admissão não impede que continue sendo necessário o conflito entre o narrado e a (ideia de) realidade extratextual para que se produza o efeito fantástico. Porque seu objetivo principal é questionar essa ideia. (ROAS, 2014, p. 106)

Para Roas, embora o fantástico contemporâneo reconheça que a realidade é uma construção, tal fato não impossibilita a existência do conflito entre o narrado e a concepção de real socialmente construída. Para que a categoria fantástica exista, esse conflito é essencial, uma vez que o objetivo dessa literatura é justamente questionar a noção de realidade preestabelecida. Ainda que essa noção de real socialmente construída possa ser falsa ou colocada sob suspeita, ela é compartilhada pelos indivíduos que se situam em um mesmo contexto histórico e social, fazendo com que eles tenham um modelo de comparação para identificar o conflito entre ordinário e extraordinário próprio do gênero fantástico.

Para Roas, o objetivo do fantástico é desestabilizar as certezas historicamente difundidas, de modo a questionar as convicções coletivas de realidade e normalidade. Segundo o autor, o fantástico gera sempre um tipo de medo, uma “impressão ameaçadora” (ROAS, 2014, p. 135) que seria necessária para o gênero – contrariando o

que pensa Todorov –, uma vez que esse medo levaria à transgressão da concepção do real.

A respeito da diferença entre o fantástico do século XIX e o contemporâneo, o teórico coloca que “o que caracteriza esse último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar o sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos” (ROAS, 2014, p. 159). A denúncia da possível anormalidade do mundo real e a desestabilização do conceito considerado imutável de realidade provocam uma sensação angustiante. Desta maneira, o sentimento de ameaça sobre o leitor seria causado por qualquer desses fantásticos, que são, segundo Roas, um mesmo gênero.

Sobre as renovações do fantástico como gênero literário, Roas afirma que “os recursos para objetivar o impossível” (ROAS, 2014, p. 147) têm sido diversificados com o tempo, porquanto que o leitor, que já se tornou afeito às artimanhas comumente usadas pelas obras fantásticas, precisa ser surpreendido e inquietado. Visando representar textualmente a irrupção de fenômenos que transbordem o horizonte de expectativas conhecido pelo leitor, o fantástico se utiliza de estratégias discursivas – como metáforas, sinédoques, paralelismos – que tornam os textos fantásticos ainda mais ambíguos através da imprecisão das descrições, intensificando a percepção do fenômeno narrado como algo impossível.

Há, conforme afiança Roas, um deslocamento do discurso racional, uma vez que o narrador faz uso de adjetivos e substantivos combinados para intensificar a sugestão do “indizível”. A conotação substitui a denotação na construção da narrativa fantástica, subvertendo a objetividade da linguagem. De acordo com o autor:

O fantástico se torna, assim, uma categoria profundamente subversiva, não apenas em seu aspecto temático, mas também em sua dimensão linguística, pois altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao promover a descrição de um fenômeno impossível dentro desse mesmo sistema. (ROAS, 2014, p. 174).

Para Roas, não há uma linguagem que se possa dizer fantástica, mas sim um modo de usar a linguagem que produz o efeito fantástico. O fantástico, portanto, subverte e maneja os signos linguísticos para dar conta de narrar irrupções extraordinárias, que transcendem os limites do racional, e, assim, levar o leitor a questionar seu cotidiano supostamente estável e racional.

Enquanto Roas nega a existência de um gênero fantástico que difira em tudo de sua forma clássica, preferindo antes falar em uma evolução do gênero que desemboca em sua manifestação contemporânea, o crítico argentino Jaime Alazraki, referido pelo autor espanhol em seu livro, propõe, conforme já mencionado anteriormente em nota, o “neofantástico”. Para Alazraki:

si lo fantástico assume la solidez del mundo real – aunque para <<poder mejor devastarlo>>, como decía Caillois – lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. (ALAZRAKI, 2001, p. 276)¹⁵

Alazraki defende que fantástico tradicional e neofantástico diferem desde sua visão de realidade, já que o primeiro concebe o mundo real em sua concretude para desafiá-lo através da irrupção do insólito, e o segundo, vê a esse mundo como um véu que encobre outra realidade. Para ele, essa nova modalidade de narrativas fantásticas relativiza e estende a concepção de realidade, havendo não uma subversão desse conceito, mas sim uma abertura a pensarem-se existências outras que não as do plano concreto.

O argumento de Alazraki deriva de sua crença em um novo relato fantástico que “está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (ALAZRAKI, 2001, p. 280)¹⁶. Assim, o crítico argentino cria uma hipótese para explicar como fantástico se dá no século XX, defendendo que esse se liga a correntes que propõem um apagamento das fronteiras entre sonho/imaginação e realidade.

Apesar dos diferentes pontos de vista de Roas e Alazraki sobre a existência e a configuração de um fantástico posterior ao século XIX, ambos os estudiosos admitem sua permanência como gênero literário, ainda que reconfigurado. Para eles, o desaparecimento do fantástico, conforme defendido por Todorov, não se confirma, já que as narrativas que se afiliam a essa categoria continuam a existir mesmo que sua constituição tenha se alterado para que possam se adequar ao novo contexto no qual se

¹⁵ “[...] se o fantástico assume a solidez do mundo real – ainda que para ‘poder melhor devastá-lo’, como foi dito por Caillois – o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, um disfarce que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”. Tradução livre.

¹⁶ “[...] está sustentado pelos efeitos da primeira guerra mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e pela psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores”. Tradução livre.

inserir. Deste modo, parece ainda haver muito que refletir sobre essa manifestação ficcional que se reinventa e se reconfigura com o passar dos anos, trazendo à tona um fato que foge aos paradigmas ficcionalmente construídos de realidade, estabilidade e racionalidade.

2 NARRATIVAS CURTAS E O INSÓLITO

2.1 Daniel Pellizzari e os animais que caem do céu

Ovelhas que voam se perdem no céu, primeira publicação de Daniel Pellizzari, é constituída por dezenove narrativas curtas que transitam por gêneros como o estranho e o fantástico. Nessas, predominam relatos que causam certo desconforto, uma vez que Pellizzari não se esquivava de trazer à tona situações perturbadoras, vivenciadas por personagens não menos curiosas.

Já na narrativa inicial, “Teias”, cuja extensão resume-se a uma página, tem-se uma personagem que convive amigavelmente com as aranhas que habitam seu banheiro, alimentando-as e zelando pelo seu bem-estar. Tal fato causa estranhamento, uma vez que o relacionamento entre humanos e aracnídeos tende a ser conflituoso se pensado no mundo empírico. Posteriormente, há uma mudança radical no comportamento desse sujeito, que

Sem nem abrir os olhos direito ligou o chuveiro pela primeira vez e matou a maior das aranhas. Morreu afogada e um pouco surpresa, sem saber direito o que estava acontecendo. Encolheu as pernas finas e compridamente gigantes e escorreu pelo ralo com a água. Ele esfregou os olhos e disse em voz alta Sou um menino mau. Depois, ficou horas ajoelhado no chão do banheiro pedindo desculpas pela crueldade para a aranha que mudara para trás da porta. Ela, imóvel, parecia escutar com atenção. Sentiu-se perdoado. (PELLIZZARI, 2001, p. 11)

A amizade – termo usado pelo narrador extradiegético para definir a relação entre esses dois seres distintos – dá lugar a um ato inesperado, praticado por alguém que talvez tenha tornado a sentir o desprezo tradicionalmente direcionado às aranhas. Em seguida, parece haver um arrependimento e uma reconciliação entre a personagem principal e um dos animais, até que o miniconto é abruptamente finalizado: “Ontem, depois de acordar, pegou um aspirador de pó e exterminou todas as aranhas da casa” (PELLIZZARI, 2001, p. 11).

Através dessa primeira narrativa, Pellizzari introduz o tom que irá permear toda a sua obra: a estranheza. Fala-se aqui em estranheza como sensação, sendo importante diferenciá-la do estranho enquanto gênero literário, já que a primeira se faz presente não apenas em textos relacionados ao estranho, como também naqueles que se ligam ao fantástico, ao realismo maravilhoso, entre outros. Essa estranheza, própria do insólito enquanto traço distintivo de variados gêneros ficcionais, irá se manifestar de diversas

maneiras ao longo de *Ovelha que voam se perdem no céu*, como no conto “O vôo das ovelhas”, no qual diferentes personagens passam por um processo de objetificação:

Eu sou Genésio. Genésio tem um saco cheio de vales-transporte. Genésio fica parado em frente aos prédios da Voluntários da Pátria anunciando que tem vales e aproveita para vender também carteiras de cigarro a sessenta centavos cada [...] Genésio almoça um cachorro-quente de cinquenta centavos, um real com refri. Genésio aperta os olhos e espreme os beijos quando alguma menina gostosinha passa na calçada. Quando chega em casa, Genésio vira caldo de cana” (PELLIZZARI, 2001, p. 12)

Assim como Genésio, as outras personagens que sofrem semelhante processo de mutação são todas trabalhadoras informais da rua Voluntários da Pátria, movimentado reduto localizado no centro da capital do Rio Grande do Sul. Conforme mencionado no capítulo introdutório da presente dissertação, os ficcionistas aqui elencados foram escolhidos por pertencerem àquilo que se convencionou chamar literatura sul-riograndense, embora já não insiram quase marcas locais – culturais e regionais – em seus enredos. “O vôo das ovelhas” é uma exceção, fazendo menção em sua trama a um espaço conhecido dos porto-alegrenses:

Eu sou Rita. Rita tem uma caixa cheia de despertadores à sua frente. Rita escuta os despertadores tocarem sem parar o tempo todo em meio ao barulho da Voluntários da Pátria. Rita tem trinta e cinco anos, um rosto que aparenta quarenta e cinco e uma corpo mais em dia do que os de muitas outras Ritas de vinte e cinco. Rita diz para todos que não se incomoda nem um pouco com os bipbipbipbipbipbip dos despertadores que vende, mas de noite não consegue dormir porque está sentindo muita dor de cabeça [...] Quando chega em casa, Rita vira coxão mole. (PELLIZZARI, 2001, p. 13)

Além de Genésio e Rita, há ainda Marciano, que distribui folhetos e recebe apostas do jogo do bicho e quando chega em casa vira feijão; e Osvaldo, responsável por anunciar no microfone os produtos de uma loja, transformando-se em rapadura ao chegar em casa. Todas as personagens pertencem à camada mais humilde da classe operária, uma vez que trabalham por conta própria em um ambiente desprotegido: a rua. Essa “coisificação” pela qual passam as transforma em objetos, mais especificamente, em alimentos simples e próprios do consumo diário, fazendo alusão ao fato de o esforço laboral dessas personagens dar conta apenas de alimentá-las após a cansativa jornada de trabalho, sem que lhes seja reservado tempo para o lazer ou a reflexão acerca da própria existência.

As narrativas de cada uma dessas personagens, grafadas em itálico, são intercaladas com uma segunda história que relata o cotidiano de um sujeito que está internado em um hospital psiquiátrico há doze anos em consequência de ter fingido insanidade mental após espancar o próprio pai. O protagonista dessa trama secundária justifica sua permanência no local e o aceite em ser tratado como alguém com distúrbios mentais, ainda que argumente não ser louco:

Foi por essas coisas e por estar um pouco cansado de brigar que eu comecei a tomar os remédios direitinho. Engulo tudo a seco e fico quieto no meu canto, me fazendo de louco sob controle. Os médicos ficam satisfeitos, os atendentes também, e ninguém me enche o saco. (PELLIZZARI, 2001, p. 14)

Esse sujeito internado no hospício não demonstra ser consciente de seus atos mesmo quando recebe a visita anual da mãe, que chora e tenta, em vão, chamar-lhe à razão, pois seu objetivo maior é enganar aos médicos e conservar sua suposta loucura. Para tal, ele resigna-se em sua posição e mantém-se silencioso, embora tenha vontade de abraçar e falar com sua genitora. Essa personagem busca fugir de um mundo de obrigações e padrões de normalidade, optando por isolar-se em uma ilha mental, longe das pressões da sociedade contemporânea.

O mesmo pode ser inferido a partir do processo de objetificação das personagens das narrativas em itálico, uma vez que elas, reprodutoras diárias de uma mesma função, acabam por mecanizar-se e perder sua condição humana, transformando-se em coisas. Dessa parte de “O vôo das ovelhas” pode-se fazer uma leitura alegórica da sociedade pós-moderna e seu capitalismo hostil, que levam o homem a anular-se para produzir mais capital e poder adquirir os bens de consumo para si. Ao tratar da alegoria enquanto processo ficcional, Todorov afirma que:

Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (TODOROV, 2004, p. 71)

Conforme se lê na citação acima, Todorov faz uma separação clara entre o fantástico e a alegoria, assumindo que a segunda não pode estar ligada à literatura fantástica, porquanto o sobrenatural presente neste último tipo de texto é utilizado para emanar outro sentido que não o literal. Por tal razão, pode-se pensar que as personagens de Pellizzari que se tornam objetos não estão, de fato, transformando-se, sendo essa mutação usada alegoricamente pelo autor para fazer alusão à aceleração do cotidiano do homem do século XXI e sua consequente desumanização frente a esse novo contexto.

No entanto, não é possível atestar, a partir da leitura de “O vôo das ovelhas”¹⁷, se esse é um texto fantástico ou alegórico, já que a ausência explícita de explicações ou pistas para que se faça uma leitura alegórica deixam possibilidades de interpretação em aberto. Assim sendo, a única certeza que se tem é que um acontecimento insólito se faz presente nessa narrativa, cabendo ao leitor a escolha de fazer uma leitura fantástica ou alegórica do texto à sua frente.

O próximo conto da obra em análise que apresenta uma aura insólita é “História de amor número 17”, que se inicia com uma cena chocante, dando indícios de que a narrativa irá trilhar um caminho inverso à lógica naturalizada do universo extradiegético:

A rua ainda estava cheia da água quando ele saiu para comprar o presente. Na primeira esquina em que parou o carro uma pedinte apareceu na janela com uma criança no colo. Abriu a carteira, tirou duas notas e disse Eu compro. A mulher pegou o dinheiro e entregou o bebê. Ele o acomodou no colo de modo que ainda pudesse dirigir e voltou para casa. (PELLIZZARI, 2001, p. 27)

No excerto acima, a personagem, sem nome ou descrição própria, deixa um espaço – provavelmente o lar – para adquirir um regalo que será oferecido a outrem. Até essa passagem, não há nada indicando que o texto irá versar sobre um tema tabu. Entretanto, ao ser narrada a compra de um bebê, sabe-se que tal prática é naturalizada no contexto ficcional, uma vez que o indivíduo, ao realizar a compra, não a faz às escondidas, concretizando-a em um espaço público, na esquina de uma rua qualquer.

Embora o ato de adquirir uma criança como se fosse um objeto, em troca de uma quantia de dinheiro, pareça ser algo corrente e legalizado no espaço ficcional, o leitor,

¹⁷ Optou-se por manter a grafia das palavras conforme o texto original, já que algumas das publicações aqui referenciadas são anteriores ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

inserido em outro meio, há de espantar-se com esse tipo de troca comercial. A caracterização do espaço narrativo remete ao mundo concreto, aquele no qual bebês não podem ser vendidos; todavia, o código ético e moral vigente no plano da diegese difere do usual, conforme explicitado no seguinte trecho:

Deu um banho na criança para tirar a sujeira da rua. Esfregou bem cada dobrinha, sem usar sabonete. Seguiu para a cozinha e a colocou sobre a mesa. Pegou na gaveta o martelo de bater carne e deu um só golpe entre os olhos. O crânio ainda macio se esfacelou e um pouco dos miolos se espalhou pela mesa. O que ainda sobrava retirou com uma colher e colocou em uma vasilha. Pegou a faca e abriu a barriga. Tirou as tripas tendo o cuidado de reservar o fígado, e o resto guardou para os cachorros. Foi até a churrasqueira e preparou o fogo. Voltou, salgou a carne e a enfiou inteira no espeto duplo. (PELLIZZARI, 2001, p. 27)

Descobre-se, a partir da leitura das linhas acima, que a finalidade da compra do bebê é assá-lo, seguindo os passos necessários para o preparo de um churrasco: temperar a carne com sal grosso, espetá-la e levá-la ao fogo da churrasqueira. Nesta narrativa, crianças são vendidas como pedaços de carne para serem consumidas como alimentos por outros da mesma espécie. Em “História de amor número 17”, Pellizzari traz à tona dois temas tabus, lidando com o tráfico – ou a comercialização – de menores e o canibalismo em um mesmo enredo, apresentando como aceitáveis no plano diegético atos que são condenáveis fora desse.

A história curta em análise é permeada por um tom brutal, já que gira em torno da compra, assassinato e posterior preparo como iguaria comestível de um bebê. Contudo, há também a presença do humor, sendo esse desencadeado a partir da reação da esposa do churrasqueiro, a quem o prato é oferecido em uma mesa cuidadosamente adornada:

Ele disse Feliz aniversário, querida, e sorriu. Ela olhou para a mesa posta, balançou a cabeça, resmungou Porra você é mesmo grosso onde já se viu churrasco à luz de velas e com talheres de prata seu imbecil, esfregou as mãos e saiu direto para a cama do quarto. Olhando para o chão, ele foi até a cozinha, abriu a geladeira e jogou a sobremesa no lixo. Naquela noite, mais uma vez, dormiu no sofá. (PELLIZZARI, 2001, p. 28)

A mulher pouco valor dá ao esforço culinário do marido, optando por xingá-lo e expor sua falta de senso para a organização de um jantar, considerando inadmissível servir churrasco com talheres e adornos refinados. Tal reação confere comicidade à

narrativa, pois a personagem feminina reclama da grossura do marido, porém, reproduz o mesmo comportamento, utilizando-se de palavras consideradas grosseiras, como “porra”. A brutalidade e a violência da cena anterior dão lugar ao cômico e essa mistura é típica dos textos nos quais o insólito se manifesta através do grotesco, fazendo uso dessas ocorrências improváveis para instigar reflexões críticas.

David Roas, em sua obra *Trás los límites de lo real*, diferencia o grotesco do fantástico por acreditar que o primeiro se utiliza de elementos impossíveis (ou mesmo inaceitáveis) para causar uma impressão que vai além da fantástica. De acordo com Roas:

Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre – a mi entender – con el objetivo esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo. (ROAS, 2011, p. 73)¹⁸

Para o pesquisador espanhol, a finalidade última do grotesco é propor uma reflexão do mundo extratextual a partir de representações caricatas e deformadas de elementos e seres desse espaço dentro do plano diegético. Através do humor e da deformidade, Roas afirma que se estabelece uma distância segura do leitor frente ao sobrenatural, o que impediria que esse sujeito se impressionasse com o efeito fantástico da obra, efeito que, por sua vez, não chega a concretizar-se.

No entanto, em “História de amor número 17” não é um acontecimento sobrenatural o responsável pela irrupção insólita, mas o narrar ficcional de um ato socialmente abominável como se fosse algo normal e corrente. Há uma inversão nos valores desses dois mundos: enquanto no plano extradiegético é considerado perverso e criminoso comer outro ser humano, no espaço da diegese tal ato é natural, não sendo caracterizado como imoral. Essa naturalização é vista como monstruosa por aquele que

¹⁸ “É, em suma, deformar os limites da realidade, caricaturá-los, mas não para produzir a inquietação própria do fantástico, mas para provocar o riso do leitor, ao mesmo tempo que o impressiona negativamente mediante o caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante dos seres e situações representadas, sempre - na minha opinião – com a finalidade essencial de revelar o absurdo e a falta de sentido do mundo e do eu”. Tradução livre.

faz uma relação do meio social no qual está inserido com aquele ficcionalmente retratado.

Deste modo, Pellizzari se utiliza da junção do monstruoso com o humorístico da situação para propor uma reflexão em torno dos caminhos que a sociedade de consumo está trilhando. Fala-se aqui em sociedade de consumo a partir do ponto de vista de Jean Baudrillard na obra *A sociedade de consumo*, na qual defende que o indivíduo só existe como tal na contemporaneidade porque é um consumidor ativo, tendo todas as suas relações mediadas por essa capacidade de consumir que foi recentemente potencializada pela automatização do sistema de produção.

Para Baudrillard, “o consumo constitui um mito” (BAUDRILLARD, 1991, p. 208), pois ele não existe por si só, estando representado apenas através de uma ideia que é quotidianamente e intelectualmente retomada, além de ser constantemente reforçada pela publicidade. Assim sendo, os sujeitos consomem não porque precisam adquirir algo para um fim específico, rendendo-se, antes à aura de significado existente em torno da mercadoria. Nas palavras do filósofo francês,

nunca se consome o objecto em si (no seu valor de uso) – os objectos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior. (BAUDRILLARD, 1991, p. 60)

Há, a partir desse consumo impulsionado pela necessidade de se possuir os significados ligados a determinado objeto, um redimensionamento nas relações humanas, já que essas são atravessadas por esse desejo constante de ter algo. No caso de “História de amor número 17”, as personagens extrapolam os limites daquilo que é aceitável no plano extradiegético, comprando e assando uma criança como se essa existisse apenas para satisfazer às suas necessidades de consumir, e através desse consumo, destacar-se por assimilar os significados ligados a essa mercadoria.

O grotesco serve, no texto em análise, para fazer pensar sobre o valor da vida e dos relacionamentos, tão frágeis e descartáveis numa era na qual, segundo Zygmunt Bauman em seu *Medo líquido*, “As oportunidades de ter medo estão entre as poucas coisas que não se encontram em falta nesta nossa época, altamente carente em matéria de certeza, segurança e proteção” (BAUMAN, 2008, p. 31). O sujeito lê uma narrativa

grotesca e ri dela, mas teme que a situação ali retratada possa, futuramente, deixar as páginas da ficção para tornar-se real.

Desta maneira, o grotesco mascara no humor críticas que, conforme apontou Roas, revelam os absurdos do mundo concreto, no qual bebês (ainda) não são vendidos como carne para churrasco. São utilizadas hipérboles para lidar com temas que incomodam o cotidiano extradiegético, como a brutalidade, no caso da narrativa curta de Pellizzari. O fantástico e o estranho, aliados ao humor, funcionam como pretextos para fazer rir, e, através desse riso nervoso, incomodar.

O conto “Gravidade” também é ambientado em um espaço que remete ao plano extraliterário, sendo a normalidade abalada a partir de ocorrências insólitas que perturbam o cotidiano da personagem Laura:

Laura está na cozinha, prestes a colocar um pernil dentro do forno. São nove e quarenta da manhã e o dia não está nem frio nem quente. O céu está azul e não tem nuvens. O pernil foi temperado no dia anterior. Assim que abre o forno, Laura escuta um ruído na janela às suas costas. Olha para trás e enxerga apenas o céu e alguns prédios. Está quase voltando para o forno quando um pequeno vulto cruza muito veloz pelo espaço emoldurado pela janela. Menos de um minuto depois, outro. E mais outro. O último vulto passa miando. (PELLIZZAR, 2001, p. 63)

É em um ambiente familiar e conhecido por ser acolhedor devido ao calor do forno e ao cheiro dos alimentos que ali são preparados que o insólito desponta, desestabilizando a ordem até então vigente. Laura, a personagem, é surpreendida por barulhos desconhecidos, tendo sua rotina alterada ao constatar serem esses provenientes de algo que cai e passa rapidamente pelo lado de fora de sua janela. Até então, pode-se pensar tratarem-se de objetos, já que a narrativa introduz sua face estranha apenas na passagem em que o narrador afirma que os vultos que estão em queda emitem o som típico dos felinos, fato que se confirma a seguir: “São gatos. Caem em intervalos regulares e vão se empilhando no piso da garagem do edifício. Alguns miam, mas a maioria desaba em silêncio” (PELLIZZARI, 2001, p. 63).

É possível notar que tal acontecimento é algo extraordinário para a personagem principal porque ela demonstra curiosidade pelo acontecido: “Laura enfia a cabeça no espaço da janela e olha para cima, tentando enxergar de onde vêm os gatos” (PELLIZZARI, 2001, p. 63). Pode-se assumir que os gatos estão sendo jogados de algum lugar, o que seria algo passível de concretizar-se na realidade, de modo que não

haveria ruptura desse conceito, e, conseqüentemente, não aproximaria a referida narrativa de uma ficção fantástica conforme a definição de Roas.

Para que uma história seja considerada fantástica, o crítico espanhol afirma que os feitos sobrenaturais que nela se desenrolam não podem ser racionalmente explicados, exatamente o que começa a acontecer em “Gravidade”:

Calcula então o tempo entre cada queda de gato e olha rápido para cima. É impossível saber de onde eles estão caindo. Tanto pode ser do último andar quanto do próprio céu. Procura algum avião. Nada. São apenas gatos caindo. Laura dá um salto para trás quando a primeira vaca passa pela janela emitindo um mugido profundo. Tentar ver de onde os animais estão caindo se torna de repente uma tarefa mais perigosa. (PELLIZZARI, 2001, p. 64)

Se não há a possibilidade de explicar através de alguma causa extranatural a queda constante desses animais, também não há nada que indique uma justificativa racional para o fenômeno. Devido a isso, o conto de Pellizzari pode ser considerado como fantástico, uma vez que há uma transgressão da realidade através de uma irrupção insólita de origem desconhecida. Para Roas, esse tipo de acontecimento deve ser “[...] siempre planteado como una excepción, puesto que de lo contrario se convertiría em algo normal y no sería tomado como una transgresión, como una amenaza” (ROAS, 2011, p. 49)¹⁹.

Os animais vão caindo e se acumulando no piso da garagem do prédio de Laura, formando uma pilha de seres imóveis e mortos. Essa quebra da normalidade faz com que a personagem se preocupe e tente ligar para a polícia, demonstrando sua estupefação perante o fato e preocupação em saber do que se trata. Há, neste conto, uma introspecção do impossível e do inexplicável em um espaço ficcional baseado em premissas racionais, no qual não é corrente deparar-se com a queda de mamíferos vindo de um lugar não identificado.

O ápice da bizarra narrativa se dá quando seres humanos começam a cair do céu, tal como os gatos e as vacas, evidenciando que a única lei do mundo concreto que permanece intacta na trama é aquela referenciada no título:

Parece algo maior que os gatos mas menor que as vacas, só que mais colorido. Aproxima-se novamente da janela e tenta entender o que é aquele ponto meio verde em cima das vacas, mas não consegue.

¹⁹ “[...] sempre apresentado como uma exceção, pois, ao contrário, se converteria em algo normal e não seria tomado como uma transgressão, como uma ameaça”. Tradução livre.

Quando mais um dos vultos risca sua frente, começa a entender. São velhas. Velhas caindo do céu. Senhoras usando vestidos coloridos. (PELLIZZARI, 2001, p. 64)

Pressupõe-se que se animais despencando no chão causaram estranhamento e certo interesse na personagem principal, a queda de senhoras idosas irá ter um forte impacto nela. De fato, Laura toma uma atitude – imprevisível – frente à inesperada “chuva”, indo na contramão do que é esperado para uma personagem que parece seguir as mesmas regras do espaço extradiegético:

Laura depois de vinte e tantos minutos começa a achar tudo aquilo muito chato, antes eram gatos, depois foram vacas e agora são velhas, nunca páram de cair e ficam se empilhando, mas e daí, que se danem então, tudo que sobe tem que cair, cada um faz o que quiser da vida, não sou desocupada para perder tempo olhando isso, essa gente só quer chamar a atenção, e volta à sua tarefa de colocar o pernil no forno. (PELLIZZARI, 2001, p. 65)

Inicialmente, Laura sente-se incomodada com a interrupção em seu cotidiano ocasionada por animais caindo do céu, cogitando ligar para a polícia para notificar a respeito de tão aleatório acontecimento, visto que: “Nenhum vizinho parece ter percebido o que está acontecendo, nem o porteiro apareceu na garagem” (PELLIZZARI, 2001, p. 63). Entretanto, a repetição constante das quedas faz com que o que antes era considerado extraordinário, torne-se prosaico e, conseqüentemente, enfadonho.

O acontecimento sobrenatural em “Gravidade” causa uma fissura na ordem, interrompendo os afazeres diários de uma mulher para, em seguida, ser naturalizado por ela, que opta por ignorá-lo e seguir com sua rotina. Há uma desestabilização da realidade sem que, todavia, Laura se deixe abalar, dedicando não mais do que alguns minutos a contemplar o improvável fenômeno. Ainda que banalizado pela personagem, o fato de animais e pessoas despencarem do céu não é menos incomum e sobrenatural, sendo preservada, dessa maneira, a atmosfera fantástica da narrativa.

Já em “Tango sobremesa”, a personagem principal é um sujeito que despreza as mulheres e seu suposto comportamento vil, estando à espera de um ser idealizado do sexo oposto para relacionar-se:

fazer o quê se ainda não A tinha encontrado? não se importava com os outros que riam quando ele se declarava um romântico, o último

suspiro da cortesia medieval. nos dias de hoje, poucas mulheres se prestam ao papel de musa. vulgares, todas. mesmo a garotinha da praça já possuía uma certa aura lasciva com suas roupas curtas, até maquiagem usava. menina de sete anos vestida como vadia, olhando como vadia, provavelmente pensando em coisas de vadia. (PELLIZZARI, 2001, p. 75)

No conto em análise, um narrador extradiegético onisciente dá voz aos pensamentos de uma personagem do sexo masculino que julga negativamente os seres humanos do sexo feminino, acreditando serem todas vulgares e pouco confiáveis. Consta-se, já no trecho acima, a presença do discurso indireto livre, pois em alguns trechos não é possível isolar as falas da personagem e o discurso narrativo. Embora faça de tudo para evitar ter um “namoro por bolinação”, conforme classificara seu antigo professor de Literatura os relacionamentos contemporâneos, esse sujeito não consegue conter-se, enganando seu platonismo ao seguir desconhecidas na rua.

Contudo, o desejo nutrido por essas figuras anônimas é sempre repreendido por ele ao lembrar-se das palavras proferidas pelo antigo mestre, as repetindo em sua mente como um refrão poético – “[...] melhor não pensar: namoro por bolinação, namoro por bolinação, namoro por bolinação” (PELLIZZARI, 2001, p. 76). Após uma dessas perseguições, a personagem parece encontrar sua amada ao adentrar um recinto:

e aqui está ele, frente à Mulher que é a resposta para todas suas orações, uma pequena epifania bufa, completamente inesperada. é como um sonho: se aproxima com cuidado e Lhe oferece uma das flores que colocara na camisa. Ela finge não perceber, mas quando ele diz as primeiras palavras bonitas que Lhe vêm a cabeça enxerga um sorriso se formar na pele muito branca. um Anjo. (PELLIZZARI, 2001, p. 78)

Observa-se, ao longo da narrativa, que as palavras iniciais de cada sentença são escritas com letra minúscula, sendo uma frase separada da outra apenas pela presença do ponto final. Todavia, quando o narrador faz menção à figura ideal encontrada pela personagem masculina, os substantivos mulher e anjo são iniciados por letras maiúsculas, assim como a forma de objeto indireto “Lhe”. Tal distinção aponta para a magnitude dessa angelical senhora e sua unicidade, de modo que sua especificidade de ser a mulher perfeita é o que a define, separando-a das demais.

Ainda, é possível notar que a caracterização dessa personagem feminina remete àquela típica das musas do período romântico, as quais eram usualmente descritas como

alvas e angelicais, de modo a evidenciar sua fragilidade e pureza. O sujeito, entorpecido por ter se deparado, enfim, com uma mulher que possui todos os atributos demandados por ele,

declara a porção de amor que guardara durante toda sua vida. enfim, é primavera. quase chora quando a escuta a Voz doce que lhe pede um beijo. com cuidado se inclina e encosta de leve seus lábios nos Dela, respirando fundo seu Perfume, ácido mas agradável. Ela pede mais um beijo, e ele reúne a coragem para jurar seu amor e pedi-La em casamento. (PELLIZZARI, 2001, p. 78)

O trecho acima transcrito parece extraído de um romance água-com-açúcar, exceto pela descrição do perfume da personagem feminina, pois não se espera que um cheiro ácido possa ser considerado agradável. Porém, até então a narrativa não surpreende, aparentando ser uma história de amor vivenciada por um sujeito machista e sua musa angelical. O insólito desponta apenas no parágrafo final:

perdido nos beijos, nem percebe muito quando as outras pessoas entram na sala e correm em sua direção e lhe batem na cabeça e o chamam de monstro doente marginal tem que matar esses filha da puta mas monstros são eles, que não sabem enxergar a beleza, monstros são eles que não respeitam a primavera e as juras de amor, monstros são eles que insistem em chamar sua Amada de o cadáver, a morta, a falecida. (PELLIZZARI, 2001, p. 78)

Vem à tona, nas linhas finais do conto, que a mulher a quem a personagem principal devota seu amor é uma pessoa morta, a quem ele beija e propõe casamento durante o funeral. A partir daí, fazem sentido o perfume ácido exalado por ela e sua palidez, uma vez que se trata de alguém sem vida, já em estado inicial de decomposição. A necrofilia, psicose caracterizada pela atração sexual por cadáveres, é o ato que confere estranheza à narrativa, já que tal prática é condenada no Ocidente, e, conforme fica explicitado na trama através da atitude exaltada das outras personagens frente ao devaneio do protagonista, também o é no espaço diegético.

Se pensado a partir da tipologia proposta por Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* para delimitar as diferenças entre os gêneros do estranho, do fantástico e do maravilhoso, “Tango sobremesa” estaria relacionado ao estranho puro. Nas palavras do autor: “Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares,

inquietantes, insólitos [...]” (TODOROV, 2004, p. 53), tal como se dá na supracitada narrativa.

A personagem principal do conto, deixando dúvidas quanto à sua lucidez e equilíbrio mental, relaciona-se com um cadáver e faz juras de amor a ele, pensando estar, enfim, junto da mulher ideal. Pellizzari se utiliza, então, de uma ocorrência que, apesar de não ser sobrenatural, causa repugnância e choca por ser considerada nojenta e mesmo criminosa, demonstrando que mesmo aquilo que se dá racionalmente pode causar estranheza e desconforto.

O último conto de *Ovelhas que voam se perdem no céu*, “Ponto de fuga”, encerra a obra sem, contudo, oferecer uma explicação definitiva para todos os acontecimentos insólitos que foram relatados ao longo dela:

Quando você olha através da janela, só o que vê são outras janelas. Você pára de agarrar com força a cortina, deixando que ela caia, e assim só enxerga um verde meio desbotado, que parece aumentar ainda mais o cheiro de mofo. Você olha para o casebre no quadro sobre a cama e fica imaginando como seria a vida das pessoas que moram ali dentro. (PELLIZZARI, 2001, p. 83)

Nota-se, a partir dessas primeiras linhas, que o leitor é inserido no texto pelo narrador, que se dirige a ele pelo pronome de tratamento “você”, de modo a guiar os seus passos pela narrativa e sua trama. Esse leitor-personagem se desloca por um recinto ao seguir as instruções daquele narrador, fazendo as vezes de protagonista e espectador das ações. Essa entidade, como se convencionará chamá-la na presente análise, encarna o duplo, temática recorrente na literatura fantástica.

De acordo com Ceserani (2006), a utilização do duplo enquanto eixo norteador para o desenvolvimento de narrativas fantásticas está ligada à consciência e suas projeções e fixações. Para o crítico: “Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” CESERANI, 2006, p. 83). Há, portanto, uma mescla entre esses dois seres – personagem e leitor – que fazem com que suas funções se confundam, misturando o espaço ficcional e a realidade para desestabilizar essa última e, dessa maneira, perturbar o leitor e atraí-lo para dentro do texto que está a ler.

O narrador manipula e induz os atos dessa entidade, de maneira a ditar o que ela fará logo a seguir, conforme se percebe no fragmento reproduzido abaixo:

Você olha seus olhos no espelho e começa a chorar sem alarde, para não acordar alguém. Aos poucos você vai tirando as roupas uma a uma até ficar totalmente nu [...] Encolhendo as pernas, você enfia um polegar na boca e começa a chupá-lo. Você respira fundo e coloca mais um dedo para dentro, e então outro e mais outro e a mão inteira. Você senta na cama e vai enfiando todo o braço dentro da boca. Um ardido na garganta tenta atrapalhar seus planos, mas ele não resiste ao outro braço, que você introduz boca adentro até chegar ao ombro. (PELLIZZARI, 2001, p. 84)

A voz narrativa leva o leitor-personagem a devorar-se, sendo o processo de autofagia iniciado a partir da ingestão dos dedos, para, posteriormente, serem consumidas as próprias mãos e braços. É desse ato de autoingestão que o insólito desponta no enredo, pois não se trata de uma atitude esperada ou considerada trivial, perturbando a ordem e a normalidade até então instauradas.

Alimentar-se da própria carne é um fenômeno conhecido pela ciência, praticado por animais expostos a situações extremas, com o intuito de sobreviver. Entretanto, em “Ponto de fuga” tal comportamento é autodestrutivo, tendo como objetivo último acabar com a existência através da autodigestão:

Um leve impulso dos quadris e você levante a perna direita até prender o dedão do pé com os dentes. É um pouco mais difícil do que com os braços, mas com paciência e uma boa técnica de engolir calcanhares você consegue colocar a perna inteira para dentro. Você controla a vontade de vomitar e a outra perna é sugada como se fosse espaguete. Você está frente a frente com seu cu. (PELLIZZARI, 2001, p. 84)

Irrompe, a partir dessa autofagia exagerada, o fantástico na narrativa, porquanto que devorar-se quase por inteiro não é algo passível de concretizar-se no espaço extraliterário. Ainda, o narrador conduz o leitor-personagem a terminar não apenas a leitura da narrativa curta e do livro, como também acabar com si mesmo: “Um pouco de esforço do abdômen e você encosta o nariz em seu cu, e aos poucos vai enfiando sua cabeça para dentro, depois o tórax, e ao término de poucos minutos você desaparece sem deixar um bilhete de despedida” (PELLIZZARI, 2001, p. 84).

Colocado em frente ao próprio orifício anal, o leitor-personagem não tem outra opção que não seja seguir em frente e terminar de ingerir-se. Pellizzari se utiliza do

fantástico em “Ponto de fuga” para expor essa entidade híbrida a uma situação extrema, tirando-lhe da posição confortável de espectador da qual gozara até então enquanto figura extradiegética. Se antes o leitor ficara de fora, passivo diante das insólitas narrativas, nesta, ele se torna figura central, sendo, por último, aniquilado junto de *Ovelhas que voam se perdem no céu* e todas suas incríveis histórias.

Pellizzari demonstra, ao longo da obra acima apontada, suas preferências por narrar enredos que se debrucem sobre temas desconfortáveis e angustiantes, trazendo à tona a fragilidade das relações humanas no contexto atual, como fica explícito, principalmente, em “História de amor número 17”. Essa predileção o leva a desestabilizar e desconstruir todas as certezas que os sujeitos contemporâneos pensam ter, levando esse ato de “cutucar a ferida” ao extremo.

2.2 Para além do extraordinário: o bizarro narrar de Ítalo Ogliari

A primeira obra publicada por Ítalo Ogliari, *A mulher que comia dedos*, oferece desde seu subtítulo “Contos de estranho 1” indícios do que pode esperar o leitor e qual temática predominará nas narrativas curtas. A reunião de contos e microcontos – denominação utilizada pelo autor para definir seus minicontos –, assim como as publicações de Amaral (2012) e Pellizzari (2001), apresenta as mais diferentes manifestações do insólito, trazendo incômodos relatos em suas páginas.

Dividido em duas partes, “Seção I: Contos” e “Seção II: Microcontos”, o livro conta com vinte e cinco narrativas. A epígrafe da obra apresenta a transcrição de um verbete que, embora não referenciado, provavelmente foi extraído de um dicionário: “ESTRANHO adj. (lat. *extraneus*) 1. Contrário ao uso, ao normal ou ao esperado. 2. Incomum, extraordinário. 3. Desconhecido, misterioso” (OGLIARI, 2004, p. 11). Essa definição, tal qual o subtítulo, parece alertar o leitor sobre o que está por vir nas páginas seguintes, esclarecendo o cunho excêntrico da obra.

Intitulada apenas de “Conto”, a primeira história inicia com a descrição de uma personagem com características não usuais, desafiando o leitor a imaginar e aceitar ser verdadeiro aquilo que está lendo:

Imagine um homem de camisa branca, gravata solta, cueca vinho, sentando em frente a uma mesa, em sua própria casa, com a cabeça apoiada sobre as mãos. Imaginou? Agora imagine, ao seu lado, um cinzeiro, onde um cigarro queima, chateado. A fumaça sobe e desmancha-se no teto. Não é difícil, né? Sei que não. Agora imagine

que esse homem não possua rosto de homem, mas de um equino, a cabeça grande, marrom e pesada, fazendo roncar as narinas quando suspira. Imagina? Ficou um pouco mais complicado, mas é literatura, faça sua mente trabalhar. (OGLIARI, 2004, p. 17)

Inicialmente, a descrição das roupas e do hábito de fumar remete a um ser humano, sendo o leitor induzido pela voz narrativa a visualizar em sua cabeça a cena retratada através do uso imperativo do verbo “imagine”. O narrador extradiegético dialoga com o receptor, exigindo mais de sua imaginação ao mencionar que se trata, de fato, de um ser híbrido, com corpo de homem e cabeça de cavalo. Essa voz narrativa ironiza a função do leitor, justificando que, apesar de ser difícil para ele acreditar na existência de tal criatura, trata-se de uma ficção, na qual tudo pode concretizar-se dentro do espaço ficcional.

O narrador, assim como no conto “Ponto de fuga”, de Daniel Pellizzari, utiliza-se de um narratário, um substituto do leitor dentro do próprio texto, como artifício para controlar o processo de leitura daquele que está fora do espaço ficcional tentando produzir sentido a partir do que lê. Ainda, essa evocação direta ao fato de o conto tratar-se de literatura evidencia o caráter metaficcional do texto, de modo a deixar claro que as ocorrências insólitas que ali se dão são verdadeiras, se pensadas dentro da lógica interna do texto, mas, falsas em oposição à realidade extraliterária. Ogliari, ao fazer uso de tal procedimento, segue a tendência apontada por Furtado (1980), pois, segundo o crítico, o narratário, embora não seja essencial aos textos fantásticos, é figura recorrente nesses.

Posteriormente, no enredo, a personagem vai atrás de emprego sem, contudo, obter êxito em sua jornada. Na falta de outra opção, decide comprar uma carroça e um cavalo para utilizar como meio de sustento, porém, desiste de adquirir o animal ao descobrir o alto valor cobrado pelo dono desse. Sem possuir o meio necessário para gerar a tração do veículo, o protagonista tenta, em vão, desfazer o negócio, fato que o leva ao desespero:

Nosso novo carroceiro, sem cavalo, foi para casa, o coração acelerado, as mãos tremendo. Dormiu. Não contou nada à mulher, que acordou e saiu bem cedinho para o trabalho. Ele sentou-se à mesa, como contei no início. Ouviu a carroça chegando. O barulho das rodas matando a grama. Não levantou. Bateram palmas. Não atendeu. Partiram, deixando o veículo. Quando sua mulher voltou, viu a carroça em frente à casa. Chegou tarde, perdera o primeiro ônibus. Entrou na sala, perguntando o que era aquilo no gramado. Não encontrou o marido. Um cavalo comia o estofado do sofá. Ao seu lado, um cinzeiro

queimava, chateado. A fumaça subia e desmanchava-se no teto.
(OGLIARI, 2004, p. 19)

Percebe-se, apenas nesse trecho do conto, que a cena inicial do conto é, na verdade, o final dele, uma vez que o narrador menciona já ter contado no início o que está a narrar. A partir dessa revelação, vem à tona o fato de que a personagem principal provavelmente não era um ser híbrido, tendo se tornado um cavalo conforme a urgência do sustento lhe exigiu. Esse processo de animalização indica a perda de seu caráter humano em consequência da necessidade de ter e ser uma força de trabalho para poder ganhar algum dinheiro e, desta maneira, manter-se vivo.

Assim sendo, o fantástico se estabelece em “Conto” a partir da metamorfose sofrida pelo protagonista, porquanto sua transformação em um equino vai à contramão da lógica realista vigente na diegese. Se inicialmente pode-se pensar que a narrativa é maravilhosa porque uma personagem metade homem e metade cavalo parece não causar estranhamento aos demais, descobre-se, ao fim, que essa não era sua condição inicial, pois sua aparência final de cavalo o torna irreconhecível à própria esposa, que não o encontra – ou pelo menos não em sua antiga forma – quando retorna ao lar.

Já em “O dia das marionetes”, um casal faz uma viagem em comemoração ao aniversário de casamento, indo até uma pequena cidade para presenciar o bizarro espetáculo que lá ocorre anualmente:

Todo o ano o povo do lugar reunia-se para *O dia das marionetes*. Armavam uma enorme tenda em frente à igreja. Os moradores trabalhavam a semana inteira. Traziam seus parentes falecidos naquele ano. Faziam deles a diversão. Cada corpo tinha seu lugar, dividido por paredes de madeira e uma bancada. Amarrados por fios de náilon, os mortos ganhavam movimentos. A distância deles das pessoas impedia o toque. (OGLIARI, 2004, p. 21)

O evento, já referido no título, tem como objetivo tornar os mortos protagonistas de uma sinistra apresentação. Através de botões, os cadáveres são expostos e manipulados como se fossem bonecos fazendo parte de uma peça teatral, simulando danças, lutas e demais situações conforme o gosto daqueles que os controlam. O passeio fora programado como um presente surpresa pela esposa Vivian, que planejara tudo cuidadosamente havia um ano.

Ao chegarem no lugarejo, a personagem Vivian sente-se à vontade no espaço até então desconhecido, diferentemente do narrador, que se incomoda com a situação e não se entusiasma com o que vê:

– Vejam! – alguém gritou. O grito fez o povo vir em minha direção. Fui junto. Era Vivian. Ela manuseava uma mulher com perfeição, extraía movimentos ridículos da coitada. Todos riam. Estiquei-me para falar com ela. Gritei. Alguém gritou mais alto, abafando-me. Enxerguei um canto vazio. Uma escadinha. Decidi ir até lá. Vivian que se fodesse. (OGLIARI, 2004, p. 24)

A reação do narrador-protagonista ao ver a própria esposa como sujeito ativo do espetáculo, dando movimento às marionetes-humanas, é de irritação, uma vez que ele não se conforma com a naturalidade com a qual os moradores da cidade fazem uso de cadáveres para com eles se divertirem e realizarem as próprias fantasias, inclusive sexuais: “Havia uma parte reservada aos adultos, onde poderiam mexer com pessoas que desejavam enquanto vivas. O ambiente era fechado, com música calma e corpos nus” (OGLIARI, 2004, p. 21). O comportamento da personagem masculina indica que, embora essas práticas sejam aceitas na cidadezinha que sedia o evento, não o são fora dela, causando estranhamento aos que vêm de fora.

Nessa narrativa, o estranho se faz presente porque o enredo se estabelece em torno de uma ocorrência insólita – o dia de celebração das marionetes – que, embora possa ser considerada de mau gosto, poderia acontecer fora da diegese. Há estranhamento, estando esse representado através da resistência do narrador-personagem em ser parte do espetáculo, contudo, não há irrupção do sobrenatural, sendo a noção de realidade ficcionalmente construída preservada.

Inesperadamente, a personagem masculina, que em um primeiro momento se negara a fazer parte das festividades, acaba por interessar-se por uma das marionetes, vindo a interagir com ela:

Era perfeita. Tinha os cabelos até a cintura, a pele maquiada, um batom escuro e os fios quase imperceptíveis [...] Mais uma vez apertei os botões. A mulher esticou uma perna e soltou-a. Apertei-os de novo, duas vezes seguidas, e a perna manteve-se esticada. Comecei a entender o mecanismo. Fiz ela se levantar, alisar os seios. Com dificuldade, dançou. De costas, rebolava, o sexo à mostra me provocando. Estava tão viva. Eu teria baixado as calças e me masturbado se não enxergasse o algodão em seu cu. Escolhi novamente os degraus da escada. (OGLIARI, 2004, p. 25)

Conforme se percebe no trecho acima, o narrador encontra o corpo de uma mulher nua, pronto para ser usado e dar vazão às diferentes fantasias de quem o manipula. A repulsa inicial é então substituída pelo aumento de sua libido, levando-o a desejar sexualmente o cadáver de alguém que fora e se mantém, de acordo com a sua visão, fisicamente atraente. Entretanto, ao dar-se conta do fato de estar se sentindo atraído por um defunto, a personagem sai do recinto, indo de encontro à esposa que o estava procurando.

Deste modo, mesmo o protagonista parece render-se à estranha festividade, deixando de considerar inapropriado e chocante a brincadeira com bonecos-humanos. O julgamento inicial negativo que a personagem masculina fizera do evento é anulado, sendo ele próprio levado a considerar a manipulação das marionetes como algo normal. O estranho que se instalara na narrativa, é, a partir da perspectiva das personagens, neutralizado.

Porém, ao final do conto o protagonista parece voltar a si, mostrando-se irritado com a animação da esposa: “No carro, eu ignorava Vivian. Ela só falava na mesma coisa: a cidade *isso*, a merda da cidade que ela não sabia pronunciar o nome *aquilo*. Também propôs levarmos alguém no próximo ano. Continuei calado” (OGLIARI, 2004, p. 25). Enquanto Vivian sugere levar alguém – morto ou vivo? – na edição seguinte do evento, o narrador a condena mentalmente, buscando distanciar-se dela e de tudo que remeta à bizarra cidadezinha.

O contraste de sentimentos representado na esposa, entusiasta da viagem e participante ativa da estranha celebração, oposto à visão negativa que o marido nutre sobre aquilo que acontece ao seu redor, se mantém até o final do conto. Embora ele tenha, por um breve momento, sido seduzido pela prática festiva das pessoas do vilarejo, não consegue render-se e soltar-se de suas amarras culturais, considerando muito inadequadas as cenas as quais presenciara. O conto é finalizado com essa censura por parte do esposo, talvez que a mesma que acometa o leitor quando esse se encontra com tão insólitas narrativas.

Já em “Do lado de fora (I)”, Ogliari apresenta, assim como na narrativa “Conto”, Ogliari uma personagem híbrida, desta vez uma fusão de homem e cavalo. O narrador em primeira pessoa inicia apresentando-se ao leitor: “Meu corpo é híbrido. Não sei quem me fez assim. Sou um homem da cintura para cima. Abaixo, um cavalo imóvel.

Um ser mítico defeituoso. Apesar de entender tudo, não falo. Carrego uma língua monstruosa, sempre pendurada” (OGLIARI, 2004, p. 36).

A descrição do protagonista o aproxima de um centauro, criatura da mitologia grega que possui cabeça, dorso e membros superiores de humano; e corpo e pernas de cavalo. No entanto, se o mitológico ser remete à força e à braveza, a personagem criada por Ogliari não pode movimentar as próprias pernas e é incapaz de articular as palavras, estando presa dentro de um corpo que a limita e a impede de se expressar ou se locomover com facilidade:

Passei anos numa armação de madeira, tela escura, num porão sujo. Moscas e baratas divertiam-se com minhas fezes, causavam-me feridas nas costas, ânus e genitália. Um televisor, ligado o tempo todo, era responsável pelo meu sofrimento. Vias as coisas por ele, mas somente via. Uma vez por semana um grupo me visitava, geralmente três. Abriam minha jaula, trocavam a comida, a água, davam-me uma ducha de mangueira e partiam. Somente nessas visitas eu enxergava o lado de fora, pela porta por onde entravam. (OGLIARI, 2004, p. 36)

A criatura narra sua própria história, esclarecendo não saber quem é o responsável por sua existência e formas incomuns: “Não sei quem me fez assim” (OGLIARI, 2004, p. 36). Tendo em conta a descrição feita do espaço no qual habita – uma gaiola escondida – pode-se inferir que o narrador-protagonista está enjaulado porque é fruto de alguma experiência científica, sendo ali mantido para ser observado e analisado por aqueles que o visitam semanalmente e o mantém suprido com os itens mínimos necessários para sobreviver.

O conto, escrito em apenas uma página, é subitamente finalizado com a seguinte sentença: “Um dia, esqueceram minha jaula aberta. Eu saí” (OGLIARI, 2004, p. 36). Sabe-se apenas da fuga da personagem, sem serem narrados os detalhes a respeito de como ela a concretizou, já que não consegue caminhar ou falar para pedir ajuda. Aparentemente, termina aí a insólita história, e devido à falta de caracterização espacial, não é possível saber se o protagonista é um ser fantástico ou não, uma vez que não há nenhum referencial para compará-lo e descobrir se sua existência é uma exceção ou não ao conceito de realidade vigente no plano ficcional.

O destino do protagonista de “Do lado de fora (I)” será conhecido algumas páginas à frente em *A mulher que comia dedos*, no conto “Do lado de fora (II)”, no qual são narrados o processo de fuga e sua chegada ao exterior do porão:

Arrastava-me pelo chão de tábua úmido, arranhando as pernas pesadas. Passei por pregos. Pinte com sangue a madeira. Defeguei devido à força exercida. No aposento ao lado, onde se encontrava a escada do porão, porta fechada, havia uma jaula. Um menino, com asas de frango no lugar dos braços, penas brotando de suas costas e uma singular desnutrição, dormia. Aproximei-me da tela. Sacudi-a. Gritei. Ele não respondeu. (OGLIARI, 2004, p. 42)

A dolorosa fuga do narrador-protagonista é contada em detalhes, de maneira a transmitir toda a dor por ele sentida. Também no trecho acima citado, vem à tona a existência de outra criatura híbrida, metade humano/metade galináceo, indicando que a personagem principal não é a única a ter um corpo diferente e ser mantida em uma jaula. O ser excepcional tenta, em vão, resgatar o companheiro, optando por guardar forças para finalmente alcançar à rua: “O Sol queimou-me o rosto. Quase ceguei. Que alegria” (OGLIARI, 2004, p. 42).

Todavia, a alegria da personagem dura pouco, pois ao seguir os barulhos vindo de uma estrada, o narrador-protagonista cai de um barranco rolando sobre pedras e galhos, vindo a desfalecer logo em seguida: “Antes de abrir os olhos, movimentei a cabeça e as mãos. Ouvi vozes. Pessoas me cercavam, carros pararam ali. Alguém me cutucava com um pedaço de pau. Falei algo. Não entenderam. Afastaram-se aos gritos” (OGLIARI, 2004, p. 43). A menção à necessidade dos humanos em se distanciarem da criatura indica que sua figura, mesmo no universo diegético, causa desconforto e medo, não sendo usual. Ao final, um trágico desfecho:

Uma menina cruzou minha frente, agarrei-a pela perna. A frase “me ajude” não saiu direito. A mulher berrou. Uns puxaram a menina. O que me cutucava, acertou-me na cabeça com seu porrete. Berrei também. Sacudi-me. Chorei. Minha cabeça tremeu. Tentei a fuga. A tontura atrapalhou-me na escolha da direção. Parti para cima deles. Outra paulada [...] Enfiei o nariz na terra mais uma vez, parte para me proteger, parte para aproveitar mais um pouco do aroma tão perfeito. E eles não pararam. Chutes, pauladas, gritos. Não aguentei. (OGLIARI, 2004, p. 43)

A morte brutal do narrador-protagonista se dá devido à sua aparência assustadora, responsável por gerar receio nas outras pessoas, que não conseguem aceitá-lo e tampouco compreender seu pedido para ser amparado. “Do lado de fora (II)” dialoga com o clássico romance gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley, no qual um

monstro é criado e posteriormente abandonado à própria sorte, sem saber como adaptar-se em um mundo no qual não há espaço para as diferenças.

Deste modo, é a presença dessa criatura híbrida o fator responsável pelo caráter insólito da trama. Se, por um lado, o narrador-protagonista e sua triste história podem vir a causar comoção no leitor empírico, por outro, no cotidiano intradieético, ele é um desvio à normalidade, um ser anômalo que causa desconforto e receio àqueles que se encontram ao seu redor, pois sua monstruosidade representa “a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta” (CESERANI, 2006, p. 85).

David Roas, ao comentar as diferenças existentes entre o fantástico e outros gêneros ficcionais, como os contos de fada e a ficção científica, atesta que: “Frente a ellos, lo fantástico es la única categoría literaria (estética) que no puede funcionar sin la presencia de lo imposible” (ROAS, 2011, p. 46)²⁰. Nas obras fantásticas, o impossível aflora para opor-se à lógica até então vigente no espaço ficcional, tal qual acontece em “Do lado de fora (II)”, estando o fantástico representado na figura do narrador-protagonista e na reação que ele causa aos demais, uma vez que esses o rejeitam e temem sua existência sobrenatural.

No conto homônimo ao título do livro, a personagem principal é introduzida na narrativa a partir de um narrador em terceira pessoa onisciente, que inicia por relatar os seus esquisitos hábitos:

Ela começou como todas nós: a roer unhas. Demorou pouco para que as unhas perdessem a graça. Passou a roer a ponta dos dedos. Até aí, tudo bem. Numa madrugada, assistindo Ghost, ela extraiu sangue do seu dedo médio. Era a primeira vez que acontecia. Não deu bola. Mas não nos esqueçamos do título. A coisa vai piorar. (OGLIRI, 2004, p. 39)

A narração, feita através de uma voz feminina, dialoga com o narratário, de modo a aproximá-lo da personagem principal e seu drama pessoal, usando, para tal, o pronome da primeira pessoa do plural “nós” para comparar a prática dessa personagem às suas e a do leitor, ou, mais especificamente, uma função de leitora. Assim, narradora, protagonista e receptora são inclusas em um mesmo grupo de pessoas, no caso, o das

²⁰ “Frente a eles, o fantástico é a única categoria literária (estética) que não pode funcionar sem a presença do impossível”. Tradução livre.

mulheres que roem as próprias unhas – hábito também conhecido pelo termo técnico onicofagia.

Não há, nesse trecho embrionário do conto, menção a qualquer irrupção insólita, pois a prática de cortar as próprias unhas com os dentes e vir a causar, acidentalmente, um sangramento ao redor delas é comum em sujeitos ansiosos que estão inseridos em alguma situação de estresse e usam de tal prática para tentar acalmar-se. Contudo, a voz narrativa dirige-se uma vez mais diretamente ao narratário, fazendo menção à existência do título do texto e sua revelação de que a personagem feminina virá a mastigar não apenas as unhas, como também os dedos.

A mulher que comia dedos do título não consegue controlar-se: “Algumas semanas após a primeira gota vermelha, a coitada já tinha as pontas dos dedos da mão esquerda em carne viva. O namorado a abandonara. Havia outro jeito? Acreditem: não. Ela roía e roía” (OGLIARI, 2004, p. 39). A personagem passa rapidamente da onicofagia à autofagia, sendo esse comportamento de alimentar-se da própria carne o propulsor do insólito na narrativa, uma vez que tal prática é inusitada quando praticada conscientemente por seres humanos, pois esses tendem a zelar pelo próprio corpo e bem-estar, utilizando-se das mais diversas descobertas científicas e fórmulas cosméticas milagrosas para manterem-se saudáveis e jovens.

Tendo comido os cinco dedos da mão esquerda, a personagem entrega-se a devorar outra parte do corpo: “Conhecendo o risco de sua total inutilidade, começou a fazer o mesmo com a mão direita” (OGLIARI, 2004, p. 40). Após comer os últimos dedos das mãos, decide por tirar a própria vida:

Com um revólver, que achou escondido nas coisas antigas do pai, sentou-se no tapete da sala. Retirou os sapatos com dificuldade, as meias, o cabelo do rosto com um balançar de cabeça e segurou a arma entre os pés. Contorcendo-se, conseguiu botar a boca no cano do revólver. Sorriu. Não se lembrara. Estava de cara colada com o que a salvaria. Ainda tinha os dedos dos pés. (OGLIARI, 2004, p. 40)

A decisão em suicidar-se é suspensa pela personagem no momento em que ela descobre poder roer os dedos dos pés, vindo a roê-los por inteiro e tentando atacar, mais tarde, um menino que bate à sua porta com o intuito de lhe devorar as extremidades das mãos. Após o ataque falho, a protagonista liga a uma amiga, que vai até sua residência para acudi-la: “Sua amiga não imaginou que uma de nós chegaria ao decadente estado. Mas evitou qualquer tipo de comentário extremista. Temos de compreender nossas

fraquezas. Para umas, a tolerância é menor. Fica fácil perder o controle de tudo” (OGLIARI, 2004, p. 41).

O final da narrativa, transcrito no parágrafo acima, demonstra certa empatia por parte da narradora, uma vez que essa se solidariza, assim como a amiga que vai socorrer a protagonista, com o drama vivido pela mulher que dá título ao conto. Afirma-se aqui tratar-se de uma voz narrativa feminina porque essa está sempre a aproximar-se da protagonista, como quando menciona que a personagem “começou como todas nós”, e também através do uso dos pronomes “nosso” e “nós”.

Na presente dissertação, objetiva-se ilustrar como o insólito enquanto traço comum a distintas manifestações ficcionais se manifesta em narrativas curtas da literatura sul-rio-grandense. Entretanto, ao empreender-se a análise de contos como “A mulher que comia dedos”, chega-se a uma conclusão: nem sempre o insólito desponta especificamente conforme as características de determinado gênero literário, podendo apenas existir por si só. Sabe-se que a supracitada narrativa de Ogliari apresenta um acontecimento incomum e tem um enredo incômodo, mas não é possível alinhá-la apenas ao estranho ou ao fantástico, estando a referida história no limiar dos dois gêneros.

Por tal razão, pode-se pensar que, por vezes, e especialmente na literatura contemporânea, o insólito se dá de maneira singular, demonstrando a capacidade criativa de autores que trazem à tona enredos ainda não classificáveis. Provavelmente, no futuro, a crítica agrupará e nomeará essas ocorrências que, uma vez repetidas em diferentes narrativas, se assemelham e reproduzem um mesmo padrão – e talvez isto já esteja ocorrendo quando Furtado revê suas assertivas e menciona a existência de um fantástico modal ou Alazraki (2001) tenta delinear o neofantástico. A importância de perceber como o fantástico constrói-se e reconstrói-se através dos anos supera a necessidade teórica de rotular essas manifestações que modificam-se em cada contexto sócio-histórico.

Contudo, há também aquelas narrativas que estão diretamente ligadas a determinado gênero ficcional, como é o caso de “Pulmões”, relato em primeira pessoa acerca da vida do protagonista e os conflitos da convivência com seus quatro pulmões. O insólito fato é apresentado já na primeira sentença:

Eu tinha quatro pulmões. Quando criança, ninguém me ganhava nas corridas, jogos de bola ou no grito. Cresci sempre me destacando entre

os colegas. Não tinha muita altura. O peito possante me dava reconhecimento. Na adolescência, comecei a fumar. Numa virada de ano, já adulto, bebi e festejei. Caí quase morto na cama. Acordei algumas horas depois, ainda noite, com o travesseiro molhado. Acendi a luz e vi sangue. Cobria meia fronha. Escorrera pela boca. Mas não me surpreendeu tanto quanto o bilhete que estava ao lado. Era um dos meus pulmões. Disse não aguentar mais o cigarro. Que eu era um filho da puta sem consideração. E ele me abandonaria por isso. Prometeu nunca mais voltar. (OGLIARI, 2004, p. 57)

A personagem, embora se saiba ter uma característica diferenciada, uma vez que afirma sempre ter se sobressaído às demais por ser possuidora de quatro pulmões e, conseqüentemente, possuir fôlego extra, parece encaixar-se no universo ficcional, não sendo estranha a esse. Devido a isso, a referida narrativa se dá em um plano diegético com características próprias, no qual possuir órgãos sobressalentes não é algo insólito ou estranho, podendo acontecer com algumas pessoas.

Ainda, o narrador-protagonista não demonstra estar surpreso com a fuga de um de seus pulmões, narrando com naturalidade o acontecido, como se fosse próprio de órgãos deixarem um corpo por vontade própria. O trajeto percorrido pelo pulmão deixa claro sua autonomia e capacidade de fazer o que lhe convir, como se fosse um animal: “Olhei ao redor e vi com perfeição seu trajeto, em sangue, até a janela do quarto. Cruzou meus dentes, saltou ao chão, arrastou-se – ou rolou, ou caminhou – até a parede, subiu-a e se foi” (OGLIARI, 2004, p. 57).

A condição insólita da personagem principal vai se desfazendo aos poucos ao longo da narrativa, aproximando sua constituição física daquela considerada normal. Inicialmente, um dos pulmões a abandona porque afirma não aguentar mais seus hábitos de fumante; em seguida, outros dois pulmões vão embora:

Esse não reclamava pelo cigarro, mas pela literatura. Disse que eu andava numa fase muito depressiva, sempre suspirando. Fazia-o imitar uma bailarina, leve, e causava risadas entre os outros órgãos. Pensei, então, em mudar alguns hábitos. Era um homem normal agora. Nada a mais, nem nada a menos. E antes que eu fizesse quaisquer mudanças, o terceiro fugiu [...] Disse-me que não aguentava mais minhas horas de sexo. Eu ficava ofegante. Ele ralava enquanto eu me divertia. (OGLIARI, 2004, p. 58)

A existência de um ser humano com o dobro dos habituais dois pulmões, assim como a partida de três deles sem causar qualquer estranhamento, inserem a referida narrativa no campo do maravilhoso, no qual uma outra noção de realidade diferente da

extratextual é concebida ficcionalmente. Nesse novo contexto, as leis da razão não são seguidas, uma vez que o espaço ficcional goza de um parâmetro próprio sobre o que é considerado normal e/ou extraordinário.

Para Todorov (2004), o maravilhoso se define a partir do aceite de novas leis existentes na diegese que são responsáveis pela explicação do fenômeno considerado, em um primeiro momento, como sobrenatural. E é justamente isso que acontece em “Pulmões”: a condição física curiosa do narrador-protagonista é apenas um fato, não sendo visto como insólito no que concerne à lógica interna da narrativa. Assim, a ausência de conflito entre a noção de realidade ficcionalmente construída e a ocorrência insólita, faz com que o texto se distancie do fantástico e se aproxime do estilo de história dos contos de fada.

Ao final do referido conto, o protagonista, carente de órgãos do sistema respiratório, opta por levar uma vida mais saudável, deixando de fumar. Contudo, a reação de seu último pulmão o surpreende: “Meu quarto pulmão me abandonou. Não fez sujeira alguma. Não quebrou janela. Foi até educado. Também deixou um bilhete. Contou-me que era viciado e partiu atrás de nicotina. Desejou-me sorte” (OGLIARI, 2004, 59). Findam-se os pulmões, encerra-se a narrativa

A segunda parte da obra de Ogliari, “Seção II Microcontos”, é dedicada àquelas narrativas cuja extensão resume-se a cerca de meia página, formato praticado por ele também em *Ana Maria não tinha um braço*, de 2006. O autor demonstra interessar-se por essa modalidade narrativa, definindo-a, em *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* – livro originado de sua tese de doutoramento em teoria literária – como uma paródia da brevidade, levando ao extremo essa característica do gênero conto:

Não podemos deixar de perceber que o que passamos a chamar de miniconto ou de microconto é a pura ironia pós-moderna de pôr em xeque a luta pela brevidade que o discurso teórico moderno do conto pregou, que o próprio Edgar Allan Poe ditou, ao condenar a extensão excessiva, mas também condenando a brevidade excessiva [...] (OGLIARI, 2012, p. 87)

A definição do autor sul-rio-grandense faz menção à máxima da brevidade, tão “necessária” para a existência do conto, que é levada ao extremo quando se passam a escrever textos com pouquíssimas linhas de extensão. Ogliari (2012) afirma que isso já acontecia no passado; no entanto, a escrita desse tipo de texto não era praticada

conscientemente pelo autor como o é no pós-modernismo. Esses minicontos são escritos e publicados sob o título de conto, ficando evidente a preocupação do autor em escrever algo que se insere nesse gênero literário, havendo um diálogo com o gênero moderno.

Ogliari, enquanto teórico e ficcionista, toma para si esse papel de sujeito-autor consciente de sua prática, vindo a escrever contos breves e defini-los como tal, mostrando-se atento a essas novas vertentes do contar. Em *A mulher que comia dedos*, alguns desses microcontos giram em torno de uma temática insólita, como é o caso de “As peripécias de Amadeu Joaquim Goulart na casa de sua antiga família”, “Silêncio”, “A mulher” e “O dia em que Juliano de Albuquerque precipitou-se em abrir a boca”.

Em “As peripécias de Amadeu Joaquim Goulart na casa de sua antiga família”, a longa extensão do título contrasta com a brevidade do texto, funcionando como parte integrante e reveladora do enredo que se desenrolará:

Pedi para deixarem-no entrar. Chorou à porta. Disse que nunca mais faria aquilo. Era mesmo uma porra de pai. Prometeu largar a bebida. Alguém chegou por trás. Não era uma pessoa, mas uma árvore. – Aqui não é sua casa – disse a árvore. – Você está perdido, e escora-se numa figueira. Amadeu Joaquim Goulart secou o rosto. Olhou à sua volta. Havia um matagal. Ele nunca mais encontrou o caminho. (OGLIARI, 2004, p. 73)²¹

Na narrativa acima transcrita, o insólito irrompe a partir da fala de uma árvore, uma vez que tal habilidade é própria dos seres humanos, não sendo comum aos demais animais ou ao reino vegetal. Contudo, devido à brevíssima extensão do texto e, em consequência disso, à ausência de ambientação espacial e desenvolvimento das características das personagens, estabelece-se um dilema: um vegetal falante seria algo naturalizado ou anormal no contexto diegético? Atente-se para o uso da conjunção adversativa “mas”, a qual aponta, ainda que discretamente, para o efeito surpreendente causado pela constatação de que quem fala não é um ser humano, “mas uma árvore”.

Não há linhas suficientes na narrativa apontada acima para que seja feita uma afirmação e inserção do texto em determinado gênero literário, ficando em aberto, além das diferentes possibilidades de interpretação, questionamentos em torno da natureza do extraordinário acontecimento. Mais do que nos contos, nas narrativas de extensão breve o insólito encontra o ambiente perfeito para irromper e existir por si só, sem alinhar-se a esta ou àquela categoria ficcional.

²¹ Devido à curta extensão, e com o intuito de facilitar a compreensão de seu conteúdo como um todo, os microcontos de Ogliari serão transcritos em sua totalidade.

Já em “Silêncio”, é uma situação engraçada – mas não menos fantástica – a responsável pela irrupção insólita no enredo. O microconto é ambientado em um cemitério, lugar que remete à tristeza, à finitude de homem e à calmaria, sendo um espaço que, se acredita, dever ser respeitado:

Crianças brincam, ao entardecer, no cemitério perto de suas casas. Cadáver se levanta de onde jazia, cabelos e unhas longas. Boca de carne podre diz: – Vocês não sabem que precisamos de silêncio para descansar, demônios? Brinquem fora daqui. Meninas correm, meninos não. O mais valente, estrábico, baixa as calças e põe seu minúsculo genital a balançar. – Pega aqui – ele grita. O morto é rápido. Mão ágil. Menino cai, vendo o sangue correr entre suas pernas. – Agora posso deitar – diz o monstro, levando à boca, como chupeta, o pênis que acaba de extrair. Menino morre, o resto desaparece. (OGLIARI, 2004, p. 75)

A grotesca situação, assim definida por misturar o fantástico e o riso em uma mesma história, apresenta um morto-vivo que obedece aos pedidos do garotinho desafiador, tomando à força, para si, o pequeno pênis. Devido ao estranhamento causado pela ação do cadáver nas personagens infantis, pode-se afirmar que no referido microconto não é aceitável que os mortos acordem e levantem de suas sepulturas para proferirem algum comentário.

O cadáver, por sua vez, encarna o monstruoso, o abominável; entretanto, ao invés de ser apresentado pelo narrador como uma criatura maléfica, suas ações – ainda que violentas – fazem dele uma personagem engraçada. Ogliari se utiliza de um tom leve e cômico para narrar uma história brutal e violenta, trazendo à tona mais uma das facetas do insólito.

Assim como na narrativa anteriormente citada, em “A mulher” um ser monstruoso desestabiliza a ordem existente no plano ficcional, sendo causador da irrupção insólita na trama. Todavia, nesta, a aberração causa desconforto e receio ao narrador em primeira pessoa:

Não sei de onde surgiu. Chegou ao pé da minha cama, nua. Eu ainda estava acordado. Andou de um lado ao outro sem dizer nada. Não respondia às minhas perguntas. Deixei-a agir. Ela abriu o guarda-roupa, meteu a mão magra na nuca, sob seus cabelos e desceu-a com leveza, puxando um zíper de osso. Abriu sua pele até o início das nádegas, retirou-a como um macacão e pendurou-a na porta do armário. Não correu sangue. O cheiro era forte, azedo, único. Voltou-se para mim, vermelha, e sorriu. Enrolei-me no lençol, levantei. Estava pronto para a briga. (OGLIARI, 2004, p. 76)

Conforme se percebe no trecho acima citado, o narrador – protagonista? – é surpreendido por uma figura incomum, uma mulher cuja pele é uma espécie de vestimenta que pode ser despida, revelando, assim, o seu interior de músculos avermelhados. Inicialmente, parece haver curiosidade por parte desse narrador, que a observa de seu leito. Porém, ao final, a personagem acaba por revelar, ambigualmente, certo temor e coragem, deixando claro que irá reagir e se envolver em alguma confusão com a assombrosa criatura para dela defender-se.

Tal narrativa parece estar circunscrita no campo do fantástico, pois apresenta uma ruptura na realidade ficcional, sendo esta similar à extradiegética, na qual uma aparição de alguém que desveste a própria pele é uma ocorrência extranatural. Ainda, observe-se o estranhamento e a ameaça causados pela figura desconhecida ao narrador, já que ele manifesta seu instinto de autopreservação.

Segundo o crítico Roas: “Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, en monstruos horribles o en fenómenos imposibles” (ROAS, 2011, p. 84)²². Assim, a mulher referida do microconto, tal qual aos demais monstros, encarna tudo o que pode vir a existir para além da realidade que se crer acreditar ser concreta e imutável. Tais ocorrências sobrenaturais representam um possível vir a ser e a consequente desestabilização que essas causariam em um mundo racionalizado.

Encerrando os textos a serem analisados, e também sendo este o final da obra, tem-se o microconto “O dia em que Juliano de Albuquerque precipitou-se em abrir a boca”, cuja extensão do título se aproxima à da história central: “Juliano de Albuquerque disse que queria sentir dor. Passou o dia espetando alfinetes no pau, em frente a um filme pornográfico e mascando duas giletes. No mesmo dia, pela tarde, anunciaram a morte de sua mãe” (OGLIARI, 2004, p. 78). O protagonista, cansado de não sentir, entrega-se ao masoquismo e busca prazer na dor física, vindo a conhecer, mais tarde, a dor real e espontânea ao perder um ente querido de sua família.

A narrativa trilha, uma vez mais, o caminho do estranho e do bizarro tão bem explorados por Ogliari ao longo de *A mulher que comia dedos*, mostrando um sujeito que só consegue se emocionar ao vivenciar experiências extremas e, neste caso,

²² “Desde seu início, o fantástico tornou-se o melhor recurso para expressar, de forma simbólica, a ameaça e a desfamiliarização do real, escancarando-a, como eu disse antes, em monstros horribles ou em fenômenos impossíveis”. Tradução livre.

doloridas. Talvez, parecidos com essa personagem, sejam os leitores das ficções insólitas, que vão em busca de inquietação e agonia ao se entregarem a leituras cujo objetivo é impressionar e causar incômodo, nunca indiferença.

2.3 As insólitas narrativas de Olavo Amaral

Em *Correnteza e escombros*, narrativas curtas de cunho realista dividem espaço com aquelas cujas temáticas se alinham ao fantástico e à ficção científica, proporcionando sentimentos de estranhamento ou repulsa ao leitor. Partindo-se de uma concepção de gênero ampla, é possível afirmar que nesses contos o insólito aparece como elemento-âncora do enredo, retratando situações absurdas, apavorantes ou mesmo nauseantes. De um total de nove contos que compõem a referida obra, três deles são desenvolvidos a partir de acontecimentos insólitos, sendo eles: “Superfície”, “Trezentos e um” e “O grande teatro do desejo”.

O conto que abre *Correnteza e escombros*, “Superfície”, se inicia com a descrição de uma cena que pode, em um primeiro momento, parecer ordinária, conforme se nota no seguinte trecho:

Viu-se cercado pelo terror do movimento. Não chegava a compreender ainda o que deixara do outro lado do vidro, mas olhar de volta para dentro do aquário trazia um misto de dor e nostalgia encharcada de algo que deixava para trás. E depois de um período de transe confuso em que tentava permanecer, senão em contato com a água, pelo menos em sua cercania, foi arrastado pelo ruidoso fluxo da superfície: a tosse do guarda, a conversa das pessoas que o julgavam insano ao vê-lo ali parado, por fim a sineta que anunciava o fechamento do zoológico. (AMARAL, 2012, p. 11)

Um narrador extradiegético é o porta-voz do relato, introduzindo a personagem sobre a qual a narrativa se debruçará. Apesar da aparente normalidade da cena exposta, o leitor atento há de se questionar sobre quem é o indivíduo que deixara o aquário e porque estava lá dentro, pensando, talvez, tratar-se de um profissional que trabalha nesse ambiente. No entanto, seu desconforto ao encontrar-se do lado de fora, junto às demais pessoas e ao burburinho cotidiano, demonstra sua inadequação a esse outro ambiente, distante da água.

Ao longo da narração, vão aparecendo fatos que instigam o leitor sobre a real identidade daquele que deixou o aquário, como se percebe no excerto no qual o comportamento pouco usual do sujeito é descrito:

Em casa, a mulher que ele adivinhou ser sua recebeu-o com óbvio estranhamento, mas preferiu nada comentar. Trouxe roupas secas, pendurou as molhadas em frente ao forno e deixou o prato sobre a mesa, indo dormir receosa: não era a primeira que o marido se perdia em algum lugar da Rive Gauche e voltava sem uma boa explicação. No outro dia, na hora do café, ele comeu os sanduíches de queijo com apetite, mas não sem se perguntar por que não devorava também os insetos pendurados no teto do estúdio. (AMARAL, 2012, p. 12)

A afirmação de que a personagem principal do conto sente vontade de se alimentar de insetos é o ponto chave para a irrupção do insólito, já que a partir daí surgem questionamentos sobre a espécie a qual ele pertence. Seria essa personagem um ser humano com hábitos diferentes? Ou ela pertenceria a outra espécie, quem sabe da ordem dos anfíbios?

Essa dúvida acerca da espécie da personagem se reitera quando da visita desse indivíduo ao aquário, momento no qual o narrador sentencia: “Lá chegando, deixou-se ficar inerte em frente ao antigo lar por horas” (AMARAL, 2012, p. 12). Compreende-se, a partir dessa passagem, que a personagem vivia em um recinto próprio de animais, fato esse que por si só garante a permanência das dúvidas na cabeça do leitor, que não sabe mais se o conto tem como protagonista um ser humano ou outro animal, cujo habitat natural é aquático.

O desconforto sentido pela personagem é relatado em detalhes pelo narrador onisciente, que tem acesso a seus pensamentos e sentimentos:

O silêncio úmido do corredor e o contato firme da barra de ferro contra o corpo traziam-lhe algum alívio, mas aquilo pouco representava frente à angústia de não mais pertencer ao lado de dentro. Por mais que tentasse, não conseguia retornar à paz que outrora o cercara: o menor dos sons o atormentava, fosse o gotejar da umidade nas paredes de pedra ou os tênues rugidos das feras no outro extremo do parque. Ao mesmo tempo, sabia que o sofrimento era mútuo, adivinhando o mesmo desespero, ainda que submerso e silencioso, nos olhos dourados da salamandra que o observava imóvel, com o corpo estirado contra a face oposta do vidro. (AMARAL, 2012, p. 12)

A personagem demonstra identificar-se com os habitantes do interior do aquário, de solidarizando com o desespero da salamandra daquele espaço, que ele acredita ser o

mesmo sentido por ele. A ambiguidade, defendida por Filipe Furtado como o traço próprio dos textos fantásticos, estabelece-se e mantém-se ao longo do conto de Amaral, já que diversas lacunas são deixadas para que o leitor as preencha conforme sua interpretação. De explícito, têm-se apenas um indivíduo – a princípio humano – que não se adapta no território exterior ao aquário e apresenta algumas vontades estranhas, como a de se alimentar de insetos e estar perto da água e do recinto que ele reconhece como sua antiga morada.

Sem deixar de sentir falta dos habitantes do aquário, aos poucos a personagem se habitua à vida fora dele, deixando de visitá-lo, uma vez que “a proximidade da água era dolorosa” (AMARAL, 2012, p. 13). O desfecho de “Superfície” não oferece uma explicação explícita sobre a identidade da personagem principal:

Nas noites sem sono, no entanto, a umidade por vezes voltava a reclamar seu corpo, fazendo-o adentrar um estado sôfrego e febril. Nessas horas, sua verdadeira natureza emergia das escuras águas e não lhe deixava outra opção senão sacar com fúria o caderno da gaveta e começar a escrever. (AMARAL, 2012, p. 13)

Embora existam indícios de que a personagem se trata, de fato, de um habitante aquático, não há uma afirmação clara sobre isso em todo o conto. São deixadas possibilidades de interpretação ao leitor, que deve fazer a escolha entre uma explicação racional ou não. Considerando-se as colocações de Todorov (2004), é correto afirmar que “Superfície” é um conto no qual o fantástico permanece, uma vez que tal categoria é definida “pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2004, p. 37).

Ainda que Todorov fale em uma função de leitor, e não em um leitor real, cabe apontar que o texto só produz sentido quando da realização da leitura por um sujeito empírico. A respeito desses espaços presentes no texto para suscitar diferentes interpretações ao leitor, Wolfgang Iser comenta, em seu ensaio “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”, que

todo o texto literário convida o leitor a alguma forma de interpretação. Um texto que esboça certas coisas diante do leitor de tal forma que ele possa aceita-las ou rejeitá-las diminuirá o seu grau de participação, já que não lhe permite nada mais que um sim ou um não. Os textos com tal indeterminação mínima tendem a ser enfadonhos, porque só quando se dá ao leitor a oportunidade de participar ativamente é que ele considerará real o texto cuja intenção ele mesmo ajudou a compor. Em geral, tendemos a considerar as coisas que fizemos por nós mesmos como reais. Assim, pode ser dito que a indeterminação é a

pré-condição fundamental para a participação do leitor. (ISER, 1999, p. 13)

O que Iser traz à tona é que tanto melhor é um texto para o leitor, quanto maior é sua participação na montagem das intenções do texto e de suas possíveis significações. Quando um texto é oferecido pronto, com todas as questões explicadas, sendo considerado uno e fechado, resta pouco àquele que realiza a leitura desse. Já uma obra que se apresenta com lacunas a serem preenchidas, atrai e coloca o receptor em uma posição ativa em relação ao que está sendo lido.

Entretanto, “Superfície” exige mais do que apenas uma interpretação de seu leitor, uma vez que seu sentido completo só se estabelece quando atenta-se para o fato de a epígrafe do texto²³ ter sido retirada de um conto do escritor argentino Julio Cortázar, intitulado “Axolotle”. Na referida narrativa, um homem que observa constantemente um aquário de axolotles em Paris passa a se identificar com esses peculiares seres aquáticos, desenvolvendo uma obsessão por eles: “Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotles. Ia vê-los no aquário do Jardin des Plantes e passava horas olhando para eles, observando sua imobilidade, seus escuros movimentos. Agora sou um axolotle” (CORTÁZAR, 2014, p. 181).

No conto de Cortázar, a narrativa se situa abruptamente como fantástica, já que o narrador autodiegético assume, desde o primeiro parágrafo do texto, ter se tornado um axolotle. A identificação da personagem com os exemplares de *Ambystoma mexicanum* – também conhecido como axolote ou axolotle – do aquário parisiense culmina com a conversão do sujeito em um desses seres:

Minha cara estava encostada no vidro do aquário, meus olhos tentavam mais uma vez penetrar no mistério daqueles olhos de ouro sem íris e sem pupila. Eu olhava bem de perto a cara de um axolotle imóvel junto ao vidro. Sem transição, sem surpresa, vi minha cara contra o vidro, em vez do axolotle vi minha cara contra o vidro do aquário, do outro lado do vidro. Então minha cara se afastou e eu compreendi. (CORTÁZAR, 2014, p. 187)

Desde os primeiros contatos do narrador-personagem com os axolotles ele se solidariza com tais criaturas e acredita serem eles muito próximos dos seres humanos, havendo uma assimilação entre eles, já que o sujeito passa a ver – literalmente – o

²³ “Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl. (Julio Cortázar, *Final del Juego*)”

mundo com os olhos do outro. Essa transformação de um ser humano em um anfíbio representa o cerne do fantástico que, segundo Roas, está no fato de um acontecimento inexplicável se dar “em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real” (ROAS, 2014, p. 76).

Ao final do conto cortaziano, o homem deixa de visitar o aquário (e de visitar sua própria versão axolotle), conforme se percebe no trecho que é exatamente a epígrafe de “Superfície”: “E nesta solidão final, à qual ele não volta mais, eu me consolo com a ideia de que talvez vá escrever sobre nós, pensando que imagina um conto, vá escrever tudo isto sobre os axolotles” (CORTÁZAR, 2014, p. 189). A esperança que resta ao recém-convertido anfíbio é que um dia esse sujeito vá escrever sobre eles, tarefa essa cumprida por Amaral ao narrar a mesma história sob outro ponto de vista, a partir da transformação de um animal aquático em um ser humano.

Deste modo, assume-se que só é possível ter certeza da filiação fantástica do conto “Superfície” quando a leitura desse é feita posteriormente à de “Axolotle”. Isso não significa que o conto de Amaral não possa ser lido sem que sejam feitas as relações intertextuais entre ele e a narrativa cortaziana. Nesse caso, “Superfície” torna-se ainda mais ambíguo, porquanto que não há um referencial no texto que dê conta de confirmar a mutação de um axolotle em um homem.

Ambos, Cortázar e Amaral, se utilizam de um relato fantástico para falar da incompletude do ser humano e de sua inadequação ao mundo que o cerca. No conto do escritor argentino, é através da adoção da perspectiva de um axolotle que o homem se mostra em toda sua fragilidade e solidão; já na narrativa de Amaral, o caminho inverso é feito, sendo a pequena salamandra retirada de seu habitat natural para viver como um homem moderno.

Em “Axolotle”, o narrador-personagem assume que tais animais “Não eram serem humanos, mas em nenhum animal eu tinha encontrado uma relação tão profunda comigo. Os axolotles eram como testemunhas de algo, às vezes juízes” (CORTÁZAR, 2014, p. 186). O indivíduo, sentindo-se só, sente-se assemelhar-se a esses anfíbios, já que ele, ser consciente de sua existência solitária, pensa partilhar com os axolotles o mesmo caráter reflexivo. De acordo com a pesquisadora brasileira Ana Carolina Cernicchiaro, em seu ensaio “A incompletude do homem na perspectiva do axolotle”:

Esse algo que os axolotle testemunham é sua infância perene, seu eterno devir, sua metamorfose que nunca se completa. Digo isso

porque o *Ambystoma mexicanum*, nome científico do nosso personagem, não se desenvolve da fase de larva, conservando durante toda vida características típicas do estado larval das salamandras, como brânquias externas e barbatanas que vão da cabeça à ponta do rabo. Raramente (quase nunca na natureza) o axolotl sofre metamorfose para se tornar adulto, mesmo assim é totalmente capaz de se reproduzir e de transmitir essa forma juvenil a sua prole, se desdobrando numa nova espécie. (CERNICCHIARO, 2011, p. 12)

Devido a esse fato o homem do conto cortaziano se identifica com tal criatura por ser ele também um alguém incompleto, cujo amadurecimento parece nunca ter se concretizado. Em “Superfície”, o habitante do aquário, uma vez fora desse, passa a sentir o mesmo desconforto do humano que outrora lhe observara e pensara sentir, como ele, uma solidão inescapável. A identificação das personagens as funde, e Amaral, em seu conto, dá voz ao ponto de vista daquele que sai das águas para viver no mundo dos homens.

No conto que se segue a esse, “Trezentos e um”, um palestrante hospedado em um hotel tem sua rotina alterada por ruídos que ele crê serem provenientes de uma relação sexual do quarto acima do seu. Afim de tentar verificar quem seriam esses hóspedes, a personagem se dirige ao balcão e fica sabendo que “não consta ninguém hospedado ali” (AMARAL, 2012, p. 18), sendo estabelecida, a partir daí, a atmosfera insólita do conto. Os barulhos persistem, conforme se percebe na seguinte passagem:

Primeiro sentiu que o quarto tremia, e por uma fração de segundo chegou a pensar em lançar-se até a porta e sair corredor afora, já que aquela região do globo terrestre era propensa a terremotos. Mas então lembrou-se que estava sem roupa e acalmou-se, até porque a vibração não era tão forte. Vinha do andar de cima, era evidente, junto com o ruído de uma cama king size rangendo. E era suficiente para fazer o quarto estremecer, o que comprovou pondo-se de pé sobre a cama e encostando uma das mãos no teto. ‘Seria possível que...’, começou a perguntar-se, mas os gritos encarregaram-se de confirmar o raciocínio antes que ele pudesse concluí-lo. (AMARAL, 2012, p. 19)

Há, no referido conto, uma intromissão de acontecimentos não usuais em uma rotina de normalidade, fator esse necessário para a irrupção do fantástico. O sujeito tem seu cotidiano perturbado por uma ocorrência de origem desconhecida e a qual não consegue explicar, já que supostamente o quarto de onde os barulhos provêm estaria desocupado. A personagem, por estar inserida em um espaço ficcional correspondente àquele exterior à obra, busca, inicialmente, uma justificativa racional para o acontecido,

pensando tratar-se de um abalo sísmico. Com a persistência dos barulhos do quarto trezentos e um, o homem vai até o dormitório e constata o abandono desse:

Ao abrir os olhos, ficou sem compreender o colchão velho sobre a cama de molas, as rachaduras na parede e a janela escancarada que deixava entrever o mar, tentando encontrar algum sinal de vida na paisagem inerte. Mas a grossa camada de poeira sobre o tapete tornava óbvio que ninguém poderia ter estado ali recentemente [...] E já estava prestes a desistir quando ouviu o miado no canto oposto do quarto. (AMARAL, 2012, p. 21)

Nota-se, no excerto acima, que a descrição do quarto feita pelo narrador evoca uma imagem típica dos contos fantásticos tradicionais, nos quais ambientes decadentes e nebulosos dão o tom para a irrupção do sobrenatural. Além disso, a ausência de humanos no recinto e a localização de um “esquálido gatinho branco” (AMARAL, 2012, p. 21) escondido atrás do frigobar colaboram para que ambos, personagem e leitor, se questionem sobre a real causa do tumulto sonoro que atinge o andar de baixo. A impossibilidade de explicar tal fenômeno é que faz com que essa narrativa se insira na esfera fantástica.

Os barulhos constantes e a dúvida do sujeito a respeito da veracidade e da origem daquilo que escuta passam a perturbá-lo, o que o faz levar o animal para o próprio quarto e trancá-lo em um armário. Contudo, a presença do bichano causa desconforto a ele: “O que não parecia normal era que o miado trouxesse consigo a memória dos ruídos, misturada às imagens do quarto vazio, da cama abandonada, da maciez dos pelos brancos. Além de uma ereção que evoluía rápido” (AMARAL, 2012, p. 27).

Cabe ressaltar aqui que a personagem revela, desde o início da narrativa, sentimentos ambíguos em relação aos ruídos por ele ouvidos, como se percebe no seguinte fragmento, no qual ainda pensa tratar-se de estar ouvindo a relação sexual alheia:

Durante o tempo em que esteve acordado, desta vez sentiu-se mais assustado do que curioso: havia perversão suficiente no mundo para fazer pensar que o que se passava do outro lado do teto não era um simples papai-mamãe. Isso não impedia, porém, que ele percebesse um constrangedor princípio de ereção que não era capaz de evitar. Tentou dormir diversas vezes, virando-se de um lado para o outro. Mas mesmo depois que o barulho cessou, quase uma hora e meia mais tarde, continuava com dificuldade em adormecer. No fim das contas, resolveu que não tinha opção. E apanhando da mesa de cabeceira a

programação da tevê a cabo do hotel, foi até o banheiro e masturbou-se olhando as fotos da primeira atriz que lhe pareceu atraente, com mais pressa do que prazer. (AMARAL, 2012, p. 19)

A curiosidade vivenciada pelo palestrante na primeira vez em que foi perturbado é substituída, no trecho acima transcrito, pelo medo de não saber se o que está ouvindo deriva ou não de uma relação sexual entusiasmada. Contudo, para ele pavor e prazer são sentimentos que se aproximam, demonstrando sua atração pelo incógnito. Essa mescla de sensações o leva à masturbação, ato que funciona como meio para livrá-lo da inusitada situação e do embaraço por sentir-se excitado com a atividade íntima de terceiros.

A mistura de sentimentos da personagem em relação ao felino e ao incômodo supostamente causado por ele o levam a ações inesperadas, como quando ele derrama leite sobre o púbis para atrair as lambidas do animal, que inicialmente demonstra pouco interesse. O medo do desconhecido, representado na figura felina - animal esse recorrente na literatura fantástica devido a sua aura misteriosa, imortalizado por Poe em seu conto “O gato preto” – mistura-se com o desejo do palestrante em satisfazer seus impulsos sexuais.

Em uma tentativa desesperada para chamar a atenção do bichano e satisfazer seu desejo, a personagem lança o leite por entre os glúteos, ato esse que culmina em uma situação absurda:

E logo soube que não podia ser somente a língua, havia de ser algo mais, o rosto talvez, sim, havia de ser a cabeça inteira [...] E ao perceber que o gato entrava inteiro dentro dele, lambendo-o, arranhando-o, rasgando-o até a essência mais profunda ele deixou-se ir, urrando junto à porta do quarto, a dor lhe corrompendo as entranhas e fazendo-o ejacular copiosamente sobre o carpete. E antes que aquele tenebroso orgasmo chegasse ao fim ele viu que começava a sangrar e gritou mais alto, cada vez mais alto, enquanto num último esforço ainda conseguiu abrir os olhos a tempo de enxergar os milhares de gatinhos brancos que desciam sobre seu corpo mordendo-lhe a pele, os dedos, as mãos, o membro ainda duro, que lambiam o leite e o esperma enquanto devoravam os artelhos, os mamilos, televisão e os móveis todos do quarto. (AMARAL, 2012, p. 31)

O indivíduo, em estado de desequilíbrio entrega-se a um ato de autodestruição para satisfazer o próprio desejo através de novas (e improváveis) experiências. Observa-se, ao longo da narrativa, a gradativa perda da razão da personagem, temática essa referida pelo crítico italiano Remo Ceserani em sua obra *O fantástico* como uma das

mais difundidas na literatura fantástica. Segundo o crítico italiano: “A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia” (CESERANI, 2006, p. 83), estando representada no processo de degradação da personagem principal.

Em “Trezentos e um”, o insólito se faz presente através dos barulhos constantes do quarto referido no título do conto e da dificuldade em explicar a origem desses. Devido a esse fato, a personagem principal adentra um caminho de perda gradual da razão: os ruídos, o gato e a ausência de uma justificativa razoável para essa perturbação o levam a questionar o próprio bom-senso. Ao fim, esse sujeito cede ao desespero e se entrega ao desconhecido, levando-o ao surreal acontecimento final, no qual o fantástico, antes apenas sugerido, se materializa através dos milhares de gatinhos brancos que irrompem de si.

David Roas, em sua obra *Tras los límites de lo real*, evidencia a característica principal do relato fantástico. Segundo o autor, nesse tipo de texto, se

sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible – y, como tal, incomprensible – que subvierte los códigos – las certezas – que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (ROAS, 2011, p. 14)²⁴

Desta maneira, o conto em análise se alinha às narrativas fantásticas por ser ambientado em um plano diegético similar à concepção de realidade conhecida pelo leitor. A partir dessa construção de um espaço ficcional inicialmente racionalizado é que a concretização de fenômenos inexplicáveis e inesperados causa desconforto ao leitor e, no caso de “Trezentos e um”, à personagem. Ambos questionam suas certezas sobre o que é possível ou não, adentrando um caminho sem volta cercado da presença de impossíveis.

²⁴ “[...] substituí a familiaridade pelo estranho, nos situa inicialmente em um mundo cotidiano, normal (o nosso), que imediatamente é assaltado por um fenômeno impossível – e, como tal, incompreensível – que subverte os códigos – as certezas – que projetamos para perceber e compreender a realidade. Acaba por destruir a nossa concepção da realidade e nos coloca na instabilidade e, por isso, em absoluta inquietação”. Tradução livre.

A personagem, em especial, demonstra o pavor experimentado frente às ocorrências sobrenaturais por ele vivenciadas, conforme explicitado na seguinte passagem, responsável pelo encerramento da narrativa de Amaral :

E então gritou, gritou, gritou e estrebuchou em urros até que o sangue lhe faltasse, até que o esforço e a dor trouxessem a inconsciência, até que o colossal estremecer do seu corpo e a intensidade de seus gritos abissais acordassem definitivamente os assustados hóspedes do quarto cento e um. (AMARAL, 2012, p. 31)

O final de “Trezentos e um” aponta para uma possível repetição dos horrores vivenciados pelo habitante do quarto duzentos e um, uma vez que seus gritos ecoam e fazem acordar aqueles que estão no dormitório localizado abaixo do seu, retomando um acontecimento do início da narrativa. Através dessa última passagem, pode-se pensar que a experiência fantástica vivenciada pela personagem principal pode já ter acontecido anteriormente e, provavelmente, voltará a acontecer, sendo parte de um ciclo de horror sem fim.

Permanecem, após a leitura do supracitado conto, questionamentos acerca do que, de fato, está a acontecer com a personagem principal. Pode-se pensar tratar-se de um pesadelo no qual o sujeito está preso durante o sono, explicação que justificaria os estranhos acontecimentos, uma vez que no mundo onírico tudo é passível de acontecer; ou ainda, questionar-se o equilíbrio desse sujeito e a veracidade dos fatos supostamente vivenciados por ele e relatados por um narrador em terceira pessoa. Sonho, realidade, devaneio? O texto, sem nunca encerrar-se em si próprio, deixa margem a diferentes leituras.

Já o último conto de *Correnteza e escombros* que apresenta uma aura insólita é “O grande teatro do desejo”, que se inicia com o relato de uma narradora autodiegética:

Quando eu apertei o botão vermelho as luzes se apagaram e logo eu me vi andando sozinha por uma rua escura, que uns letreiros de neón caindo aos pedaços cobriam de uma luz azul esmaecida. E ao me dar conta do que estava por acontecer meu corpo estremeceu dentro da bolha sinestésica, fazendo uma leve onda de luzes cintilantes percorrer as paredes do coloide plasmático. Mas mal tive tempo de reparar nisso, pois imediatamente uma mão colou na minha boca impedindo que eu gritasse, enquanto nas minhas costas eu senti o frio agudo da ponta da lâmina. Excitada e com uma pitada de medo legítimo, apressei-me em obedecer ao homem mesmo sem exergá-lo, apoiando o meu corpo contra uns caixotes de lixo com ele por trás. (AMARAL, 2012, p. 101)

É possível se perceber, através da citação acima, que o insólito se faz presente quando atenta-se para a referência da narradora a uma “bolha sinestésica” e um “coloide plasmático”, ambas ocorrências que não encontram referente concreto no cotidiano do leitor, sendo, conseqüentemente, conceitos estranhos para esse sujeito empírico. Em seguida, há a descrição que uma cena de perigo na qual a personagem sem nome – que assim permanecerá até o final da história – se mostra excitada ao ser ameaçada por um homem em um ambiente noturno e decadente.

Mesclando ficção científica e erotismo, a referida narrativa se debruça sobre a realização das fantasias sexuais de dois sujeitos através de um aparelho tecnológico. O tal aparato, de nome coloide plasmático, funciona através de captadores de atividade cerebral que, uma vez presos às têmeoras, são capazes de captar a imaginação e o desejo da pessoa que se encontra dentro da chamada bolha sinestésica, passando a simulá-los. A cada pressionada de botão, essas personagens podem trocar de cenário, realizando seus diferentes fetiches, que vão desde a iminência de um estupro, no caso da mulher, às massagens e agrados estimulantes realizados por adolescentes japonesas, conforme imaginado pelo homem.

O conto é narrado sob dois pontos de vista, um feminino e um masculino, sendo as duas narrativas complementares separadas pela marcação (.), conforme se nota no excerto abaixo, no qual a narrativa da personagem masculina aparece pela primeira vez, interrompendo a feminina:

E enquanto alheio a tudo isso o homem esfregava o corpo nas minhas costas e começava a abrir as calças, eu vi a parede de concreto à minha frente ganhar uma estranha transparência, deixando entrever através do protoplasma um quarto aveludado, em que jovens orientais de seios pequenos entravam com jarras fumegantes e se aproximavam de uma cama onde (.) eu, sem roupa, observava com um ar meio blasé enquanto aquelas meninas esfregavam uns oleozinhos quentes com cheiro de alfazema nas minhas coxas. Eu já conseguia alcançar uma meia ereção, mas isso se devia mais à expectativa da chegada de Madame do que à gentil e insossa submissão das japonesinhas. (AMARAL, 2012, p. 102)

As fantasias são, a princípio, realizadas individualmente, ficando cada um isolado em sua bolha sinestésica. Entretanto, um erro no dispositivo acaba por permitir que as personagens, um homem e uma mulher, vejam o que está acontecendo na bolha alheia. Ao enxergar a atividade ao lado, eles se interessam e passam a interagir,

tornando-se responsáveis pela realização do desejo do outro, possibilidade esta concretizada apenas ao apertar de um botão.

O recurso utilizado por Amaral para alternar os pontos de vista narrativos, um ponto entre parênteses – (.) – funciona também para mostrar como as personagens interferem abruptamente na concretização do desejo alheio. Desde que elas passam a fazer parte da fantasia um do outro, as trocas tornam-se constantes devido à insubmissão de cada um à vontade alheia:

Quando enxerguei aquela criatura patética flutuando na câmara de vidro, no entanto, vi que ele me encarava com um olhar de tarado, eu comecei a compreender. E então levei as mãos à cabeça, percebendo que eu mesma tinha um par de antenas, e naquele instante resolvi botar ordem naquela situação. “Eu não vou ser alienígena na fantasia de ninguém, seu perverso!”, gritei, e apertei o botão vermelho com raiva fazendo com que ele se transformasse (.) num lutador de boxe pronto pra briga enquanto ela olhava da plateia, mas vendo o brutamonte que partia pra cima de mim eu prontamente pulei fora do ringue e apanhei o controle, apertando o botão e vendo-me logo em seguida (.) (AMARAL, 2012, p. 111)

A cada troca a mulher e o homem tentam impor suas vontades, trazendo o outro para interpretar um papel pré-designado na efetivação de sua situação sexual ideal. Porém, essa função a ser desempenhada nem sempre é a que a própria pessoa desejaria, o que a faz procurar o controle e partir para a próxima etapa, na qual o seu desejo será enfocado. Nesse apertar de botões interminável, ambos se frustram por não conseguirem atingir o clímax, dando-se conta de que os créditos dos dois haviam terminado e restara apenas a realidade crua a seu redor: “Com o coloide plasmático desligado, nossas assimetrias e gorduras reluziam expostas pela luz fluorescente que pendia do teto do velho teatro” (AMARAL, 2012, p. 113).

Nesse conto, o futuro não determinado aparece como o tempo da impossibilidade das realizações humanas, porquanto que as personagens uma vez fora da bolha não continuam a interação que fora virtualmente praticada, separando-se na saída do teatro. Embora estejam presentes tons humorísticos na narrativa, predomina o pessimismo acerca do caminho que a humanidade está tomando, distanciando-se dos seus semelhantes para criar uma vida virtual. Tal virtualização se aproxima da ideia de uma era da simulação defendida por Baudrillard (1981), que apresenta como característica dessa a criação de uma realidade outra, artificial, negando qualquer referencial concreto.

Optou-se por analisar aqui a narrativa “O grande teatro do desejo”, porque, assim como “Superfície” e “Trezentos e um”, o referido texto se alinha à categoria literária que García (2012) convencionou chamar de insólito ficcional. Nas narrativas ligadas a essa categoria, a presença do incomum e do extranatural é o que as aproxima, ainda que tais características se apresentem de diferentes formas em cada gênero literário. Enquanto os primeiros dois contos estudados podem ser considerados como fantásticos, o último se aproxima mais da ficção científica.

Filipe Furtado, conforme mencionado no capítulo anterior desta dissertação, ao publicar o verbete “Fantástico (modo)” no *E-Dicionário de Termos Literários*, definiu essa categoria a partir de uma visão mais ampla do que a abordagem que considera o fantástico como um gênero literário. O autor parte de uma observação da globalidade literária vista sob dois primas: “duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro” (FURTADO, s/d). Assim, o traço distintivo dessa segunda vertente seria, em lugar de ocorrências sobrenaturais, a presença do metaempírico, pois, de acordo com o crítico português, tal conceito

abrange uma gama bastante mais ampla de figuras e situações. Depois, permite inferir o teor relativo e contingente das noções que qualifica e da forma como estas têm sido encaradas através da história, assim evidenciando a sua estreita dependência da sucessão de factores sociais e culturais. Por outro lado, embora a expressão deixe depreender que, pelo menos na sua grande maioria, essas manifestações são indetectáveis e incognoscíveis, não exclui necessariamente a hipótese de algumas delas virem a tornar-se objecto de conhecimento em épocas subsequentes. (FURTADO, s/d)

Deste modo, ao escolher falar do fantástico a partir de sua face metaempírica, Furtado torna ainda mais abrangente essa categoria narrativa, pois o termo metaempírico faz alusão à impossibilidade de comprovar a existência dos fenômenos ficcionais no mundo como ele é conhecido. Isto é, a ocorrência insólita no plano da diegese não precisa necessariamente ser considerada sobrenatural para que uma obra seja classificada como fantástica. Devido a essa concepção, o autor defende que a ficção científica também é fantástica, porque os aparatos tecnológicos presentes nesse tipo de texto, embora possam vir a ser criados no futuro, são metaempíricos no tempo em são escritos.

Roas, por outro lado, defende que “a convivência conflituosa entre possível e impossível define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica, nas quais esse conflito não se produz” (ROAS, 2014, p. 76). Para o crítico espanhol, uma ficção só pode ser creditada como fantástica quando as irrupções do sobrenatural que ali irrompem causam uma fissura na ordem de normalidade, sendo necessário, para tal, que o universo diegético simule as leis racionais daquele exterior à obra.

Independente de ser pensada ou não como construção fantástica, a ficção científica enquanto gênero ficcional goza de características próprias, apresentando o insólito em uma faceta específica. O crítico croata Darko Suvin, em sua obra *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), estuda o gênero como sendo uma literatura do estranhamento cognitivo. De acordo com o autor, a *science fiction*, ou *SF*, “is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (SUVIN, 1979, p. 7)²⁵.

Para Suvin, é esse estranhamento que diferencia a literatura de ficção científica da realista, que reproduz mimeticamente no plano diegético as características do mundo literário, de modo a torná-lo mais próxima da realidade. A cognição, por sua vez, é a responsável por distanciar os textos de ficção científica do mito, dos contos de fada e da fantasia, uma vez que nesses tipos de história o mundo ficcional é anticognitivo, não sendo necessário ao leitor buscar um argumento científico para explicar os fenômenos metaempíricos que neles se dão.

Há ainda um conceito defendido por Suvin como central à ficção científica: “An SF narration is a fiction in which the SF element or aspect, the novum, is hegemonic, that is, so central and significant that it determines the whole narrative logic – or at least the overriding narrative logic – regardless of any impurities that might be present” (SUVIN, 1979, p. 70)²⁶. Essa novidade, fundamental à trama, desvia da norma da

²⁵ “Ficção científica é, então, um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação do estranhamento e da cognição, e cujo principal dispositivo formal é um quadro imaginado alternativo ao ambiente empírico do autor”. Tradução livre.

²⁶ “Uma narração de ficção científica é uma ficção na qual o elemento ou aspecto de ficção científica, o novum, é hegemônico, ou seja, tão central e significativo que ele determina toda a lógica narrativa – ou, ao menos, a lógica narrativa primordial – independente de quaisquer impurezas que possam estar presentes”. Tradução livre.

realidade do autor e de seu leitor-implícito, causando-lhes estranhamento e sendo submetida à lógica científica e reconhecida cognitivamente. Nos textos de *SF*, como os chama Duvín, essa inovação tem a ver com tecnologias ainda desconhecidas, dispositivos que não existem na sociedade da época da escrita da obra.

O que o crítico croata expõe é que a ficção científica não se aproxima da fantasia ou de outros gêneros similares a esse porque ativa no leitor uma percepção cognitiva que o faz procurar no mundo ao seu redor uma confirmação científica para os recursos tecnológicos ficcionalmente apresentados. Deste modo, a diferença básica entre fantástico e ficção científica reside no fato de o primeiro apresentar fenômenos metaempíricos em um mundo similar ao concreto, desestabilizando a noção de realidade convencional; enquanto a segunda, é caracterizada pela presença de dispositivos tecnológicos que requerem uma explicação tecnocientífica que não pode ser confirmada como existente no plano extradiegético.

Ainda que sigam modelos diferentes, ambos gêneros causam estranhamento ao leitor ao empregarem algum recurso insólito para o desenvolvimento do enredo, sendo essa a característica que os aproxima e faz com que narrativas distintas entre si, como “Superfície”, “Trezentos e um” e “O grande teatro do desejo” sejam analisadas ao longo deste texto. De origem sobrenatural ou proveniente de uma tecnologia ainda desconhecida, nas referidas narrativas de Amaral há sempre algum evento responsável pela atmosfera incomum que permeia essas histórias.

Devido ao fato de se utilizar de um aparato tecnológico não existente na época da escrita do conto para provocar estranheza, assume-se que “O grande teatro do desejo”, de Olavo Amaral, pode ser alinhado à escrita de ficção científica. O *novum* a que o autor recorre é o coloide plasmático, aparelho central na narrativa e responsável por sua aura insólita, pois este permite, ainda que ficcionalmente, a aparente comercialização das fantasias sexuais mais escondidas, algo que, até o presente momento, existe apenas no plano dos sonhos e desejos.

Conforme se nota a partir da análise acima apresentada, Amaral desenvolve, em sua escrita, narrativas cujo eixo central, o insólito, é apresentado em cada uma delas de maneira singular. Se em “Superfície” o acontecimento responsável pela aura fantástica do conto é a transformação de um animal do meio aquático em um ser humano, sendo

sua inadaptação ao novo ambiente explorada pelo narrador; em “Trezentos e um” é uma atmosfera de horror que permeia o enredo, aproximando a história daquelas escritas por Edgar Allan Poe no século XIX. Em “O grande teatro do desejo”, por outro lado, o autor presta tributo à ficção científica e suas invenções tecnológicas de um futuro não tão distante, mostrando sua versatilidade em escrever histórias que sejam, acima de tudo, extraordinárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise empreendida nas páginas anteriores teve como objetivo principal tecer considerações a respeito do insólito enquanto traço comum a diferentes gêneros literários, verificando-se, em especial, suas manifestações na contística sul-riograndense contemporânea. Para atingir tal fim, restringiram-se os objetos de análise a três obras, sendo elas: *Ovelhas que voam se perdem no céu* (2001), de Daniel Pellizzari, *A mulher que comia dedos* (2004), de Ítalo Ogliari, e *Correnteza e escombros* (2012), de Olavo Amaral. Conforme se observa a partir da data de publicação de cada um desses livros, todos eles foram trazidos a público no século XXI, sendo parte da recente geração de contistas ligados ao contexto cultural do Rio Grande do Sul.

Pode-se questionar a escolha desses três autores para integrarem o *corpus* ficcional desta dissertação quando há tantos outros que tiveram suas produções preteridas. Contudo, optou-se por colocar seus contos em foco porque, além de esses terem sido objeto de raros ou nenhum estudo acadêmico – conforme foi evidenciado no capítulo introdutório desta pesquisa – cada uma dessas narrativas apresenta o insólito de maneira diferenciada e única, servindo como uma amostra geral dessa produção no supracitado meio.

De Daniel Pellizzari, foram analisados seis contos, os quais se alinham a gêneros como o fantástico e o estranho. Há, nessas narrativas, uma sensação de abandono que acomete as personagens, uma vez que elas estão resignadas e indiferentes em sua posição de vulnerabilidade frente aos absurdos do mundo que as cerca, ou agindo de maneira inesperada e egoísta, como fica explícito no emblemático “História de amor número 17”.

Se a forma de escrita do escritor manauense criado em terras porto-alegrenses pode ser alinhada àquela pós-modernista, assim como apontou Ogliari (2012) ao mencionar a produção de minicontos por parte desse, suas escolhas temáticas também não se desviam das problemáticas da pós-modernidade. As narrativas do autor retratam sujeitos que, frutos de um tempo de desemprego e solidão, são objetificados, tornando-se capazes de aceitar como ordinárias as atrocidades a seu redor. Ressalte-se que não se está a afirmar aqui que as personagens ficcionalmente construídas são um retrato fiel do mundo extraliterário, entretanto, é importante ressaltar que, embora as narrativas analisadas se estabeleçam ao redor de acontecimentos estranhos e fantásticos, há sempre uma ponte que as liga ao universo concreto e às características socioculturais desse.

Já de Ítalo Ogliairi, dez narrativas de extensão breve e brevíssima são estudadas, uma vez que o autor reúne em um mesmo livro contos e minicontos. O ficcionista apresenta histórias inquietantes, que retratam desde práticas repulsivas, como “O dia das marionetes” e “A mulher que comia dedos”, à situações grotescas, que de tão infundadas provocam o riso, como em “Pulmões” e “Silêncio”.

Todavia, é interessante notar como o escritor consegue inserir, em meio a mutilações e derramamento de sangue, certo lirismo em seu narrar, mostrando que o fantástico não é feito unicamente do sobrenatural e da desestabilização da realidade. Os textos “Do lado de fora I” e “Do lado de fora II” são exemplos dessa prática, tendo como protagonista um animal híbrido cujo anseio e a busca por liberdade o levam à morte em uma cena violenta e brutal.

Ainda, constatou-se haver uma aproximação na escrita de Pellizzari e Ogliairi, pois ambos se dedicam a temáticas parecidas. Enquanto em “Ponto de fuga” Pellizzari sugere um processo de autofagia; em “A mulher que comia dedos”, é a onicofagia que entra em cena. Além disso, ambos fazem uso, por vezes, do recurso do narratário, substituindo o leitor real dentro do texto, de maneira a sugerir caminhos de leitura a essa entidade empírica e, conseqüentemente, atingir o efeito planejado.

Não obstante, Ogliairi também demonstra, tal qual Pellizzari, certa ousadia formal, dedicando-se à escrita de narrativas de curtíssima extensão. Nesses microcontos, o autor também traz à tona situações absurdas, as quais se ligam a gêneros como o estranho e o fantástico, tendo apenas o cuidado de redimensionar a manifestação do insólito e seus desdobramentos para que esses se adaptem ao diminuto número de linhas disponível para o desenvolvimento do enredo.

Por fim, Olavo Amaral tem apenas três de seus contos observados. Tal opção se deu pelo fato de seus textos, se comparados aos de Pellizzari e Ogliairi, serem de extensão mais longa, demandando, portanto, mais atenção no momento da análise. O número de linhas não é a única característica que distancia o primeiro contista dos últimos dois, já que as escolhas temáticas e estruturais de Amaral não encontram, nesses ficcionistas, pares semelhantes.

Os contos de Amaral, em especial “Superfície” e “Trezentos e um”, seguem uma estrutura formal mais clássica, estando ligados ao formato de conto praticado por autores como Julio Cortázar e Edgar Allan Poe, os quais se dedicaram a normatizar o conto enquanto gênero literário. De fato, o ficcionista sul-rio-grandense mostra-se leitor

da obra cortaziana, prestando tributo ao escritor argentino ao trazer sua própria – e oposta – versão para a narrativa “Axolotle” através de “Superfície”.

Em oposição a essas duas primeiras narrativas, Amaral se dedica à ficção científica em “O grande teatro do desejo”, trazendo, ali, algumas novidades no que tange à organização estrutural do texto. Interessa também apontar que, de todos os contos aqui analisados, a referida história é a única que faz uso de aparatos tecnológicos ainda desconhecidos como propulsores da atmosfera insólita. Nessa, o *novum*, representado no coloide plasmático, é que causa estranhamento ao leitor, fazendo com que ele busque em seu plano empírico uma confirmação tecnocientífica para a existência de tal objeto.

Assim como no parágrafo acima, ao longo de toda esta análise, falou-se muito em leitor, seja ele o receptor concreto, aquele que entrará em contato com um escrito e sobre ele se debruçará para ler e apreender algo, ou o leitor implícito, figura idealizada pelo autor quando do momento da escrita. Além desses, há também o narratário, representativo do leitor dentro da própria estrutura textual, apontado por Furtado (1980) como recurso recorrente nas ficções fantásticas.

Embora alguns teóricos como Todorov e Furtado tenham resistência em pensar a constituição de um gênero literário, no caso específico, o fantástico, a partir do leitor empírico e de como ele se comporta frente a um dado texto, pensa-se, a partir das leituras teóricas e ficcionais realizadas para a concretização desta dissertação, que o leitor é figura central para a existência de qualquer texto, não sendo possível ignorá-lo. Isto é, um texto só tem razão de existir porque haverá um receptor pronto a inferir algum sentido a partir dele.

No que diz respeito às narrativas cujo eixo temático gira em torno do insólito, não é diferente, visto que um acontecimento ficcionalmente narrado só é considerado extraordinário porque há alguém que assim o julga. O escritor é consciente da excepcionalidade daquilo que escreve e assim o faz de propósito, pois sabe que o leitor, ao menos aquele pertencente ao mesmo contexto sociocultural, irá receber seu texto e perceber que está frente a algo que foge do trivial. Roas, ao comentar a relação existente entre o fantástico e a mundo extraliterário, afirma que:

O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos. Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito

ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 111)

Apesar de no excerto acima o crítico espanhol estar tratando de um gênero ficcional particular, o fantástico, pode-se usar a mesma premissa ao se pensar outras manifestações insólitas, como aquelas do estranho, do maravilhoso e do realismo maravilhoso. Em todos esses casos, a realidade ficcionalmente projetada será contrastada, conscientemente ou não, com seu próprio contexto. Deste modo, haverá uma comparação que definirá se ali há a presença do insólito, manifesta através da irrupção do extraordinário.

Nas narrativas analisadas, observou-se que o insólito é inserido no enredo de diferentes maneiras, podendo ser aproximado de um ou mais gêneros literários, havendo uma grande incidência de ocorrências estranhas e fantásticas. Em alguns casos, como em “O vôo das ovelhas”, foi possível perceber que nem sempre as nomenclaturas existentes podem ser facilmente aplicadas, já que o referido conto deixa margem tanto a uma leitura sob o prisma do fantástico, quanto da alegoria, evidenciado o papel ativo desempenhado pelo sujeito leitor quando em contato com textos lacunares.

Há, também, uma ambiguidade de posicionamentos desses escritores quanto às formas clássicas de textos fantásticos e estranhos. Alguns redimensionam essa escrita, conferindo um novo olhar ao extraordinário e seus desdobramentos no plano ficcional, como é exemplo Pellizzari, que apresenta personagens que ficam indiferentes às ocorrências estranhas que as cercam, conforme se vê em “Gravidade” e “História de amor número 17”. Já Amaral dedica-se a contos no quais a intromissão sobrenatural perturba e leva à loucura, como em “Trezentos e um”.

Assim sendo, este estudo trouxe à tona o quão rica é a produção de narrativas insólitas por parte desses contistas sul-rio-grandenses, uma vez que cada um deles trabalha a presença do extraordinário na diegese de maneira diferente. Ainda, observou-se também que alguns contos não podem ser facilmente encaixados a esta ou àquela nomenclatura de gênero literário, evidenciando o quanto a literatura está sempre um passo à frente da crítica, desafiando-a a refletir sobre as novas manifestações insólitas na ficção.

Conforme se afirmou anteriormente, não se pretende aqui escrever longas e definitivas conclusões, pois se espera que esta dissertação seja um convite à reflexão acerca da presença do insólito na literatura sul-rio-grandense contemporânea. Não há como negar sua relevância enquanto traço comum e recorrente nas produções ficcionais

publicadas no século XXI, estando, portanto, a cargo do pesquisador a tarefa de se dedicar a ler e estudar essas obras que, embora recentes, parecem estar à margem do interesse majoritário da crítica especializada.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Que es lo neofantástico?. In: ROAS, David (int., compil., e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- AMARAL, Olavo. *Estática*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.
- _____. *Correnteza e escombros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- _____. Sobre o autor. In: *Olavo Amaral*. Disponível em: <<http://www.olavoamaral.com.br/autor.php>>. Acesso em: 20 set. 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (int., compil., e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 194-221.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: _____. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985. p. I-VI.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. A incompletude do homem na perspectiva do axolotl. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 17, n. 3 p. 8-18, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/173/TEXT0%205%20ANA%20CAROLINA.pdf>. Acesso em: 1 set. 2014.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: UFPR; Londrina: EDUEL, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: _____. *Valise de cronópio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 175-179.
- _____. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 83-104.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- _____. Fantástico (género). In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- _____. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2>. Acesso em: 6 jun. 2014.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999. Série Traduções.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MOREIRA, Carlos André. Bairrismo? Conta outra - Olavo Amaral. In: *Mundo Livro*. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/2012/06/01/bairrismo-conta-outra-%E2%80%93-olavo-amaral/?topo=13,1,1,,13>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

OGLIARI, Ítalo. *A mulher que comia dedos: contos de estranho 1*. Porto Alegre: WS Editor, 2004.

_____. *Ana Maria não tinha um braço*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

_____. *Um sete um*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. *Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. 128 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. *A volta*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. Biografia. In: Ítalo Ogliari. Disponível em: <<http://www.italoogliari.com/?pg=3501>>. Acesso em: 3 out. 2014.

OLINTO, Heidrun Krieger. Insólito: um termo relacional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.

PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

_____. *O livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

_____. *Dedo negro com unha*. São Paulo: DBA, 2005.

_____. *Melhor seria nunca ter existido*. Porto Alegre: Livros do Mal 2.0, 2012. E-book. Disponível em: <<http://cabrapreta.org/ebooks/>>. Acesso em: 12 mai. 2014.

_____. *Digam a satã que o recado foi entendido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Apresentação. In: *Cabra Preta*. Disponível em: <<http://www.cabrapreta.org/>>. Acesso em: 7 set. 2014.

PÓVOAS, Mauro Nicola. Sobre o conto sul-rio-grandense contemporâneo: estranhezas e bizarrices. In: *Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. v. 1. p. 1030-1038. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/78.pdf>>. Acesso em: 1 mar. 2015.

- REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones com otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (int., compil., e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 194-221.
- ROAS, David (int., compil., e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- _____. *Tras los límites de lo real: uma definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- _____. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROTHAMMEL, Pablo Andrés. O estranho em contos de A mulher que comia dedos, de Ítalo Oglíari. In: *Revista Digilenguas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013. v. 14. p. 136-147. Disponível em: <<http://publicaciones.fl.unc.edu.ar/sites/publicaciones.fl.unc.edu.ar/files/DigilenguasN14a.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.