

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ALINE SOBREIRA DE OLIVEIRA

A MEDALHA E SEU REVERSO
FANTÁSTICO E DESFANTASTICIZAÇÃO
EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

BELO HORIZONTE
2012

ALINE SOBREIRA DE OLIVEIRA

A MEDALHA E SEU REVERSO
FANTÁSTICO E DESFANTASTICIZAÇÃO
EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

BELO HORIZONTE
2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A848a.Yo-m	<p>Oliveira, Aline Sobreira de.</p> <p>A medalha e seu reverso [manuscrito] : fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis / Aline Sobreira de Oliveira. – 2012. 162 f., enc.</p> <p>Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão.</p> <p>Área de concentração: Teoria da Literatura.</p> <p>Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.</p> <p>Bibliografia: f. 150-162.</p> <p>1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura fantástica – Teses. 3. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. I. Brandão, Luis Alberto Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.</p> <p>CDD: B869.33</p>
------------	---



Dissertação intitulada *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*, de autoria da Mestranda ALINE SOBREIRA DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Sra. Dra. Marie-Anne Henriette Jeanne Kremer

Prof. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.ª Dr.ª Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 11 de setembro de 2012.

*Ao Gabriel e ao Lucas, que acabam de chegar;
À vó Tereza, que acaba de partir.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, agradeço especialmente pela leitura sempre generosa e exigente, pelas palavras de conforto nos momentos difíceis da escrita e por ter me apoiado nos caminhos e descaminhos que esta pesquisa percorreu até que chegasse à sua forma final.

Ao Prof. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, que, durante a disciplina do mestrado “A mimese narrativa de Machado de Assis”, ministrada no segundo semestre de 2010, me propôs abordar, no trabalho final, os contos fantásticos machadianos, provocando um encontro fortuito que resultou numa completa mudança nos rumos da pesquisa. Muito obrigada pelo incentivo e pelas indicações iniciais de leitura.

Aos membros da banca, Prof. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes e Prof.^a Marie-Anne Kremer, pelas valiosas contribuições ao texto final da dissertação.

Ao Luiz, por ser mar & porto, e por ter sempre entendido as oscilações entre excesso e falta.

Aos meus pais, José Antônio e Creuza, e aos meus irmãos, Grazielle e Guilherme, por me ensinarem as formas mais simples e mais vitais de amor.

Aos meus outros irmãos — estes escolhidos —, Quito, Amanda, Cleber e Zildinha, por estarem sempre ao meu lado, mesmo quando eu não podia ser a melhor das companhias. Um abraço especial ao querido amigo e companheiro de leituras Cleber Cabral, com quem tenho o prazer de dividir (e multiplicar) bons momentos e muitas reflexões. Aos outros amigos e colegas com quem compartilhei um pouco desse processo, um forte abraço, e obrigada pelo incentivo. Aos colegas de mestrado, especialmente Breno Kümmler (o grande amigo), pelo convívio agradável e pela troca.

Aos meus companheiros felinos, especialmente o Rubião, pela suave companhia.

À Fátima Penido, pelo suporte e atenção.

À Prof.^a Sônia Queiroz, mentora e amiga, pelas inúmeras oportunidades e valiosos ensinamentos.

Aos professores da FALE-UFMG que me ensinaram, cada um a seu modo, a amar as letras e o labor da pesquisa.

Aos amigos do Laboratório de Edição da FALE-UFMG, com quem tive a oportunidade de explorar pela primeira vez os bastidores do livro; aos camaradas do Pi Laboratório Editorial, pelo sonho, pela ousadia, pela dedicação e pela amizade; e à equipe do Grupo Editorial Autêntica, pelo apoio e compreensão na fase final da pesquisa.

Aos colegas dos encontros de tradução do francês, pelas ótimas tardes de sexta-feira e por me ajudarem a aprimorar minha leitura nesta língua, sem o que eu encontraria grandes dificuldades na realização desta dissertação.

Ao Prof. Marcelo José Fonseca Fernandes, da Universidade Católica de Petrópolis, pela gentileza em fornecer uma cópia de sua dissertação de mestrado *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*, um dos primeiros trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre o tema aqui explorado e de grande importância para esta pesquisa.

À Prof.^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, pela oportunidade de participar do Projeto de Cooperação Acadêmica (PROCAD-UFMG-UFSC) “Teorias e Práxis nos Estudos da Tradução” no segundo semestre de 2010, e ao Prof. Walter Carlos Costa, da Universidade Federal de Santa Catarina, pela agradável recepção e pelos valiosos conselhos sobre tradução.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que possibilitou que eu me dedicasse integralmente à pesquisa a partir de outubro de 2010.

Ao deus e ao satanás que um dia tiveram a ideia de compor uma ópera.

Talvez já esteja na hora de abalar uma ficção: a ficção que quer que a pesquisa se exponha, mas não se escreva. O pesquisador seria essencialmente um prospector de materiais e é nesse nível que se levantariam seus problemas; chegado o momento de comunicar “resultados”, tudo estaria resolvido; “dar forma” não passaria de uma vaga operação final, rapidamente levada a efeito graças a algumas técnicas de “expressão” aprendidas no colégio e cuja única norma seria submeter-se o código do gênero (“clareza”, supressão das imagens, respeito às leis do raciocínio). [...] E, quando o objeto de pesquisa é o Texto [...], o pesquisador fica acuado num dilema, temível: ou falar do Texto segundo o código convencional da escrita [écriture], quer dizer, ficar prisioneiro do “imaginário” do cientista, que se quer, ou, o que é pior, que se cre exterior ao objeto de seu estudo e pretende, com toda inocência, com toda segurança, colocar a sua própria linguagem em posição de exterioridade; ou então ele próprio entrar no jogo do significante, no infinito da enunciação, numa palavra, “escrever” (o que não quer dizer simplesmente “escrever bem”), retirar o “eu”, que ele acredita ser, da sua concha imaginária, desse código científico, que protege mas também engana, numa palavra, lançar o sujeito através do branco da página, não para o “expressar” (nada a ver com a “subjetividade”), mas para dispersá-lo: o que é então transbordar o discurso regular da pesquisa.

Roland Barthes. Jovens pesquisadores.

RESUMO

Esta dissertação se dedica a estudar a produção de Machado de Assis no âmbito da literatura fantástica, identificando as suas principais linhas de força. Para isso, selecionamos onze contos do escritor carioca, os quais compreendem um vasto período de sua carreira: “O país das quimeras” (1862); “O anjo das donzelas” (1864); “Uma excursão milagrosa” (1866); “A vida eterna” (1870); “O capitão Mendonça” (1870); “Rui de Leão” (1872); “Decadência de dois grandes homens” (1873); “A chinela turca” (1875); “Sem olhos” (1876); “O imortal” (1882); e “Entre santos” (1886). Inicialmente, traçamos os aspectos gerais da literatura fantástica, entendida, aqui, como uma manifestação literária inscrita no espaço e no tempo (Europa, entre fins do século XVIII e fins do século XIX) que mimetiza questões e tensões próprias de sua época. Em seguida, realizamos um breve panorama da produção de cunho fantástico no Brasil século XIX, observando sua escassa incidência no romantismo brasileiro e mapeando suas influências mais notáveis. Consagramos o capítulo seguinte às reflexões em torno do fantástico machadiano, levantando seus temas e imagens mais recorrentes (a viagem fantástica, o sonho, a figura deslocada do cientista, dentre outros) e seus traços mais relevantes — como o fato de, em geral, o fenômeno fantástico ser atribuído à ilusão ou ao sonho, não se estabelecendo no plano real nem sendo atribuído à loucura. Por fim, destacamos e analisamos alguns elementos dos contos fantásticos machadianos que desestabilizam a sólida estrutura da narrativa fantástica — desencadeando o que chamamos, aqui, de “desfantasticização”, o que enseja questionamentos acerca do fantástico, da obra machadiana e da literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; literatura fantástica; desfantasticização.

ABSTRACT

The present work dedicates itself to studying Machado de Assis' literary production in regards to fantastic literature through identifying its main force lines. In order to achieve that goal, eleven short stories written by the author were selected, which can be related to several periods of his career: "O país das quimeras" (1862); "O anjo das donzelas" (1864); "Uma excursão milagrosa" (1866); "A vida eterna" (1870); "O capitão Mendonça" (1870); "Rui de Leão" (1872); "Decadência de dois grandes homens" (1873); "A chinela turca" (1875); "Sem olhos" (1876); "O imortal" (1882); and "Entre santos" (1886). Initially, the general aspects of fantastic literature were scrutinised, being understood in this work as a literary manifestation set in space and time (Europe, from the late 18th Century to the late 19th Century), which mimetizes issues and tensions seen as typical of its era. Secondly, a brief description of the production of fantastic literature in 19th Century Brazil is presented, observing its scarce occurrence in the Brazilian romanticism, along with a mapping of its most notable influences. The following chapter focuses on reflections about Assis' concept of fantastic, taking into account its themes, recurring images (the fantastic trip, the dream, the dislocated figure of the scientist, among others) and most relevant characteristics – such as the fact that, in general, the fantastic phenomenon is attributed to illusions or dreams, never established in the real world or connected to insanity. In conclusion, there are highlights concerning some elements of the chosen short stories which render unstable the formerly solid structure of fantastic literature — causing what is described in this work as "de-fantacisation", in order to enlighten and broaden issues concerning the concept of fantastic, Machado de Assis' work and Brazilian Literature as a whole.

Keywords: Machado de Assis, fantastic literature, de-fantacisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

LITERATURA FANTÁSTICA: QUESTÕES GERAIS 18

Definições 18

Quando a razão declina 24

A narrativa fantástica 29

Breves considerações sobre o conto 34

FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX 37

O (não) lugar do fantástico no romantismo brasileiro 38

O fantástico no Brasil e o fantástico brasileiro 43

A INCURSÃO MACHADIANA NA LITERATURA FANTÁSTICA 61

Deslocamentos exteriores 66

Deslocamentos interiores 78

Na soirée 87

Visões 93

Fantástica ciência 110

O reverso da medalha 115

DEFANTASTICIZAÇÃO EM MACHADO DE ASSIS: FISSURAS NO EDIFÍCIO FANTÁSTICO 116

Paradoxos da literatura fantástica 116

A defantasticização nos contos 122

O fantástico lançado ao segundo plano 123

Utilitarização do fantástico 132

Quebras de dicotomia 134

A escrita e a leitura em cena 137

Notas sobre a defantasticização 140

CONSIDERAÇÕES FINAIS 145

REFERÊNCIAS 150

INTRODUÇÃO

O TRABALHO CRÍTICO ACERCA de Machado de Assis e sua obra parece sempre lidar com (ao mesmo tempo em que constrói) um complexo jogo de ambivalências. Primeiro, no que diz respeito à imagem do próprio escritor, multiplicada nas diversas representações que se erigiram, em mais de um século de crítica, em torno do homem como que para justificar sua singularidade no cenário da literatura brasileira da época: do “grego”¹ imponente ao mulato pobre, frágil e doente, protagonista de uma trajetória de autossuperação e ascensão social que adquire um caráter extraordinário por negar absolutamente as determinações de seu destino, as nuances são as mais variadas. Se a primeira imagem não encontrou espaço para se sustentar por muito tempo, a segunda, bastante recorrente nas linhas que a crítica literária brasileira dedicou ao escritor nas primeiras décadas que se seguiram à sua morte, e ainda não totalmente rejeitada, vem sendo há bastante tempo desconstruída por estudos como “Esquema de Machado de Assis”, de Antonio Candido (1970), em que o crítico suaviza as supostas dificuldades vividas pelo escritor, e *A juventude de Machado de Assis*, de Jean-Michel Massa (2009), em que uma minuciosa pesquisa biográfica e documental demonstra que o

¹ Caracterização presente em um artigo escrito por José Veríssimo por ocasião da morte do escritor carioca e retomada, com maior ênfase, por Joaquim Nabuco, num gesto que evidencia o racismo latente da comunidade intelectual da época. A esse respeito, ver MASSA (2009, p. 54–55).

jovem Machado, apesar de desprovido de luxos ou privilégios, não apenas não sofreu grandes privações, como também provavelmente gozava de boa saúde.² Até mesmo a cor da pele do escritor pode levar a leituras diversas: ainda segundo Massa, considerando-se as origens dos pais do escritor — mãe açoriana e pai neto de escravos —, “se se aplicassem [...] as leis de Mendel, Machado de Assis poderia nascer negro, branco ou mulato!” (MASSA, 2009, p. 55). Para além dessas dubiedades físicas e biográficas, não é tarefa das mais simples discernir, entre todos os escritos machadianos, ficcionais e não ficcionais, se o escritor tende mais para uma postura conservadora ou revolucionária, humorista ou pessimista, politizada ou apolítica, escravista ou abolicionista, etc. Assim, em meio a tantos discursos, e, logo, tantos Machados, cabe ao leitor e ao crítico determinar e, no caso deste último, também justificar, qual lhe convém.

Também a inserção de sua obra no contínuo da história da literatura brasileira é controversa, gerando múltiplas interpretações. Se os livros didáticos e manuais de literatura brasileira até hoje sustentam, muitas vezes, a caracterização do escritor como o maior, senão o único, escritor realista do Brasil — classificação que encontra apoio não apenas numa forma já desgastada de conceber a literatura, calcada sobretudo na cronologia e em semelhanças superficiais, mas também em inúmeros estudos críticos seguramente menos questionáveis que ajudaram e ainda ajudam a cristalizar essa imagem da ficção machadiana —, diversos autores contradizem tal linhagem atribuída ao ficcionista, associando-o a tradições bastante diversificadas: herdeiro de Luciano de Samósata, Lawrence Sterne, Cervantes ou tantos outros escritores distantes no tempo e no espaço, é também visto ora como o primeiro dos nossos modernistas (João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos), ora como o primeiro escritor brasileiro do século XXI, como propõe a inusitada, porém coerente, abordagem de Flávio Carneiro (2007).³ Assim, não seria impossível, num exercício de imaginação inspirado em Jorge Luis Borges, tomar Machado de Assis como um dos precursores do célebre escritor argentino.⁴

² Jean-Michel Massa (2009, p. 72) tece as seguintes considerações sobre a saúde do pequeno Joaquim: “A saúde da criança era boa, porquanto resistiu à tuberculose que derrubou sua mãe. [...] Como explicar, sem essa característica, que tenha resistido à febre amarela que grassou de 1851 a 1853, assim como resistira à epidemia de sarampo e de tuberculose, anteriormente, e em seguida ao cólera?”

³ <<http://www.3ammagazine.com/brasil/machado-de-assis-autor-do-seculo-xxi/>>.

⁴ As aproximações entre a obra de Machado de Assis e a de Jorge Luis Borges são inúmeras. Uma das mais evidentes está relacionada à controversa questão do nacionalismo literário, que ocupou um papel central no romantismo brasileiro e que motivou intensos debates ao longo do século XX no âmbito das literaturas latino-americanas. Em linhas gerais, tanto Machado quanto Borges recusam a noção de nacionalismo literário como representação da cor local, optando por uma literatura de tons universalistas, em que o traço nacional é revelado sutilmente, num “certo sentimento íntimo”, como diria Machado. As opiniões de Machado e Borges a esse respeito estão expressas, respectivamente, nos artigos “Instinto de nacionalidade”, de 1873, e “O escritor argentino e a tradição”, de 1956.

Por fim, observamos que Machado de Assis constrói universos ficcionais sempre abertos, resistentes a reduções, e que suas tramas, narradores e personagens frequentemente são caracterizados pelo signo da ambivalência, de modo que se pode considerar esta uma das marcas mais expressivas da sua poética. Assim são personagens como Rubião, vencedor e perdedor das batatas, agente e vítima do implacável e faminto princípio Humanitas; Simão Bacamarte, cuja razão superior o conduz à conclusão, fundamentada cientificamente, de que ele seria, de fato, o único lunático de Itaguaí; e Bento Soares, que diz pretender, a partir de um gesto de autorreflexão e autocrítica, unir as pontas da sua própria vida a fim de compreendê-la, mas que, em diversos momentos, parece apenas querer convencer o leitor das suas irremovíveis certezas. Assim também é o jogo de semelhanças e diferenças entre Pedro e Paulo, Deus e o Diabo, Monarquia e República, escravo e homem livre, amor e interesse, loucura e sanidade.

O objeto do presente estudo — os contos fantásticos de Machado de Assis, ou, mais precisamente, os contos machadianos que estabelecem relação mais direta com a literatura fantástica — constitui, segundo nosso entendimento, mais um elemento dessa rede de ambivalências, não apenas porque parece ser contraditório quando se observa que, segundo comumente se acredita, Machado de Assis é um escritor realista e a literatura fantástica se opõe ao realismo, mas também, e principalmente, porque a própria relação desses contos com a produção fantástica desenvolvida entre fins do século XVIII e fins do século XIX é complexa, ambígua.

O mapeamento da produção de Machado de Assis alinhada ao universo da literatura fantástica é relativamente recente. O primeiro trabalho nesse sentido é a coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior, cuja primeira edição é de 1973. Essa coletânea apresenta onze contos: “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal”, “A segunda vida”, “A mulher pálida”, “Os óculos de Pedro Antão”, “A vida eterna”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto” e “O capitão Mendonça”. Um detalhe importante é que, das onze narrativas, apenas duas, “A chinela turca” e “A segunda vida”, foram selecionadas por Machado de Assis para constarem em livro.⁵ Os contos “Sem olhos” e “O imortal” foram publicados pela primeira vez em livro no volume 17 (*Relíquias da casa velha*, v. 2) das *Obras completas de Machado de Assis*, editadas pela W. M. Jackson em 1937. O restante desses contos permaneceu inédito até o lançamento das coletâneas também organizadas por Raimundo

⁵ “A chinela turca”, publicado originalmente no *A Época* em 1875, foi republicado, com algumas modificações, em *Papéis avulsos*, de 1882. Já “A segunda vida” foi veiculado no periódico *Gazeta Literária* em 1884 e reunido no volume *Histórias sem data*, do mesmo ano.

Magalhães Júnior, em 1956 — *Contos esquecidos* (“Decadência de dois grandes homens” e “O esqueleto”), *Contos recolhidos* (“O capitão Mendonça”), *Contos avulsos* (“A vida eterna” e “Os óculos de Pedro Antão”), *Contos esparsos* (“O anjo Rafael”) e *Contos sem data* (“A mulher pálida”).

É curioso que Magalhães Júnior não tenha incluído, na sua seleção de contos fantásticos machadianos, “O país das quimeras”, publicado originalmente em *O Futuro* em 1862, nem sua versão modificada, de 1866, com o novo título de “Uma excursão milagrosa”, publicado no *Jornal das Famílias*. Em primeiro lugar, porque Magalhães Júnior menciona as duas versões do conto na sua “Apresentação”, ao dizer que, nos textos publicados no *Jornal das Famílias*, escritos muitas vezes sob pseudônimo, o autor carioca “não raro tende para o fantástico ou para o maravilhoso” (ASSIS, 1973, p. 7). Mas a ausência desses contos nessa coletânea surpreende também pelo fato de “O país das quimeras” receber o subtítulo, entre parênteses, de “conto fantástico”. Não fica claro o motivo da supressão. O fato de “Uma excursão milagrosa” ter sido publicado sob o pseudônimo “A.” e não figurar em nenhuma das coletâneas preparadas por Machado de Assis não nos parece um argumento válido: em primeiro lugar, porque Magalhães Júnior foi um dedicado pesquisador da parcela menos conhecida da obra machadiana, tendo organizado coletâneas que incluíam vasto material publicado sob pseudônimo. Soma-se a isso o fato de que *Contos fantásticos de Machado de Assis* apresenta seis narrativas publicadas originalmente sob pseudônimo: “O anjo Rafael”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1869, foi assinado por “Victor de Paula”; “A vida eterna”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1870, foi assinado pelo protagonista do conto, “Camillo da Anunciação”; “Decadência de dois grandes homens”, de 1873, e “Um esqueleto”, de 1875, ambos também publicados no *Jornal das Famílias*, foram assinados por “Max”; “Os óculos de Pedro Antão”, publicado no mesmo periódico em 1874, trazia o pseudônimo “J.J.”; por fim, a primeira versão de “A chinela turca”, publicada no periódico *A Época* em 1875, trazia o pseudônimo bíblico “Manassés”.⁶

Além disso, conforme informa Djalma Cavalcante na nota explicativa dedicada a “O país das quimeras” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 58), este foi o primeiro conto em que o autor assinou como

⁶ As informações, mencionadas ao longo desta dissertação, sobre as datas, locais de publicação (periódico e livro) e assinatura dos contos aqui estudados foram colhidas no primeiro volume (tomos 1 e 2) dos *Contos completos de Machado de Assis* organizado por Djalma Cavalcante; na dissertação de mestrado *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias* e no livro *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*, ambos de autoria de Daniela Magalhães da Silveira; no site da Academia Brasileira de Letras dedicado ao autor, disponível no endereço <www.machadodeassis.org.br>; e, finalmente, no site Contos Completos de Machado de Assis, disponível em <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis/fim.html>>.

“Machado de Assis”. É importante observar, ainda, que esta narrativa foi selecionada pelo autor para compor o volume da coletânea *Relíquias da casa velha*, de 1906.

Outra possível explicação para a ausência de “O país das quimeras” e sua versão posterior, “Uma excursão milagrosa”, na coletânea organizada por Magalhães Júnior poderia ser que esses contos não se adequam a um determinado conceito de fantástico que o tenha guiado na elaboração da coletânea. No entanto, além de o texto introdutório não deixar clara qualquer concepção mais precisa do gênero (ou sequer se, para o organizador, o fantástico constitui um gênero literário), permanecem na coletânea textos estrutural e tematicamente bastante diferentes. Seria difícil imaginar um critério segundo o qual figurassem textos díspares como “Sem olhos” e “O imortal”, mas não houvesse espaço para “O país das quimeras” e sua versão modificada.

Na Introdução a *Contos fantásticos de Machado de Assis*, Raimundo Magalhães Júnior observa que esses contos apresentam, por vezes, “um fantástico mitigado, que não [vai] além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um macabro ostensivo e despejado” (ASSIS, 1973, p. 9). Essas observações — as primeiras considerações tecidas sobre o fantástico machadiano — serão retomadas e desenvolvidas na dissertação de mestrado *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*, de Marcelo José Fernandes, apresentada em 1999. Fernandes destaca nos contos fantásticos machadianos a semelhança com as narrativas de Théophile Gautier, situadas sempre no universo onírico, chegando a dividir os contos do escritor carioca entre “gautierianos”, ou seja, oníricos, e “não-gautierianos”, isto é, os contos insólitos, policiais ou propriamente fantásticos. Além da aproximação com a obra de Gautier, Fernandes nota que os contos fantásticos de Machado de Assis estão mais relacionados ao fantástico francês, em que o estranho é construído geralmente a partir de uma problematização da percepção — o sonho, o delírio, a loucura — do que do fantástico inglês, mais afeito ao tom gótico, ao horror e a criaturas sobrenaturais.

Fernandes acrescenta à lista inicial proposta por Magalhães Júnior mais quatro contos, totalizando, portanto, quinze narrativas fantásticas machadianas: “O país das quimeras (conto fantástico)”,⁷ publicado em *O Futuro* em 1862; “O anjo das donzelas”, publicado no *Jornal das*

⁷ Fernandes não estabelece distinções entre “O país das quimeras” e sua versão posterior, com modificações, intitulada “Uma excursão milagrosa” e publicada no *Jornal das Famílias* em 1866. O autor procede da mesma forma com “O imortal”, constante da coletânea organizada por Magalhães Júnior, que apresenta uma primeira versão, bastante diferente, intitulada “Rui de Leão”, publicada no *Jornal das Famílias* em 1872.

Famílias em 1864; “Mariana”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1871 e republicado em *Várias histórias*, de 1896;⁸ e “Um sonho e outro sonho”, publicado em *A Estação* em 1892.

O rastreamento da produção machadiana no campo do fantástico ganha, ainda, nova alteração na dissertação de mestrado *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*, de Darlan de Oliveira Gusmão Lula, apresentada em 2002. Em seu trabalho, o autor retoma as seleções de Magalhães Júnior e de Fernandes, acrescentando à lista de quinze contos a narrativa “As academias de Sião”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1884 e integrante da coletânea *Histórias sem data*, desse mesmo ano.

Realizamos, no presente trabalho, algumas modificações nessa listagem, tendo em vista o que consideramos serem as particularidades da literatura fantástica. Salientamos, todavia, que a nossa seleção, tal como as de Raimundo Magalhães Júnior, Marcelo José Fernandes e Darlan de Oliveira Gusmão Lula, não pretende encerrar a tarefa de mapear a produção fantástica de Machado de Assis, deixando, pois, aberta a possibilidade de levantamento de outros contos que possam ser estudados pelo viés da literatura fantástica. Além disso, reiteramos que a finalidade do nosso estudo não é constatar a existência de contos fantásticos na ficção machadiana, tampouco verificar a adequação desses contos ao gênero fantástico segundo tal ou qual teoria; isso explica que haja, mesmo com as alterações que propomos, certa variedade nesse conjunto de contos, o que não seria aceitável num exame mais rigoroso da composição. Nosso propósito é, antes, analisar os contos machadianos que estabelecem relações mais evidentes com a literatura fantástica tal qual a abordamos neste trabalho, a fim de verificar as características principais do fantástico de Machado de Assis e, especialmente, as mudanças que entendemos que esses contos operam na lógica do fantástico, dialogando, assim, com outros aspectos da ficção machadiana, a qual acreditamos ser erigida notadamente sobre os pilares da ambivalência, da ironia, da paródia e da autorreflexão.

Em primeiro lugar, acrescentamos o conto “Entre santos”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1886 e posteriormente em *Várias histórias*, de 1896. Após o estudo detido dos contos, optamos, também, pela exclusão dos contos “O anjo Rafael”, “Mariana”, “Os óculos de Pedro Antão”, “Um esqueleto”, “A mulher pálida”, “A segunda vida”, “As academias de Sião” e “Um sonho e outro sonho”, por entendermos que, apesar de apresentarem diversos elementos comuns à literatura fantástica, essas narrativas não fornecem muitos elementos para uma análise que tenha

⁸ Com relação a “Mariana”, Fernandes (1999, p. 59) chama a atenção para o fato de que na coletânea *Contos avulsos*, organizada por Magalhães Júnior, consta outro conto com este título.

como referência o estudo do fantástico tal qual o concebemos. Em “O anjo Rafael” e “A segunda vida”, há personagens loucos sobre cuja loucura nem o narrador em terceira pessoa, nem os protagonistas (Dr. Antero e Monsenhor Caldas, respectivamente) levantam qualquer dúvida. Ainda, não há ambiguidade ou tensão no comportamento dessas personagens insanas. Em “Mariana”, o devaneio de Evaristo, que vê o retrato da mulher que amara na juventude sair da moldura e sentar-se ao seu lado, também não possui contornos propriamente fantásticos, sendo, antes, tratado com naturalidade por personagem e narrador. Já “Os óculos de Pedro Antão”, ainda que explore elementos de mistério e hesitação, está muito mais próximo da narrativa policial tradicional que da literatura fantástica.⁹ “Um esqueleto”, por sua vez, ainda que se aproxime do fantástico em diversos momentos — seja na caracterização do narrador e da narração, seja na ambiguidade expressa nas descrições de Dr. Belém, seja, ainda, no terror vivido por Alberto diante dos atos do singular personagem — desenvolve muito mais o efeito do horror puro¹⁰ que o efeito fantástico, visto que não lida com a irrupção ou a ameaça do sobrenatural, com incertezas quanto à realidade ou não de um determinado evento, nem com a transposição ou o indiscernimento entre realidade e sonho, realidade e loucura, realidade e ilusão, etc. “A mulher pálida” também possui matizes horríveis, antecipando, talvez, tal como “Um esqueleto”, a perversão de Fortunato, personagem de “A causa secreta”, mas a narrativa distancia-se dos elementos característicos do fantástico. O conto “As academias de Sião”, por sua vez, aproxima-se das narrativas de caráter mítico, não trazendo qualquer elemento considerado sobrenatural, estranho ou ambíguo no universo das personagens. Já em “Um sonho e outro sonho”, entendemos que os “sonhos extraordinários” de Genoveva não constituem elementos de grande interesse para o campo dos estudos de literatura fantástica.

Por fim, salientamos que consideramos distintamente as duas versões dos contos que foram reescritos (“O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e “Rui de Leão”/“O imortal”), já que, a nosso ver, elas apresentam diferenças relevantes para nosso estudo.

⁹ Ressalte-se, a esse respeito, que, diferentemente da literatura fantástica oitocentista, que em geral pretende questionar a supremacia da razão iluminista e introduzir o mistério e a possibilidade do sobrenatural na realidade, a literatura policial de enigma iniciada por Edgar Allan Poe com seu “Assassinatos da rua Morgue”, de 1841, possui como central a figura do decifrador de enigmas — o “puro raciocinador”, nas palavras de Ricardo Piglia (1994). Auguste Dupin e seu notável herdeiro, Sherlock Holmes, são eficientes em eliminar, por meio da razão, a ambiguidade que o fantástico busca construir.

¹⁰ É interessante notar as semelhanças entre a faceta do horror explorado em “Um esqueleto” e a de “O bugio moqueado”, de Monteiro Lobato, escrito quase 50 anos depois, bem como, é claro, a proximidade com “A causa secreta”.

Voltamos, então, ao total de onze contos inicialmente reunidos por Magalhães Júnior, mas nossa listagem possui configuração bastante distinta: “O país das quimeras”; “O anjo das donzelas”; “Uma excursão milagrosa”; “A vida eterna”; “O capitão Mendonça”; “Rui de Leão”; “Decadência de dois grandes homens”; “A chinela turca”; “Sem olhos”; “O imortal”; e, por fim, “Entre santos”. Note-se que esses contos abrangem um considerável período da produção machadiana (1862–1886).

Como esses contos não se encontram todos em uma única publicação, procederemos da seguinte maneira: os contos “A chinela turca”, “Entre santos” e “O imortal” serão citados a partir da edição da *Obra completa* do autor publicada em três volumes pela Editora Nova Aguilar.¹¹ Os contos “O país das quimeras”, “O anjo das donzelas”, “Uma excursão milagrosa”, “A vida eterna” e “O capitão Mendonça” serão citados a partir dos dois tomos do primeiro volume dos *Contos completos de Machado de Assis*, organizado por Djalma Cavalcante e publicado pela Editora UFJF em 2003.¹² Os contos “Sem olhos” e “Decadência de dois grandes homens” serão citados a partir da coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior (ASSIS, 1976). Finalmente, o conto “Rui de Leão” será consultado a partir da coletânea *Contos recolhidos*, também organizada por Raimundo Magalhães Júnior, em 1956.

No primeiro capítulo, iniciaremos por apresentar o que consideramos as linhas de base da literatura fantástica, entendida, aqui, como manifestação literária circunscrita a um tempo e um espaço específicos e em diálogo com questões que estavam na ordem do dia nos campos da filosofia, da estética, da política, etc. da sociedade europeia.

No segundo capítulo, traçaremos um breve panorama da literatura fantástica no Brasil oitocentista, a fim de observar o pano de fundo em que se desenvolveu essa produção machadiana. Dedicamo-nos à elaboração desse painel especialmente porque notamos uma escassez de estudos voltados ao mapeamento da literatura fantástica em território brasileiro.

No terceiro capítulo, nos voltaremos aos contos machadianos selecionados para este estudo, buscando evidenciar seu diálogo com a literatura fantástica oitocentista e identificar seus traços principais. Procuraremos estabelecer, também, os laços entre as questões suscitadas nos contos e as

¹¹ Utilizamos a reimpressão de 1997.

¹² Embora estivesse prevista a publicação, em quatro volumes e cinco tomos, de todos os 218 contos escritos por ou atribuídos a Machado de Assis, a empreitada editorial conduzida por Djalma Cavalcante ainda está no primeiro volume, composto por dois tomos.

que a literatura fantástica de matriz europeia metaforiza, como o problema da visão e o deslocamento da ciência de seu lugar intocável.

Por fim, no quarto capítulo, buscaremos desdobrar algumas das observações esboçadas no capítulo anterior, a fim de identificar, agora, de que maneira Machado de Assis problematiza sua adesão ao fantástico, provocando o que optamos por chamar de “desfantasticização”: basicamente, a dissolução da incerteza e a produção de determinados desvios e ambiguidades não comportados pela economia do fantástico. Acreditamos que esse movimento está inserido no plano mais geral da poética machadiana, e pode ser observada, de outras formas, em toda a sua obra ficcional, desde seus primeiros contos e romances.

Com este trabalho, esperamos alimentar as discussões em torno das relações entre a obra machadiana e a literatura fantástica produzida na Europa a partir de fins do século XVIII, o que, acreditamos, contribuirá para enriquecer o já intenso debate que a literatura produzida por Machado de Assis não cessa de suscitar.

LITERATURA FANTÁSTICA: QUESTÕES GERAIS

DEFINIÇÕES

É bastante comum, nos trabalhos que se dedicam a estudar uma obra ou um conjunto de obras pelo viés do fantástico, que se comece por definir o sentido em que este termo será tomado. É claro que tal prática está inscrita no plano mais geral do discurso da crítica literária acadêmica, em que se costuma, antes de tudo, situar e circundar conceitualmente o objeto eleito, para, então, partir para a “análise” propriamente dita, bem como para a apresentação dos resultados obtidos com a pesquisa. Todavia, para além da prática das convenções acadêmicas, a insistente tentativa de definição do que se entende por fantástico e, por conseguinte, por literatura fantástica está também relacionada ao caráter particularmente proteico que o termo vem assumindo ao longo dos tempos, nas mais variadas esferas do discurso: como se sabe, a palavra *fantástico* não apenas assume um largo uso na linguagem cotidiana, como também apresenta, no campo dos estudos de literatura ou de outras artes (especialmente as visuais), usos, nuances e alcances diversos. Tal amplitude de sentidos fica evidente quando se contrapõe, por exemplo, a concepção bastante restrita de literatura fantástica desenvolvida por Tzvetan Todorov em sua seminal *Introdução à literatura fantástica* (2004) a um uso mais contemporâneo e abrangente, e, em geral, de caráter não acadêmico, observável em revistas

e *sites* dedicados à divulgação e à crítica da literatura dita fantástica produzida atualmente — como o *site* da *Revista Fantástica* (www.revistafantastica.com.br), desenvolvida no Brasil —, que a entende como uma espécie de macrogênero que englobaria a ficção científica, o horror, a fantasia, dentre outros gêneros, numa acepção, portanto, próxima à noção de “ficção especulativa” adotada por Roberto Causo em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003), e cujo desenvolvimento se dá à margem da literatura dita canônica, ou “não especulativa”.

A consulta a dicionários etimológicos, como os de Francisco da Silveira Bueno (1967) e de Antônio Geraldo da Cunha (1982), revela que a palavra *fantástico* tem sua origem na palavra latina *phantastĭcus(-a, -um)*, derivada do adjetivo grego *phantastikós*, “ilusório”, “imaginoso”, termo, por sua vez, oriundo do substantivo grego *phantasia*, que, em linhas gerais, significa “imaginação criadora”, “o que é irreal”, “criação do que não existe na natureza”. Entendido dessa maneira, poderíamos dizer que o fantástico não é simplesmente uma propriedade de certos tipos de textos — ainda que esse conjunto fosse heterogêneo o suficiente para abarcar autores distantes como Homero e Kafka —, mas se confundiria, no limite, com a própria ideia de literatura, criação legítima da *imaginatio*.

Por outro lado, segundo as mesmas obras de consulta, *fantástico* também está relacionado à palavra grega *phantasma*, “aparição”, “visão”, “assombração”, derivada do verbo *pháinein*, “aparecer”, “mostrar”, “tornar visível”, “iluminar”. Nesse sentido, poderíamos ponderar que, se toda obra literária é, em alguma medida, “fantástica”, dada a própria especificidade da literatura, algumas seriam mais “fantásticas” que outras, por se dedicarem mais explicitamente a revelar o que se encontra oculto, esquecido (numa aproximação do *Unheimlich* freudiano, de que falaremos adiante); por escaparem à suposta representação de “eventos e sentimentos ordinários” (LOVECRAFT, 1973) ou de situações *verossímeis* — isto é, que “poderiam acontecer” (segundo a concepção aristotélica do termo) no mundo tal como o senso médio o compreende — e abrirem o espaço da ficção (aberto por excelência) à intervenção de um ou vários elementos e/ou fenômenos tidos como extraordinários ou sobrenaturais, ou seja, “não existentes na natureza”, considerando-se que a normalidade e a natureza do mundo ficcional coincidam, em linhas gerais, com a normalidade e a natureza do mundo “real”, segundo o senso comum.

Dada a multiplicidade do termo e suas ressonâncias nos estudos literários, há, segundo observa Selma Calasans Rodrigues, no seu introdutório *O fantástico* (1988), duas tendências principais na abordagem do fantástico na literatura: de um lado, há uma gama de trabalhos que o tratam num sentido *lato*, como a presença do elemento sobrenatural, encarado de uma perspectiva universalista, nas literaturas oral e escrita. Dentre os autores que abordam o fantástico dessa perspectiva mais ampla, Rodrigues lista Dorothy Scarborough, Montague Summers, Louis Vax, Tony Faivre, Marcel Schneider, Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin, Emir Rodríguez Monegal e Kathryn Hume.

Há, de outro lado, os estudos que entendem o fantástico num sentido mais restrito, buscando situá-lo historicamente¹³ e definir suas especificidades com base nas configurações de um dado espaço-tempo. Encontram nesse grupo alguns dos trabalhos mais divulgados e ainda hoje retomados nos estudos dedicados à literatura fantástica: *O conto fantástico na França: de Nodier a Maupassant*, de Pierre-Georges Castex, publicado em 1951; *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, publicado em 1970; *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, de Irène Bessière, publicado em 1974; *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado, publicado em 1980; dentre outros.

Essa segunda corrente de estudos se dedica a analisar, partindo de variadas orientações metodológicas, um instigante fenômeno literário que teve início no fim do século XVIII, na Alemanha e na Inglaterra, fortemente inspirado na estética gótica e inserido na linhagem das ideias que deram impulsão ao movimento romântico, tendo alcançado grande repercussão no século XIX e conhecido seu apogeu na década de 1830, na França, sob notável influência do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, seu maior expoente. Maria Cristina Batalha (2005, 2008) lembra, inclusive, que, no início do século XIX, escrever contos fantásticos era praticamente o

¹³ Nesse ponto, não existe, contudo, muito consenso entre os críticos: se há, em geral, certa concordância em se apontar as obras *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, datada de 1764, e *Os amores do diabo*, de Jacques Cazotte, datada de 1772, como duas das primeiras narrativas propriamente fantásticas da literatura europeia, o momento preciso do fim do fantástico ainda hoje gera controvérsias. Enquanto Italo Calvino (2004) estabelece na obra do escritor norte-americano Henry James o ponto final da literatura fantástica, para Todorov (2004), tal fenômeno literário teve seu fim com o francês Guy de Maupassant, para ressurgir, transfigurado, em Franz Kafka. O espraiamento do termo para a literatura produzida a partir das primeiras décadas do século XX é sobretudo problemático, pois aproxima (talvez à força) escritores com propostas, motivações e concepções de realidade, verossimilhança, normalidade, razão, loucura, ordinário, etc. radicalmente distintas.

mesmo que escrever contos “a la Hoffmann”; isso porque, na tradução desse escritor para a língua francesa,¹⁴ optou-se pela expressão *contes fantastiques* para designar as suas *Phantasiestücke*:

Costuma-se associar a origem do fantástico na França à introdução de Hoffmann (1776-1822) neste país, sobretudo através da imitação de suas novelas, à qual a história literária deve o nome do gênero com a aceção que adquiriu a partir daí, pois foi graças à tradução de *Phantasiestücke im Callot's Manier* — traduzidos por *Contes fantastiques*, e não por “fantasias”, que o termo passou a servir de referência para autores e críticos da época, distanciando-se da aceção que detinha na novela *fantastic* anglo-saxã (BATALHA, 2008, [n.p.]).¹⁵

Assim, mais que desenvolver o estudo do sobrenatural ou da fantasia na literatura de uma perspectiva universalista, esses trabalhos procuram identificar as linhas de força específicas de uma produção literária situada histórica, social e culturalmente, verificando as questões de seu tempo e espaço que ela dinamiza; as funções sociais que ela desempenha em seu contexto; as concepções de natureza, normalidade, realidade, loucura, razão, etc. que ela adota e/ou questiona; os recursos literários de que lança mão para atingir os efeitos pretendidos. Debruçam-se, ainda, a compreender o contexto cultural de surgimento da literatura fantástica e sua relação com as diversas esferas do pensamento e da sociedade: a imprensa, a política, a filosofia, a religião.

Sem desconsiderar o valor da primeira corrente, e entendendo que as duas não são excludentes entre si, nos voltamos, neste trabalho, para as proposições dessa segunda vertente, uma vez que observamos, no recorte da obra de Machado de Assis escolhido para compor o nosso objeto de estudo, um evidente diálogo com essa literatura chamada de “fantástica”, produzida a partir de fins do século XVIII e nascida das contradições e questões de sua época.

Filipe Furtado (1980) salienta, também, duas posturas divergentes assumidas pelos críticos na abordagem do fantástico: de um lado, posicionam-se estudiosos como Montague Summers, H. P. Lovecraft, Raymond Rogé e, posteriormente, e com maior grau de elaboração, Roger Caillois e Louis Vax. Segundo Furtado, essa via crítica limita-se “muitas vezes à contemplação embevecida, emotiva e quase anagógica do fantástico e da sua temática mais habitual, não contribuindo

¹⁴ Conforme salienta Karin Volobuef (2002), a tradução das obras de Hoffmann para o francês foi a grande responsável por alçá-lo ao merecido reconhecimento que obteve no século XIX e que ainda obtém entre leitores e estudiosos de literatura, visto que, em seu país de origem, à época de sua morte, em 1822, o escritor já havia caído no esquecimento. Caso semelhante é o do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, cuja obra alcançou grande repercussão apenas após a famosa tradução para o francês empreendida por Charles Baudelaire.

¹⁵ <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol7.php?id=562>.

significativamente para um melhor conhecimento dele, já que não se propõe caracterizá-lo de uma forma global” (FURTADO, 1980, p. 9–10). Para ele, essa tendência caracteriza-se pela imprecisão das observações subjetivas, focadas, em geral, na figura do autor e nos sentimentos que a obra supostamente deve suscitar nos leitores, e por certa ingenuidade em algumas de suas proposições.

Do outro lado, estariam autores que adotam uma perspectiva mais objetiva e metódica diante da literatura fantástica. Tal corrente, segundo Furtado, encontraria suporte e arcabouço conceitual na psicanálise e nas tendências francesas de análise textual desenvolvidas a partir da década de 1950. Destacar-se-iam, nessa direção, os célebres estudos de Pierre-Georges Castex, Max Milner, Jean Bellemin-Noël e, especialmente, Tzvetan Todorov e Irène Bessière.

De fato, se o fantástico como manifestação literária moderna vem sendo estudado desde o momento de seu auge, com trabalhos como *Du fantastique en littérature*, de Charles Nodier, datado de 1830, será a partir do estudo de Pierre-Georges Castex, *O conto fantástico na França: de Nodier a Maupassant*, publicado originalmente em 1951, que a abordagem crítica da literatura fantástica passará a se desenvolver de forma mais sistemática, problematizando-se, também, cada vez mais, os pressupostos teóricos adotados. Em seu estudo, Castex compreende a literatura fantástica como um fenômeno circunscrito à história do romantismo, e, portanto, indissociável do que ele chama “o renascimento do irracional” nas últimas décadas do século XVIII, impulsionado por correntes ocultistas e místicas de pensamento, as quais se opunham ao espírito científico iluminista. Castex desenvolve, também, análises contundentes de obras de alguns dos maiores escritores fantásticos franceses, a começar pelo precursor do fantástico na França, Jacques Cazotte.

Com Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, publicado originalmente em 1970, o estudo da literatura fantástica atingiu um elevado grau de sistematização e restrição, o que, para alguns, constitui o grande mérito de seu trabalho, enquanto, para outros, representa uma infeliz limitação imposta pelos pressupostos estruturalistas adotados. Partindo de uma defesa da noção de gênero literário (à época já bastante questionada por estudiosos como Maurice Blanchot), e orientado pelos rigorosos princípios da corrente francesa de análise estrutural da narrativa em voga na década de 1960, Todorov estabelece uma teoria formal bastante consistente da literatura fantástica, centrada na noção de *hesitação*. Todorov dispensa fôlego não apenas para definir a estrutura do gênero (tal como a compreende) e seus elementos fundamentais, como também para determinar os seus gêneros vizinhos — o maravilhoso e o estranho —, em relação com os quais o fantástico se constitui. Além disso, Todorov se detém no que ele considera o modo necessário de

leitura do fantástico — que deve ser literal, nunca alegórica ou poética —, nas características do discurso fantástico, como o uso especial das figuras retóricas, e nos seus principais temas. Ao fim, Todorov realiza, ainda, uma reflexão a respeito do que seria o fantástico no século XX, tomando como central a figura de Franz Kafka.

Além desses trabalhos que vêm construindo, ao longo do tempo, uma crítica e uma teoria dedicadas à literatura fantástica, um ensaio psicanalítico trouxe importantes questionamentos para o campo do fantástico, sendo ainda hoje amplamente referenciado: trata-se do célebre estudo de Sigmund Freud acerca do que ele chama de estranho (*Unheimlich*),¹⁶ publicado originalmente em 1919. Ainda que o seu ponto de vista a respeito da concepção animista de mundo e do desenvolvimento do homem — a noção de evolução teleológica em direção à razão impregnada na história individual e coletiva — seja considerado ultrapassado nos dias de hoje, em vista da sua evidente desvalorização dos saberes que divergiam do padrão positivista europeu da época, a noção de estranho está bastante alinhada ao papel cumprido pelo fenômeno que desencadeia o fantástico na narrativa, o qual desestabiliza as sólidas crenças “adultas” do sujeito acerca da realidade e cria uma tensão temporariamente indissolúvel entre duas formas de compreender o mundo que eram, àquele momento, excludentes entre si: a orientada pelo pensamento racional e a orientada pelos saberes não racionais, ou pré-rationais: a superstição, a imaginação, a memória. Tal conflito está na base de “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann (2004), conto analisado por Freud nesse ensaio; do ponto de vista da experiência pessoal do protagonista Natanael, a tensão entre o racional (característico do homem adulto e intelectual) e o irracional (o obscuro, o supersticioso), alimentada pelas tenebrosas e recorrentes lembranças da infância, é reforçada nas versões conflitantes que sua mãe e sua ama ofereceram, quando ele era pequeno, para explicar a presença do “homem de areia” na casa da família. Enquanto a mãe garantia que a história da indesejável criatura deveria ser entendida apenas no *sentido figurado*, significando apenas que os negócios dos adultos não interessavam às crianças, a ama insistia em dizer que o repugnante advogado era, na verdade e *literalmente*, o homem de areia, criatura perversa que lançava areia nos olhos das crianças que não iam para a cama no horário adequado, fazendo-os saltarem para fora de suas órbitas. Assim, no conhecido conto de Hoffmann, dentre as muitas questões lançadas a respeito da

¹⁶ Outra tradução possível para *Unheimlich* na língua portuguesa é “sinistro”. Bráulio Tavares, no Prefácio à coletânea de contos *Freud e o estranho* (2007), ressalta as vantagens deste termo em relação a “estranho” — consagrado pela Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud —, por abarcar, como adjetivo, os sentidos de “funesto” e “esquerdo”, compreendidos também por *unheimlich*.

visão, da memória, do conhecimento, do horror (as quais serão retomadas por inúmeros escritores que posteriormente se dedicaram à literatura fantástica), temos um acontecimento (o aparecimento do vendedor de barômetros, muito parecido com o terrível advogado) que desencadeia um complexo conflito entre razão e superstição, maturidade e infância, que, subjetivamente irresolúvel, acaba por levar o protagonista à perdição.

Apesar das diferentes abordagens que a literatura fantástica vem recebendo, Filipe Furtado nota um entendimento comum entre todas elas:

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente desfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

Assim, podemos dizer, de antemão, que a literatura fantástica se caracteriza por uma intromissão, no universo tido como cotidiano, de eventos ou seres que põem em xeque a pretensa estabilidade do mundo, pelo menos segundo um entendimento amplamente aceito e reiterado na sociedade. Em outras palavras, ela provoca, essencialmente, uma *crise* no mundo tal qual acredita-se conhecê-lo, despertando explicações diversas e excludentes entre si para os fenômenos que geram estranheza. Como resume Todorov, “[s]omos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1979, p. 148).

QUANDO A RAZÃO DECLINA

De acordo com o Dicionário Houaiss, o verbo *declinar* significa, dentre outras acepções, não apenas “desviar para baixo”, “decair”, “enfraquecer”, “perder a intensidade ou tender para o fim”, mas também “mudar de direção”, “sair do rumo, afastando-se de determinado ponto”, “desviar(-se)” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009). Esse parece ser um bom ponto de partida para se pensar o surgimento da literatura fantástica na Europa de fins do século XVIII — século conhecido como o “Século das Luzes”, irradiado pela razão iluminista. Isso porque a

literatura fantástica, inserida no contexto mais amplo que deu origem ao romantismo,¹⁷ representa mais um deslocamento da razão que apenas um gesto de negação dela. O discurso fantástico não pretende destruir a razão, assim como a razão não está ausente dele; ele a problematiza, busca testar seus limites e questionar sua supremacia, sem, contudo, rejeitá-la completamente. Como afirma Italo Calvino, “a personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade” (CALVINO, 2004, p. 10). A razão comparece na literatura fantástica muito mais frequentemente que um juízo apressado pode imaginar. No fantástico, a explicação para o fenômeno sobrenatural ou extraordinário fornecida pela racionalidade aparece de forma ambígua: é tanto limitada quanto possível. De toda forma, mesmo quando, numa determinada narrativa fantástica, a razão é desconstruída ou suplantada pela loucura, pela superstição ou pela confirmação da existência do sobrenatural, ela atua sempre como uma espécie de horizonte inescapável. No limite, podemos dizer que a razão setecentista constitui uma condição de possibilidade para a literatura fantástica: sem o conflito entre racional e não racional, não existe incerteza, não há ambiguidade. Um fenômeno considerado sobrenatural seria absorvido da perspectiva da fé ou da superstição, sendo imediatamente aceito enquanto tal, ainda que contradissesse as crenças e os saberes instituídos acerca do mundo e da realidade. Nesse caso, adentraríamos o amplo campo do maravilhoso, entendido como espaço em que o sobrenatural simplesmente *existe*.¹⁸

O contexto de nascimento da literatura fantástica é marcado por profundas transformações em diversas esferas da vida social e intelectual. Esse cenário ajuda a compreender as tensões e

¹⁷ Assim como Pierre-Georges Castex, Tobin Siebers também sustenta que a história da literatura fantástica está intimamente ligada à do romantismo na Europa. Para tanto, estabelece os pontos em comum entre elas, com enfoque na superstição — entendida não de forma pejorativa, mas como “pensamento mágico” comum a todos os homens, “uma forma de ação social autêntica, e não apenas uma fantasia destinada a escapar da realidade social” (SIEBERS, 1989, p. 49, tradução nossa) —, que, segundo afirma, constitui o elo entre o fantástico e o romântico. Siebers resgata a evolução histórica da palavra *romântico*, a fim de sinalizar o seu parentesco com a literatura fantástica: “O triunfo da razão, nos séculos XVII e XVIII, atribuiu má fama à palavra *romântico*. Seus sinônimos eram “quimérico”, “pueril”, “ridículo”, “absurdo” e “inacreditável”. Contudo, ao ocaso da *Aufklärung* e ao nascer do romantismo, a palavra *romântico* passou a adquirir novos valores e significados, os quais correspondiam à preocupação romântica pela invenção, pela criação e pelo fantástico. Os escritores românticos de fins do século XVIII e do século XIX definiram como romântica qualquer ideia que captasse a imaginação. Esta palavra foi aplicada às paisagens solitárias, bosques agrestes e altas montanhas, que eram favoráveis à inspiração transcendental. E, o que mais interessa para nossa análise, romântico chegou a significar uma agradável classe de horror, bem como ambientes, formas e seres fantásticos” (SIEBERS, 1989, p. 11, tradução nossa).

¹⁸ Segundo Todorov (2004, p. 60), no maravilhoso, os elementos e acontecimentos sobrenaturais “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”, sendo aceitos e integrados à realidade da obra.

contradições que mobilizam o fantástico e que constituem suas metáforas fundamentais, pois, como salienta Irène Bessière (1974), ao contrário do que sua aparente distância da realidade leva a pensar, ele dialoga diretamente com o imaginário coletivo e com as questões que estavam na agenda dos debates intelectuais e artísticos de seu tempo.

Nachman Falbel (1993) chama a atenção para o fato de que, ao longo do século XVIII, diversas nações europeias desenvolviam, de forma independente, processos de revolução e de ruptura que desencadearam uma reestruturação da sociedade moderna e deram ensejo, dentre outras questões, ao nacionalismo, uma das peças-chave do romantismo e que, de certa forma, está relacionada à literatura fantástica europeia, já que, no fantástico, não apenas se recorre às antigas crenças e lendas nacionais e às paisagens do passado medieval da nação, como também, não raro, se metaforiza o outro no retrato negativo do estranho e do exótico. Pode-se perceber essa exotização e deformação do estrangeiro, por exemplo, nas inúmeras narrativas fantásticas e de horror que se passam em regiões fronteiriças da Espanha ou nos amuletos malditos que vêm do Oriente. De certa forma, identificar o terrível ao estrangeiro é um mecanismo de autoafirmação.¹⁹

Além disso, as últimas décadas do século XVIII assistem a uma virada nas artes e na filosofia: em linhas gerais, à razão como valor absoluto, cultuada pelos iluministas, passa a se contrapor a valorização do sentimento. Benedito Nunes (1993) ressalta a ruptura com os padrões do gosto clássico numa poesia que, além de valorizar intensamente o subjetivo, demonstra sua insatisfação com os caminhos trilhados pela civilização; daí os sentidos tanto de escapismo quanto de rebeldia expressos pela poesia romântica.

Segundo Nunes, na concepção iluminista conjugavam-se, pelo princípio da *uniformidade da razão*, as noções de Razão enquanto bom senso e de Natureza entendida como um conjunto de atributos coeso e analisável, mantendo-se sempre a mesma a despeito de fatores como a força do hábito, as tradições e, claro, as paixões. Nota-se, portanto, que a natureza, dessa perspectiva, não só é estável e apreensível, como a razão é compreendida como o meio de acesso ao seu exame. O classicismo, inserido na cadeia das ideias iluministas, regia-se pela noção de bom gosto, e se fazia valer por meio de leis uniformes e universais que visavam ao alcance de um belo claro,

¹⁹ É importante salientar que essa representação exótica ou horrível do outro não comparece tanto no fantástico produzido no Brasil (exceto quando claramente se copia um modelo estrangeiro), e que o resgate das paisagens e lendas relativas ao período pré-colonial está mais presente nas narrativas indianistas (que apresentam certo teor maravilhoso) que nas de matriz fantástica, em geral situadas em ambientes urbanos.

racionalizado e imutável. A visão romântica, por seu turno, e numa postura reativa, motivada pelo e motivadora do estremeamento da razão, privilegia “a originalidade e o entusiasmo, [...] o caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade, que quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da Natureza” (NUNES, 1993, p. 57). Além disso, segundo a visão romântica, o mundo passa a ser apreensível pela intuição e pelo sentimento, e reivindica-se o papel imprescindível do sujeito na constituição da natureza: “O que está fora de mim está justamente em mim, é meu — e inversamente” (NOVALIS *apud* NUNES, 1993, p. 58). A poesia e a filosofia da arte — fundidas, no limite, na *Symposie* de Novalis ou na *Symphilosophie* de Schlegel (ANDRADE, 2001, p. 42) — passam a privilegiar, em vez dos valores iluministas, a interioridade, a liberdade, a autonomia, a espontaneidade, a espiritualidade, o irracional; em outras palavras, constrói-se uma imagem da poesia em cujo centro repousa o retrato idealizado do gênio, erigido num lugar que oscila entre o divino e o demoníaco.

Ricardo Sobral de Andrade (2001) compreende esse contexto a partir da análise do que chama de quatro crises: filosófica, política, religiosa e estética. No campo da filosofia, assiste-se a uma reviravolta nos pressupostos que sustentavam o racionalismo, provocada pela obra kantiana e pela filosofia da natureza de Fichte e Schelling. Na política, desenrolam-se os efeitos da insatisfação da burguesia em relação à aristocracia iluminista, bem como as conseqüências da Revolução Francesa. Com relação à crise da religião, Andrade destaca o surgimento de correntes místicas do pensamento e o desenvolvimento do pietismo. Por fim, no plano estético, Andrade ressalta o conflito entre os clássicos e os modernos, manifestado sobretudo por meio de uma radical ruptura com os modelos artísticos em vigor.

Todavia, é preciso não perder de vista a complexidade do contexto de surgimento da literatura fantástica. Nele, as manifestações artísticas, filosóficas e místicas que conflitavam com os pressupostos iluministas não constituíam apenas reações a estes, ou uma forma de escapismo, mas representavam, em alguns casos, uma sólida tradição cultural que prosseguiu à margem do racionalismo vigente. Maria Cristina Batalha salienta que o contexto cultural europeu do fim do século XVIII não era homogêneo, sendo, antes, marcado por graves contradições:

Se é verdade que no século XVIII notamos o predomínio das ideias dos filósofos das Luzes, baseadas na razão, no progresso e na felicidade do homem [...], também é verdade que este contexto ideológico está longe de ser coerente e homogêneo. Por um lado, convém levarmos em conta os escritores que situam-

se à margem dos grandes debates político-filosóficos; por outro, nos meios populares, predomina ainda a oralidade sobre a literatura impressa. É por este viés que se mantêm vivas as práticas ancestrais e as superstições, apesar de serem ambas combatidas, tanto pela Igreja, quanto pelos filósofos que desfrutavam, naquela época, de relativa popularidade (BATALHA, 2009, [n.p.]).²⁰

Nesse campo de contradições, Pierre-Georges Castex esclarece que, além de constituir uma força à qual as ideias que sustentam o surgimento do fantástico se opunham, o espírito científico, paradoxalmente, também contribuiu para o fortalecimento das teorias ocultas propagadas por correntes como a do *Illuminisme*;²¹ uma vez que, atuando diretamente a favor do declínio da Igreja, favorecia o ocultismo e a superstição: “o enfraquecimento da Igreja favorece a propaganda [dos *illuministes*]. Elas se dirigem a uma sociedade em que a fé é estremecida e o fervor permanece intato” (CASTEX, 1951, p. 15).

A literatura fantástica nasce, portanto, num momento em que discursos distintos (e, em geral, excludentes entre si) acerca da realidade disputam espaço no campo da filosofia e das artes: de um lado, a racionalidade iluminista, que submete o conhecimento e a natureza ao crivo da razão; que compreende o belo a partir da assunção de preceitos universais e modelares; que empreende a especialização dos saberes e prescreve a divisão rígida dos gêneros do discurso; que intenta iluminar os caminhos do homem, apagando qualquer rastro de irracionalidade e obscuridade, índices de uma fase superada da humanidade. De outro lado, as inúmeras correntes de ideias que deram ensejo ao romantismo e alimentaram as literaturas góticas, de horror e mistério (inclusive a literatura fantástica), que promovem um retorno ao imaginário medieval, com suas lendas e monstros; que abrem espaço à superstição e crenças que resistiram à racionalização do saber; que compreendem o homem e a natureza de uma perspectiva sentimental; que valorizam o oculto e o subjetivo; que fundem filosofia e poesia e apagam as fronteiras entre os gêneros literários; que realizam um retorno a manifestações religiosas mais simples e menos mediadas e institucionalizadas, como o pietismo;²² que vislumbram o belo como a manifestação do gênio do artista, de sua originalidade e ímpeto criativo.

²⁰ <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_8.pdf>.

²¹ Não se deve confundir *Illuminisme* com o que, em português, chamamos de Iluminismo. *Illuminisme* foi uma corrente mística de pensamento datada do século XVIII que buscava uma revelação (iluminação) espiritual, fundada numa experiência subjetiva de caráter tanto filosófico quanto religioso, e que se contrapunha ao racionalismo da época. Trata-se, portanto, de algo radicalmente distinto do Iluminismo (em francês, *Siècle des Lumières*, ou Século das Luzes), que objetivava o conhecimento iluminado pela razão, apartado do saber (obscuro) construído pela religião.

²² Sobre a relação entre pietismo e romantismo, ver *A face noturna de Freud*, de Ricardo Sobral de Andrade (2001).

Fica evidente, portanto, que a literatura fantástica não está simplesmente inserida num programa mais amplo de retorno ao irracional ou ao pré-racional, tampouco representa uma forma de escapismo literário; trata-se, antes, de uma manifestação literária inscrita no seio de profundas contradições erigidas em torno das questões da razão, do conhecimento, da percepção, da arte, da religião, da filosofia. A literatura fantástica mimetiza o conflito entre diferentes maneiras de entender a natureza e a nossa capacidade de apreendê-la, colocando em suspenso não apenas a categoria do “mundo real”, ou o mundo que julgamos ser “normal”, como também levantando dúvidas quanto à própria possibilidade da sobrenaturalidade, já que ela não é assumida de imediato, mas submetida ao crivo da *dúvida*, que, por sua vez, é um gesto racional. Daí o papel fundamental da *hesitação*, sobre a qual Todorov erige sua teoria do fantástico: ela surge como *efeito* da incerteza que circunda tanto o mundo tal qual concebido pela racionalidade, quanto o mundo tal qual concebido pelo pensamento supersticioso, irracional ou pré-racional.

A NARRATIVA FANTÁSTICA

A literatura fantástica metaforiza, portanto, o conflito entre forças e discursos distintos e contraditórios que ocupou a mentalidade europeia a partir de fins do século XVIII, e que se estendeu pelo século XIX. Surgindo em meio aos debates filosóficos que deram impulso ao romantismo, e sendo fortemente influenciado pela atmosfera sombria e sepulcral da poesia e do romance góticos, atingiu seu auge na França, na década de 1830, quando já circulavam por esse país diversas traduções de autores alemães e ingleses. Na França, a literatura fantástica alcançou o *status* de um gênero verdadeiramente popular, circulando amplamente em inúmeras publicações avulsas e conquistando espaço nos folhetins (*feuilletons*). Dentre seus autores mais célebres, destacam-se, além de Hoffmann, importantes nomes da literatura europeia, como Charles Nodier, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Guy de Maupassant e Robert Louis Stevenson. Até mesmo Honoré de Balzac, conhecido como introdutor do realismo na França, se dedicou a escrever narrativas fantásticas, como *A pele de onagro* e “O elixir da longa vida”, este último integrando a coletânea de contos fantásticos organizada por Italo Calvino (2004).

A literatura fantástica, desde suas primeiras manifestações, traz à baila um ou vários fenômenos que contradizem as crenças compartilhadas socialmente a respeito do que é ou não possível,

segundo uma dada concepção de realidade e de natureza. Nesse sentido, o seu lugar é, inevitavelmente, o do *limite* das crenças e convenções, o que faz com que atinja também, e diretamente, a noção de normalidade (isto é, o que é considerado comum, o que faz parte da experiência coletiva dos sujeitos, o que está em conformidade com as “regras” da realidade e da natureza). Como atesta Irène Bessière, “é o mundo cotidiano, aquele em que vivemos, que perde todos os limites, todas as fronteiras” (BESSIÈRE, 1974, p. 224, tradução nossa). Segundo Filipe Furtado, o fenômeno fantástico “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). A narrativa fantástica atua nas bordas do que tanto o discurso racional quanto o senso comum sustentam sobre o natural, o real e o normal, provocando um embaçamento de seus contornos, sem, contudo, apagá-los definitivamente.

Para Irène Bessière (1974), a literatura fantástica, ao rasurar as fronteiras entre o ser e o parecer, entre o vivido e o imaginado, e, conseqüentemente, pôr em xeque a estabilidade do real, revela o caráter relativo, ideológico e artificioso das convenções e códigos sociais. Contudo, não se pode afirmar que tal manifestação literária represente uma fuga ou negação da realidade, ou mesmo que dela se distancie radicalmente. Há, no fantástico, a crença em um compartilhamento social não apenas das noções de real, natural e comum, mas também daquilo que seria assustador — há, em suma, uma crença numa comunhão de valores, pois só assim poderia haver uma forma-padrão de leitura da narrativa fantástica (que, segundo Todorov [2004], deve ser sempre literal) e um efeito largamente atingido. Assim, poder-se-ia falar, em alguma medida, em uma espécie de “realismo” do fantástico — que não se deve absolutamente confundir com o realismo fantástico do século XX, que, em poucas palavras, seria a dramatização a partir de um real expandido, ou seja, o elemento supostamente sobrenatural, na verdade, integra a natureza, daí a carência de espanto, hesitação ou dúvida.

Maria Cristina Batalha, complementando as reflexões de Bessière, observa que,

Com efeito, o relato fantástico serve-se dos quadros referenciais socioculturais e das formas pelas quais o senso comum define os campos do natural e do sobrenatural para instalar a confrontação desses elementos que escapam à economia, tanto do real, quanto do surreal. O fantástico constrói então um universo com as palavras e quadros de referência do mundo chamado real, mas para nos acenar com a falsidade desse mundo: é a justaposição das diferentes

verossimilhanças que provoca a hesitação e a fratura das convenções comumente aceitas (BATALHA, 2009, [n.p.]).²³

O questionamento dos limites do real e do possível e a problematização do discurso racional acerca da natureza e das formas de apreensão do mundo se dão, fundamentalmente, pela ambiguidade instalada pelo fenômeno fantástico. Há, nessas narrativas, um ou vários acontecimentos sobre cuja natureza não se pode emitir nenhum juízo definitivo. Oscilando entre a tentativa de explicação racional e a aceitação acrítica do acontecimento sobrenatural ou extraordinário, o sujeito da experiência fantástica é tomado ora pela dúvida (índice do exame racional), ora pelo medo. Nesse jogo indecível, rigidamente mantido por uma narração que equilibra as explicações equivalentes e excludentes entre si de modo a prolongar a incerteza, os limites do mundo são postos em suspenso. Tal suspensão poderá ou não ser desfeita ao fim da narrativa: em algumas, como “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, e “A pata de macaco”, de William Wymark Jacobs, a ambiguidade simplesmente não se dissolve; em outras, como *Os amores do diabo*, de Jacques Cazotte, “A chinela turca”, de Machado de Assis, e *A princesa Brambilla*, de E. T. A. Hoffmann, o fenômeno fantástico se explica por algum processo restrito ao sujeito da experiência fantástica (loucura, sonho, devaneio, alucinação, efeito de alguma droga), e, na verdade, não subverte efetivamente o real; por fim, outras, como *Manuscrito encontrado em Saragoça*, recorrem às coincidências e ao acaso para explicar o fantástico, de modo que nem o real nem o sujeito sejam radicalmente afetados. É menos comum encontrar narrativas em que o evento estranho, após passar pelo processo de ambiguação, se afirme como realidade incontestável, sendo integrado à realidade; nisso reside, talvez, uma sutil defesa de um real restrito, tão problematizado pelo fantástico.

Todorov (1979; 2004) observa que, para a construção textual da ambiguidade, dois processos verbais são de grande importância: o uso dos verbos no imperfeito e o recurso à modalização do discurso. Esses usos podem ser observados, por exemplo, na fala de Alphonse, protagonista de *Manuscrito encontrado em Saragoça*, tomada por Todorov como modelo: “‘Quase cheguei a acreditar’: eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1979, p. 150). A utilização dessas estratégias aparece, ainda, nos contos fantásticos machadianos que analisaremos, como “Decadência de dois grandes homens”: “Tive sempre antipatia aos gatos; aquele causava-me horror. Parecia-me que ia saltar sobre mim e esganar-me com as largas patas”

²³ <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_8.pdf>.

(ASSIS, 1973, p. 155). Sugere-se, desse modo, sem se afirmar, a atribuição de características monstruosas a um animal doméstico, cujo comportamento ambíguo (ora dócil, ora feroz) *quase* chega a endossar a absurda história contada pelo velho Jaime, personagem misterioso do conto. A utilização desses recursos verbais — os verbos no imperfeito e a modalização — é, portanto, fundamental à construção da ambiguidade na narrativa fantástica. Por meio deles, a linguagem daquele que narra assume o caráter incerto da experiência vivida, reforçando, ainda, o caráter limitado da percepção humana diante de seres ou fenômenos desconhecidos.

Além de internalizar contradições sociais e o jogo entre discursos excludentes entre si, a literatura fantástica cumpriu, segundo Todorov (1979; 2004), uma importante função social: tratar de temas proibidos, encarados socialmente como tabus. Assim, nesse sentido, o fantástico cumpre uma função eminentemente transgressora numa sociedade que procurava banir ou censurar o que não se encaixasse na norma estabelecida referente aos sujeitos, à razão e à natureza. Citando Peter Penzoldt, Todorov (2004, p. 167) afirma que, para muitos autores, “o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”. Todorov menciona, ainda, outra censura, não social, mas psíquica, que a literatura fantástica transgrediria: atribuindo os feitos perversos e malignos a figuras demoníacas, e não a homens comuns, os eventos narrados se tornam mais aceitáveis aos parâmetros de ambas as censuras. Já nas primeiras narrativas fantásticas, como *Os amores do diabo*, de Jacques Cazotte, ou *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, encontramos alguns elementos perversos, malignos ou proibidos que atravessarão a produção de cunho fantástico do século XIX: a loucura, a associação entre mulher e demônio (com elevada carga de erotismo), a necrofilia, o retorno dos mortos (em especial da pessoa amada), o pacto diabólico, a orgia, a relação homossexual.

Segundo Todorov (2004), o gênero fantástico se caracteriza por uma curiosa brevidade: encontrando seu alvorecer na segunda metade do século XVIII com *Os amores do diabo*, as narrativas fantásticas deixariam de aparecer apenas um século mais tarde, com as novelas de Guy de Maupassant. A morte prematura do fantástico enquanto gênero é, então, atribuída à perda de suas duas principais funções: a de transgredir a censura aos temas proibidos e a de questionar o real.

Quanto à perda da primeira função, Todorov argumenta que a psicanálise substituiu o seu papel de combater as interdições e de discutir os tabus, a loucura e as perversões, com os quais a narrativa fantástica sempre jogou. Com relação à perda da segunda função, Todorov a atribui à falência da “metafísica do real e do imaginário” que vigorava até o século XIX, de modo que, no

século XX, assistimos à ruína do império das coisas, calcado em preceitos metafísicos, e ao advento de outro império, o das palavras. Logo, se não há mais um real *em si*, se ele é apenas uma construção discursiva, não é mais necessária uma literatura que o questione.

Ao decretar a morte do fantástico, Todorov declara, no entanto, que “desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura” (TODOROV, 2004, p. 177); trata-se da narrativa do sobrenatural do século XX, de que o texto mais célebre seria, segundo compreende, *A metamorfose*, de Franz Kafka.

Em que consistiria, então, essa nova forma de fantástico? Todorov constata que as narrativas kafkianas não cumprem o critério da hesitação, o qual acredita ser o traço diferencial da literatura fantástica: “a coisa mais surpreendente [em *A metamorfose*] é precisamente a ausência de surpresa diante deste acontecimento inaudito” (TODOROV, 2004, p. 177). Isso porque, segundo afirma o teórico búlgaro, em consonância com as proposições de Jean-Paul Sartre em “*Aminadab*, ou do fantástico considerado como uma linguagem” ([s.d.]), no século XX, o fantástico não constitui mais a exceção, mas a regra, de modo que é o homem comum que passa a ser considerado absurdo. A conclusão, portanto, não é outra senão esta: “Se abordamos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais” (TODOROV, 2004, p. 179).

De fato, se pensarmos nas demais exigências do fantástico tradicional elencadas por Todorov ao longo de seu livro, veremos que as discrepâncias ultrapassam a simples ausência de hesitação (o que já inscreveria uma cisão inconciliável entre Kafka e os escritores fantásticos dos séculos XVIII e XIX). Não precisando mais insinuar ao longo de toda a narrativa a ambiguidade entre o real e o irreal, o suposto fantástico do século XX não está mais preso ao jogo retórico do “como se”, realizado pelo peculiar emprego da linguagem figurada, e do “quase”, expresso no uso dos verbos no imperfeito e da modalização do discurso.

Os temas explorados nas produções fantásticas dos séculos XVIII e XIX e nas narrativas supostamente fantásticas do século XX também divergem significativamente: se, nos dois séculos anteriores, temos a exploração das perversões, da loucura, do duplo, do sonho, dos seres diabólicos e dos fantasmas, as narrativas do século seguinte se ligam aos mais diversos temas relacionados ao cotidiano do homem moderno, apontando a opressão do sujeito e do cidadão num sistema desigual, mecanizado, desumanizado.

Para dar conta de tamanha diferença entre as narrativas dos séculos XVIII e XIX e a do século XX, Todorov afirma que a contradição entre o fantástico tradicional e o contemporâneo é análoga à contradição que subjaz à própria literatura:

Kafka nos permite compreender melhor a própria literatura. [...] A obra de Kafka permite-nos ir mais longe e ver como a literatura faz viver uma outra contradição em seu próprio cerne [...]. Para que a escritura seja possível, deve partir da morte daquilo de que fala; mas esta morte torna-a a ela mesma impossível, pois não há mais o que escrever. A literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível (TODOROV, 2004, p. 182-183).

Paralelamente ao argumento de Todorov a respeito da impossibilidade do fantástico tradicional no cenário da virada do século XIX para o XX, Louis Pauwels e Jacques Bergier (1970) acrescentam que, no campo das ciências exatas, havia, nesse momento, um notável esforço para “recalcar qualquer mistério”: davam a ciência da matéria e da energia por finalizada. O pensamento e o espírito eram equacionados pela biologia. O discurso oficial da ciência desqualificava a hipnose, e os que acreditavam ser possível desenvolver uma máquina que fizesse o homem voar eram considerados loucos ou idiotas. “Nada a esperar, não há surpresas. [...] A partir de críticas exatas, esse século conseguiu criar uma mitologia negativa, eliminando o menor traço de incógnita no homem, rejeitando qualquer suspeita de mistério” (PAUWELS; BERGIER, 1970, p. 28). No entanto, a despeito dessa indisposição à experimentação e ao mistério, a literatura (e, posteriormente, o cinema) não deixou de sondar os limites da realidade; quando não pelo viés do fantástico, a ficção científica passou a ser um importante veículo de especulações e proposições sobre máquinas de voar, inteligência artificial, a configuração do universo, vida extraterrestre, etc. Basta lembrar os nomes de Júlio Verne, H. G. Wells, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Poul Anderson, Philip K. Dick.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO

Há diversos aspectos atribuídos pela crítica ao gênero conto, ao menos tal qual era concebido e praticado no século XIX, que podem estar relacionados ao fato de essa ter sido a forma privilegiada de manifestação da literatura fantástica; esse é, sem dúvida, um ponto que mereceria maior destaque e reflexão nos estudos dedicados ao fantástico. De fato, a análise da produção fantástica desse período demonstra que o conto foi a forma eleita para o desenvolvimento dessas narrativas, ainda que encontremos importantes (e escassos) romances ou novelas fantásticas —

como *Manuscrito encontrado em Saragoça* (embora Italo Calvino, em *Contos fantásticos do século XIX* [2004], bem como Roger Caillois, no prefácio do livro de Potocki [1996], apontem para o fato de essa narrativa se constituir de pequenos episódios que poderiam ser considerados contos mais ou menos independentes); *Aurélia*, de Gérard de Nerval; *Os amores do diabo*, de Jacques Cazotte e *Os elixires do diabo*, de E. T. A. Hoffmann; no Brasil, destacaríamos *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo.

Em primeiro lugar, é preciso observar que a brevidade característica do conto é um elemento decisivo e até necessário à economia da narrativa fantástica: uma vez que o fantástico lida com um evento ou uma cadeia de eventos que desestabiliza momentaneamente a noção que temos da realidade, suscitando explicações diversas (equivalentes e excludentes entre si) para o(s) fenômeno(s) descrito(s), a narrativa deve atuar num regime mais sintético que analítico, mais uni-que polinuclear, de modo a sustentar o efeito fantástico — em função do qual gira o relato —, isto é, a fim de manter a incerteza acerca da natureza do(s) fenômeno(s), a hesitação do sujeito diante dessa incerteza e a equivalência das explicações possíveis. Um prolongamento dessa ambiguidade ou a multiplicação de núcleos narrativos acabaria por diluir a incerteza e a hesitação, reduzindo, portanto, a força do efeito fantástico.

Outro aspecto que pode estar relacionado à eleição do conto como forma ideal ao fantástico é um possível elemento diferenciador entre conto e romance, observado por críticos como Araripe Júnior, Ramon Fernandez e Álvaro Lins (LIMA, [1952], p. 3–4). Segundo o entendimento desses críticos, o conto se distingue do romance por remeter ao passado, em vez de se desenvolver no presente, mantendo a sensação de “era uma vez”. Observamos que o conto fantástico, em geral, é a narração de uma experiência vivida no passado, e, em muitos casos, o narrador, inclusive, é capaz de fornecer uma reflexão ou explicação, na atualidade, que não podia desenvolver no passado. Além disso, os elementos que atuam na estruturação do relato fantástico — o equilíbrio entre as diferentes e excludentes explicações para o fenômeno que gera estranheza; a descrição da hesitação e dos demais sentimentos suscitados pela experiência singular (dentre as quais uma recorrente menção à incapacidade da linguagem para definir as emoções); a simétrica ambiguidade do(s) fenômeno(s) fantástico(s) — evidenciam uma construção planejada *a posteriori*, que visa não apenas a fornecer um testemunho de uma experiência, mas também atribuir a essa experiência uma imagem coesa. Trata-se, em outras palavras, da “trama premeditada” em função do efeito, teorizada por Edgar Allan Poe (1999) no famoso ensaio “A filosofia da composição”.

Outro motivo pode estar no que alguns críticos acreditam ser a origem remota do conto: a esfera popular e oral, povoada por contos de fadas, fábulas e narrativas em geral nas quais o sobrenatural e o inexplicável têm espaço privilegiado (LIMA [1952]; LIMA SOBRINHO, 1960). Já o romance, segundo esses autores, teria na sua linhagem a epopeia, narrativa originalmente em versos que conta as aventuras e sofrimentos de um herói para a camada poderosa da sociedade; na modernidade, o romance estaria ligado à autorrepresentação da burguesia, seus costumes, sua experiência no mundo contemporâneo, seu retrato moral, sua formação intelectual e artística. Em suma, o conto, em sua origem, ressaltaria o coletivo e a ação, enquanto o romance ressaltaria o individual e a reflexão. O argumento da origem popular do conto é reforçado quando lembramos que frequentemente, em contos fantásticos, o narrador está contando uma história para outra pessoa, ou para uma plateia.

Todavia, se o conto é uma forma antiga de narrar, tendo sua origem na esfera popular e oral, ele ressurgirá como um gênero particularmente moderno, ligado a uma série de acontecimentos que tiveram lugar a partir do século XIX, como o desenvolvimento da imprensa e do folhetim, a sua popularização, a profissionalização do escritor e à aproximação entre a literatura e o universo dos jornais. Conforme observa Walnice Galvão (1983, p. 168–169), “se o conto é um resquício do velhíssimo ato de contar, ele também é — então — o que havia de mais moderno como mercadoria”. Vale salientar que a ambivalência do conto é também similar à ambivalência da literatura fantástica: a narrativa fantástica recorre aos monstros ancestrais sob a interferência da razão iluminista, numa linguagem marcada pelos anseios de sua época.



As questões levantadas neste capítulo constituem um passo essencial na abordagem das narrativas machadianas escolhidas para este estudo. No capítulo seguinte, adentraremos o campo do fantástico desenvolvido no Brasil no século XIX, a fim de tecer um pano de fundo para a produção machadiana em torno da literatura fantástica.

FIGURAÇÕES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

APÓS AS CONSIDERAÇÕES INICIAIS a respeito da literatura fantástica que se desenvolveu na Europa a partir do final do século XVIII, traçaremos um breve panorama da literatura fantástica no Brasil oitocentista, explicitando os traços gerais do contexto literário da época e mapeando algumas de suas produções mais notáveis. Este panorama se mostra relevante especialmente quando observamos que a produção crítica dedicada ao assunto é bastante escassa: ainda que haja diversas coletâneas de contos fantásticos brasileiros, bem como alguns artigos que se dedicam a rastrear a presença do fantástico na literatura brasileira em geral ou na obra de tal ou qual escritor, não temos conhecimento de trabalhos de maior fôlego que busquem sistematizar a produção fantástica brasileira realizada desde o romantismo.

O (NÃO) LUGAR DO FANTÁSTICO NO ROMANTISMO BRASILEIRO

No segundo volume de sua *História da literatura brasileira* (1984), Massaud Moisés observa que não é possível falar em um, senão em vários romantismos. Isso equivale a dizer que, nos diversos países em que se desenvolveu, a arte romântica assumiu as feições do ambiente e respondeu às suas demandas específicas, enfatizando determinados elementos, deixando outros em segundo plano. Assim, se na Alemanha dos poetas-filósofos da geração de Jena e na Inglaterra de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge o romantismo se traduz principalmente no relevo dado à renovação e experimentação estética e à reflexão sobre o fazer poético e o papel da imaginação, no Brasil, o surgimento do romantismo é marcado pela necessidade de mudança no tratamento dos temas da natureza, do passado nacional e do indígena, movida pela urgência em instaurar uma arte própria.

Karin Volobuef, em *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), também tocando na difícil questão da definição do romantismo, compartilha do posicionamento de Moisés a respeito da pluralidade do movimento, e afirma que

O que o identifica e o distingue não é um ideário fixo e imutável, mas simplesmente o desejo de realizar algo novo, diferente, original — algo diverso de tudo o que já existisse. Neste sentido, não apenas cada indivíduo procurou em si o gérmen daquilo que poderia criar, como também cada nação que acolheu o espírito romântico seguiu um caminho próprio (VOLOBUEF, 1999, p. 3).

No Brasil, o romantismo emerge em um cenário em que se processavam ainda os efeitos de profundas mudanças em diversos setores da vida social, das quais o ponto culminante é a independência da metrópole, proclamada em 1822.

Como nos informa Antonio Candido (2004), o sonho da independência já era cultivado em terras brasileiras desde o século anterior, notadamente pelos poetas inconfidentes. Tal desejo era cada vez mais impulsionado pelo mal-estar experimentado pelas classes dominantes quanto aos entraves políticos, econômicos e culturais impostos pela condição de dependência do Brasil a Portugal, uma metrópole considerada atrasada em relação às grandes nações europeias. Ainda segundo Candido (2004), as classes populares também passaram a manifestar seu descontentamento com a situação do país, de que culminaram conflitos como a Revolta dos Alfaiates, na Bahia, em 1798.

A vinda da corte portuguesa, em 1808, para o Rio de Janeiro, que se tornaria, então, sede do Império português, acarreta uma série de transformações que tornariam a cidade o centro de

irradiação da intelectualidade brasileira. Dentre as inovações trazidas pela presença da família real no Brasil, destacam-se a liberação da tipografia, a veiculação dos primeiros jornais, a fundação da Imprensa Régia e a inauguração das primeiras faculdades do país (VOLOBUEF, 1999). Tal avivamento do cenário cultural estimula ainda mais o inconformismo com a condição de dependente e, conseqüentemente, intensifica o desejo de autonomia.

Após a independência política, alcançada em 1822, torna-se imperativo promover a independência cultural do novo império. A esse respeito, é importante ressaltar a eleição da França como modelo supremo no campo das artes modernas, em nome da então necessária emancipação de Portugal, que representa, nesse momento, não só a dominação, mas também o velho, o atrasado (BAREL, 2002; HAZARD, 1927).

Da França, começam a aportar no país, especialmente a partir da década de 1830, tanto obras de diversos escritores franceses pré-românticos e românticos que viriam a se tornar importantes referências para escritores brasileiros, como François-René de Chateaubriand, Victor Hugo e Alexandre Dumas (pai), quanto obras de escritores de outras nacionalidades, inclusive alemã, em traduções para o idioma francês.²⁴ Há, nos periódicos da época, uma profusão de traduções e imitações²⁵ dessas narrativas (BAREL, 2002).

Nesse processo de renovação cultural, fortemente influenciado pelo que se produzia na França, lembramos o importante papel desempenhado pela revista *Niterói*, publicada em 1836 na França, em português, pelo chamado Grupo de Paris, composto por Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva e Cândido de Azeredo Coutinho. Considerada por grande parte da historiografia da literatura brasileira um marco da introdução do romantismo no Brasil,²⁶ especialmente por veicular o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar”, de Gonçalves de Magalhães, a *Niterói* tinha por objetivo menos lançar as bases de uma nova ordem estética que

²⁴ Brito Broca, em *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro* (1979), diz que o único dos românticos brasileiros que sabia alemão era Gonçalves Dias. A literatura alemã era conhecida e divulgada principalmente a partir de traduções para o francês.

²⁵ Segundo Brito Broca (1979), era comum, na época, realizarem-se “imitações” de obras estrangeiras, as quais, em geral, eram publicadas em periódicos. Entendemos que essa prática seja algo próximo da tradução livre ou criativa, em que se diluem os limites da autoria (ver QUEIROZ, Sônia [Org.]. *Glossário de termos de edição e tradução*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2008. p. 55–57). É o caso de *A paixão dos diamantes*, de Justiniano José da Rocha, de que falaremos adiante.

²⁶ O livro *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, publicado no mesmo ano que a revista *Niterói*, é comumente considerado a obra que inaugura a poesia romântica no Brasil.

promover a construção de “uma vida intelectual na sua totalidade”, nas palavras de Antonio Candido (2006, p. 329). Segundo Ana Beatriz Demarchi Barel,

Nesse momento [pós-independência política], torna-se fundamental um projeto de projeção da imagem da nova nação independente no cenário das nações modernas. Inúmeras medidas de ordem política e também de ordem cultural serão tomadas, entre elas [...] a publicação da revista *Niterói*, em 1836, ou seja, alguns anos após a proclamação de nossa independência e o envio de representantes do nosso país ao centro cultural da Europa, à França (BAREL, 2002, p. 31).

De fato, a revista, que contou apenas com dois números, ambos em 1836, apresentava uma diversidade de assuntos, que ia de literatura a astronomia, deixando claro o intuito de demarcar a presença de uma nova intelectualidade que tinha no sentimento patriótico sua força motriz. “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”, dizia o lema da revista, estampado na capa, logo abaixo do subtítulo.²⁷ O referido ensaio de Gonçalves de Magalhães publicado na *Niterói*, se não chegou a ser uma espécie de “Manifesto romântico”, ao menos ilustra a tônica do pensamento que guiou a *intelligentsia* brasileira do período:

Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até ali desconhecida, é a ideia de Pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, Liberdade, instituições sociais, reformas, política enfim, tais são os objetos, que atraem a atenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam (MAGALHÃES, 1836, p. 152).²⁸

Assim, pelas particularidades do momento, o romantismo brasileiro se manifestou especialmente sob a forma de um nacionalismo literário. A esse respeito, é bastante conhecida a proposição de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2006), segundo a qual a literatura do período é marcada pelo que ele chamou de “tarefa romântica”. Era necessário fundar uma literatura própria, consciente de sua função histórica, na qual se valorizasse uma identidade nacional ainda em construção, e que fosse capaz de ombrear com as literaturas europeias — esforço que estava articulado a outras práticas que visavam igualmente à produção de uma vida cultural autônoma. Em outras palavras, era preciso inscrever, ao mesmo tempo em que se escrevia, a nação, e, naquele momento, isso era possível sobretudo a partir da voz dos intelectuais. Diz Antonio Candido que,

Com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os

²⁷ Os dois números da revista *Niterói* podem ser encontrados em versão digitalizada no site do projeto Brasiliana, da Universidade de São Paulo, através do link <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/63>>.

²⁸ A grafia do trecho citado foi atualizada.

escritores não apenas a cantar sua terra, mas a considerar suas obras como contribuição ao progresso (CANDIDO, 2006, p. 328).

Na literatura, esse empenho traduziu-se notadamente na representação de temas considerados autóctones, ainda que a partir de um modelo europeu (especialmente francês). Em vez de castelos medievais, abundam na literatura brasileira, num primeiro momento romântico, tanto na poesia como, posteriormente, na prosa, imagens de uma natureza rica e exuberante, de fauna e flora únicas e invejáveis. No lugar de reis, príncipes e donzelas, índios e índias — símbolos do puramente brasileiro, uma vez que acenam para um tempo anterior à chegada dos portugueses — materializam o bom e o belo de uma perspectiva nacional. No lugar da língua portuguesa, ensaiava-se a reprodução de uma língua essencialmente brasileira.

Essa tarefa romântica não deixou de trazer certas limitações ao artista das palavras. O desejo e a necessidade de fundar uma arte nacional que ao mesmo tempo representasse literariamente as particularidades da nação e mostrasse suas qualidades a nações mais desenvolvidas tiveram como inevitável consequência uma espécie de determinação dos temas e formas de expressão, diminuindo o escopo da atuação do artista no seu exercício de criação poética. Ainda segundo Antonio Candido,

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral (CANDIDO, 2006, p. 28).

Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, de 1986²⁹ — livro inserido no rol das teorizações do autor sobre as diversas formas de controle do imaginário e de veto ao ficcional no Ocidente, notadamente a partir da assunção da subjetividade, na Baixa Idade Média —, realiza uma aguda análise do nacionalismo literário brasileiro enquanto instância limitadora da ficção.

Costa Lima observa durante nosso romantismo o que ele chama de *formação de compromisso*: pesa sobre a literatura do período a necessidade de uma finalidade prática que, primando pelo estatuto superior concedido ao documento — documento da natureza, dos costumes e dos falares locais —, presta, no fim das contas, um desserviço à ficção. As conclusões a que chega o crítico são tão agudas quanto sua análise:

²⁹ Utilizamos a versão presente na *Trilogia do controle* (2007), que contempla também as obras *O controle do imaginário*, de 1984, e *O fingidor e o censor*, de 1988.

(a) ao ressaltar-se o caráter documental da literatura, deixa-se de ver o que a determina como formação discursiva específica; i. e., relega-se a segundo plano sua força ficcional; (b) porquanto no Brasil, nos anos seguintes à sua independência, as ideias de pátria e nação não tinham prévio alcance geral, a *intelligentsia* justificou a função do escritor na fixação dos traços particulares de sua natureza e dos costumes de sua sociedade. Essa meta tinha um direcionamento tanto político quanto literário. [...] (c) criava-se assim uma pressão em favor da documentalidade, da literatura de testemunho, que terminava por empanar e comprometer a possibilidade de entendimento da literatura como forma discursiva (LIMA, 2007, p. 446).

Ou seja, para Luiz Costa Lima, o nacionalismo e o culto ao documental são alguns dos inúmeros dispositivos de encarceramento da ficção dentro de limites muito bem determinados — encarceramento que, segundo as ideias desenvolvidas pelo crítico em sua *Trilogia*, se efetiva ao longo da história a partir de instâncias diversas, como a Igreja, o racionalismo filosófico, o moralismo e a política. Esse controle do imaginário, que em diversos momentos da história se converteu em efetiva proibição à ficção, tem como princípio a supressão da subjetividade e de sua capacidade de criar imagens, as quais eram consideradas, pelas várias camadas do poder, como um convite à irracionalidade e à subversão, e, logo, um perigo à ordem estabelecida, fundada na razão e na moral.³⁰

Observamos, então, que as considerações de Antonio Candido e Luiz Costa Lima conduzem à conclusão de que, ao contrário do que se deu na França, em que a literatura fantástica gozou de notável prestígio e se desenvolveu amplamente durante todo o século XIX, no Brasil, dado o

³⁰ Antes de prosseguirmos, julgamos fundamental proceder a algumas ponderações relativas à teoria de Costa Lima sobre o controle do imaginário. Se recorremos às reflexões do crítico, é tão somente para delinear melhor o cenário da literatura brasileira no período inicial do romantismo, numa tentativa de compreender os motivos pelos quais a narrativa fantástica, a despeito do que se deu na França, país tomado como modelo para a arte pela nação brasileira recém-independente, não encontrou grande ressonância por aqui. Contudo, se, como veremos adiante, houve alguma literatura fantástica no Brasil, isso demonstra apenas que, embora o sentimento de missão e a pressão de construir e representar literariamente a nação fossem imperativos, havia algum espaço para manifestações literárias de outra natureza, como as narrativas fantásticas e as histórias puramente romanescas, as quais estavam ligadas a outras questões características do momento romântico brasileiro, como a popularização dos folhetins, a profissionalização do escritor e a produção de literatura como entretenimento.

Insistimos que não se deve inferir precipitadamente que a literatura fantástica seja um elemento de reversão do veto analisado por Costa Lima. A esse respeito, a literatura fantástica levanta uma série de complexos questionamentos, alguns dos quais atravessam a feitura desta dissertação, enquanto outros permanecem forçosamente incubados, até que possam germinar em ocasião mais oportuna. De uma forma geral, no entanto, podemos levantar a hipótese de que se a literatura fantástica, tomada como acontecimento literário intimamente ligado ao romantismo, pode ser vista como um mecanismo de liberação do imaginário, desvalorizado e por vezes até reprimido desde o fim da Idade Média pelo pensamento racionalista, com destaque para o período iluminista, ela também pode representar uma espécie de domesticação ou institucionalização desse mesmo imaginário, mantendo-o dentro dos limites aceitáveis da sociedade da época. Em outras palavras, é possível mesmo desenvolver a hipótese do fantástico como dispositivo, senão de veto ao ficcional, ao menos de controle do imaginário.

empenho generalizado em fundar uma literatura nacional, não houve espaço para que essa manifestação literária se desenvolvesse amplamente.

De fato, essa conclusão não é incorreta: não só os autores citados acima nos levam a ela, como o exame da produção literária brasileira oitocentista revela ser escasso o campo de atuação do fantástico entre nós. Contudo, se o solo brasileiro não era exatamente fértil ao fantástico, ele também não impediu que emergissem, ainda que timidamente, algumas manifestações de cunho fantástico na prosa do período romântico e na do seu sucessor, o realista. Além disso, a partir da análise de diversas narrativas de cunho fantástico produzidas no Brasil durante o século XIX, notamos que elas não necessariamente contradizem o nosso “realismo” romântico, nem o realismo propriamente dito.

Um comentário de Antonio Candido a respeito de José de Alencar (pensamos aqui especialmente nos romances indianistas e históricos) pode acenar para uma conciliação possível entre a tarefa romântica e a literatura fantástica no Brasil:

Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na *coexistência de realismo e fantasia*, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar (CANDIDO, 2006, p. 28–29, grifos meus).

O FANTÁSTICO NO BRASIL E O FANTÁSTICO BRASILEIRO

Ao que tudo indica, a literatura fantástica chega ao Brasil na mesma época em que o romantismo brasileiro começa a tomar forma, num momento que coincide com o apogeu tanto do romantismo quanto do fantástico franceses. Tal coincidência não é gratuita: é especialmente da França que aportam por aqui as primeiras narrativas fantásticas, de autores franceses e de outras nacionalidades vertidos para o idioma francês. A partir de então, constata-se alguma difusão de obras fantásticas em traduções e imitações.

Hélio Lopes, em “Literatura fantástica no Brasil” (1997), concede a precedência do fantástico no Brasil à novela alemã “Hermíone”, publicada no periódico *O Beija-Flor*, em 1830. De autoria desconhecida, essa narrativa, segundo Lopes, é ambientada na Alemanha do século XIV e apresenta um elemento comum a diversas outras obras fantásticas: um estrangeiro (no caso, um persa) que detém o conhecimento da magia — que se mostrará, como é também comum, uma prática funesta. Esse personagem persa se compromete a ensinar os segredos da magia ao barão

Arnhein, em pagamento à hospedagem que este lhe oferece. Depois de deixar o lar do barão, o persa promete enviá-lo sua filha Hermíone, sob a condição de que o barão não se apaixone por ela. A restrição, é claro, é quebrada pelo barão, que se casa com a bela moça. A desobediência à condição imposta pelo persa tem consequências drásticas: Hermíone aparentemente é reduzida a cinzas depois que seu marido lança água benta sobre o talismã da esposa, a fim de provar a inocência da jovem diante das acusações do povo de que ela seria uma feiticeira. Já o barão morrerá três anos depois, e com ele a família Arnhein perde sua continuidade.

Já nessa primeira narrativa — da qual, ainda segundo Lopes, se desconhece o título no idioma original — é possível observar um traço que se repetirá em inúmeras narrativas fantásticas, inclusive em *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo, de que trataremos a seguir: o estrangeiro como detentor de um saber mágico muitas vezes de caráter maligno.³¹

A veiculação dessas obras se dava principalmente por meio dos periódicos da época, e se intensificou após a chegada no Brasil, em 1839, do folhetim, modelo de publicação que se tornou muito popular na França e que fora lá inventado três anos antes, como estratégia do editor Émile Girardin para aumentar as vendas do seu jornal, o *La Presse* (SERRA, 1997).

Um personagem fundamental para a divulgação da literatura fantástica no Brasil foi Justiniano José da Rocha, considerado um dos introdutores da publicação de contos e romances em folhetins na imprensa brasileira (CANDIDO, 2006, p. 439, nota 4; LOPES, 1997), publicando não só narrativas de cunho fantástico (entre traduções, imitações e narrativas de sua autoria), mas também traduções de importantes obras românticas, como *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Os miseráveis*, de Victor Hugo (MOISÉS, 1984; CARDIM, 1964).

Rocha publica, entre junho e julho de 1836, em *O Cronista*, “A luva misteriosa: conto fantástico”, imitação de *A pele de onagro*, romance fantástico de Balzac datado de 1831 e que integra a sua

³¹ De uma forma mais geral, não apenas na literatura fantástica, como também na narrativa policial do século XIX e início do século XX, observa-se a associação do mal, do horror e da brutalidade a um elemento oriundo de uma cultura não europeia, frequentemente da Índia. É o caso do clássico conto de Edgar Allan Poe, “Assassinatos na Rua Morgue”, de 1841, considerado o precursor do gênero policial de enigma, em que os cruéis e enigmáticos assassinatos de uma senhora e sua filha foram, como se descobre no final, praticados por um orangotango da Índia Oriental. É o que se vê também no conto “O lenço estampado”, de Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes descobre que a chave para desvendar o crime (este também, como no do conto de Poe, ocorrido em um quarto fechado) é uma terrível serpente da Índia. A Índia também é caracterizada como origem do mal em diversas narrativas que apresentam objetos mágicos, como amuletos e talismãs, como se observa em “A pata de macaco”, de William Wymark Jacobs.

Comédia humana. A narrativa, de cunho moralizante, conta a história de um jovem desesperado que é presenteado com um misterioso (e, como depois descobrimos, maléfico) talismã feito da pele de um animal do Oriente. Tal objeto mágico, ao passo que confere todos os desejos àquele que o possui, rouba-lhe, a cada vontade realizada, uma porção de sua vida (BALZAC, 2008).

No mesmo periódico, Rocha publica, em janeiro de 1838, o conto “Um sonho”, aparentemente de sua autoria. Trata-se de uma narrativa moralizante sobre a educação feminina (ROCHA, 1960).

A paixão dos diamantes (ROCHA, 1997),³² posteriormente publicado em edição avulsa com o título *Os assassinos misteriosos ou a paixão dos diamantes*, é veiculado pelo *Jornal do Comércio* em março de 1839. Essa narrativa, considerada precursora do gênero romance-folhetim no Brasil (SERRA, 1997), se passa numa Paris de fins do século XVII assombrada por crimes misteriosos envolvendo assassinato e roubo de joias recém-adquiridas pelas vítimas. Além de elementos de horror, *A paixão dos diamantes* possui algumas características da narrativa policial — que terá seu início demarcado anos depois, a partir de “Assassinatos na Rua Morgue”, de Poe —, como a investigação de um crime conduzida por alguém que, ao contrário da maioria das pessoas, pauta-se pelo raciocínio lógico, descartando as explicações supersticiosas.

Com relação à autoria dessa obra, nota-se, na crítica, uma controvérsia: enquanto críticos como Barbosa Lima Sobrinho (1960) e Elmano Cardim (1964) afirmam ser a obra de autoria exclusiva de Justiniano José da Rocha, trabalhos como os de Massaud Moisés (1984) e Antonio Candido (2006) afirmam tratar-se de tradução ou imitação. A controvérsia é instigada pelo próprio autor, numa nota que acompanhou a publicação da narrativa em folhetim:

Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vo-lo posso dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com os mesmos fatos; eu a li, segui seus desenvolvimentos, tendo o cuidado de reduzi-lo aos limites de apêndices, cerceando umas, amplificando outras circunstâncias, traduzindo os lugares em que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever ser substituído; uma coisa só tive em vista: agradar-vos; queira Deus que o tenha conseguido (ROCHA, 1997, p. 78).

Karin Volobuef (2002) oferece uma explicação plausível para a questão. Segundo a pesquisadora, *A paixão dos diamantes* é uma imitação de uma novela de E. T. A. Hoffmann intitulada *Das*

³² Além de figurar na *Antologia do romance-folhetim (1839–1870)*, organizada por Tania Rebelo Costa Serra (1997), *A paixão dos diamantes* pode também ser encontrado em *Precursores do conto no Brasil*, organizado por Barbosa Lima Sobrinho (1960), coletânea que inclui, ainda, o conto “Um sonho”.

Fräulein von Scuderi (*A senhorita de Scuderi*), de 1820. A versão de Justiniano José da Rocha seria, segundo a autora, oriunda de uma tradução clandestina, datada de 1823, com o título de *Olivier Brusson*, e que indicava como responsável Hyacinthe de Latouche.

Novos caminhos trilhados pelo romantismo no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1850, no chamado ultrarromantismo, ou segunda geração romântica, dão maior ensejo à produção de cunho fantástico na literatura brasileira, ainda que ela tenha permanecido tímida. O deslocamento do foco da questão nacionalista para o subjetivismo, inspirado em escritores como o inglês Lord Byron e o francês Alfred de Musset, abre espaço, na poesia como na prosa, não apenas para temas ligados ao tédio, ao erotismo, ao sofrimento amoroso e à melancolia, mas também faz surgir obras em que aparecem com maior ênfase o sonho, o devaneio, a loucura, a morte e a escuridão noturna. Destacam-se, nesse contexto, os jovens estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, que, oscilando entre a ousadia da vida boêmia, regada pelo álcool, pelas orgias e por ideais anárquicos e não raro satanistas, e a ingenuidade virginal típica da idade, fizeram ouvir suas vozes destoantes do discurso nacionalista e desenvolveram uma poesia centrada nos “domínios obscuros do inconsciente”, como se refere Alfredo Bosi (1994, p. 113) a Álvares de Azevedo, um dos mais ilustres desses estudantes.

É esse Álvares de Azevedo, aliás, o responsável pelo primeiro momento notável da literatura fantástica brasileira, com seu *Noite na taverna*, publicado postumamente em 1855, e descrito por José Veríssimo (1981) como uma obra “singular” e “extravagante”. Nessa obra, atravessada pelos temas do amor exagerado, do sexo, do álcool, da loucura e da morte, nota-se forte inspiração gótica, nas suas ambientações noturnas e na presença de cemitérios e castelos europeus. Suas referências literárias são constantemente nomeadas, seja nas epígrafes que abrem cada uma das histórias do livro, seja em menções ao longo do texto: de Shakespeare a José Bonifácio, passando por Byron, Corneille e Hoffmann.

Noite na taverna é composto por sete partes, sendo a primeira uma cena que funciona como preparação para as outras seis, as quais constituem espécies de contos interdependentes (mais ou menos à maneira de *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki). Essa cena inicial, revelada por Satan a Macário (estabelecendo, assim, o elo com outra obra de Azevedo), se passa tarde da noite numa taverna enfumaçada onde cinco homens ébrios estão sentados à mesa. A conversa dos convivas flutua sobre questões filosóficas embebidas no calor do vinho, até que um deles sugere que se contem histórias fantásticas, à maneira de Hoffmann. É interessante notar,

aqui, a reflexão do personagem sobre a adequação de uma história “sanguinolenta” àquele ambiente, delineando, assim, o que seria um espaço propício ao desenvolvimento da narração de uma história fantástica. Um após outro, então, cada personagem passa a contar sua história, sempre narrando em primeira pessoa, e sempre assumindo a veracidade do relato.

De início, chama a atenção o fato de os nomes dos personagens centrais serem todos estrangeiros, e de origens diversas: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Johann e Arnold (o sexto narrador, que acorda para continuar a história de Claudius, que havia dormido durante seu relato). Além disso, as histórias contadas por cada um dos personagens se passam fora do Brasil, mais especificamente, na Europa: as de Solfieri e Gennaro, na Itália; a de Bertram, na Espanha; a de Claudius Hermann, na Inglaterra; e a de Johann, na França. O curioso é que, se, nos seus relatos, os personagens fazem questão de demarcar geograficamente o lugar em que se passaram as ações que narram, não temos qualquer indicação geográfica do local em que se situa a taverna onde os convivas trocam suas experiências e onde se desenrola a sétima história. Acreditamos ser esta uma estratégia de Álvares de Azevedo para evitar a perspectiva nacionalista, ou até mesmo para evidenciar sua negação ao nacionalismo.

Todas as histórias de *Noite na taverna*, inclusive as cenas inicial e final, são permeadas de elementos comuns à literatura fantástica: a escuridão noturna, a morte, a loucura, o crime, o medo, o sentimento de horror. A verdade e a realidade também são amplamente problematizadas, seja na própria declaração de veracidade da história por parte dos narradores, numa situação em que explicitamente se devem contar casos inventados, “contos fantásticos”; seja na suspensão do juízo em decorrência de um possível sonho, devaneio, ilusão ou loucura.

No entanto, apenas a história contada por Solfieri (Parte II) pode ser considerada propriamente fantástica, uma vez que há, nela, o encontro de um sujeito com um fenômeno aparentemente sobrenatural que desafia sua compreensão.

A história de Solfieri inicia em Roma, numa bela noite de verão. Vagando solitário pela cidade da perdição, ele percebe, numa janela escura, a sombra de uma mulher branca e pálida que chora. A mulher desaparece da janela, e em seguida inicia um canto triste e sombrio; sua voz, segundo descreve o narrador, enfatizando o tom sepulcral que atravessará toda a narrativa, era “sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte” (AZEVEDO, 1994, p. 22).

A mulher sai à rua, e o observador a segue. Nesse momento começa a chover, e a descrição que o narrador fornece das gotas da chuva segue a tendência daquela utilizada para definir o canto da mulher, remetendo a um túmulo e a um órfão que chora sobre ele. Nota-se que, como acontece em diversas outras narrativas fantásticas, especialmente nas de caráter ultrarromântico, o ambiente reflete o estado de espírito daquele que relata sua experiência singular; ou melhor, o sujeito trata a natureza de forma a integrá-la à sua existência.

Após longa perseguição, o narrador declara que *não sabe se adormeceu* — lembremos aqui que, segundo Todorov (1979), a *modalização* (presente em frases como “Quase cheguei a acreditar”, expressa pelo personagem Alphonse, do *Manuscrito encontrado em Saragoça*) é um elemento-chave na construção da ambiguidade, a qual, por sua vez, é o que define, segundo o teórico, o fantástico —, mas que tem certeza de que a visão que tivera da mulher pálida não foi uma ilusão. A veracidade da experiência relatada por Solfieri se torna questionável a partir do momento em que ele informa que, por causa da chuva e do frio, ficara com febre, em cujo delírio retomava a imagem da mulher supostamente vista. Devemos confiar nele quando diz com firmeza que a visão da mulher não era uma ilusão?

Um ano após esse episódio, Solfieri retorna a Roma. Depois de uma noite de orgias e muito vinho, ele subitamente se percebe numa igreja, próximo a um caixão entreaberto, onde jazia o cadáver de uma jovem mulher, que ele associa à mulher que encontrara um ano antes. Solfieri toma a mulher nos braços, e, estimulado pela tentação que aquele corpo escultural lhe causa, tem uma “ideia singular” — ou, mais precisamente, uma ideia necrofílica. Então acontece o inesperado, ao menos para Solfieri: a jovem morta *parece reanimar-se* diante de seus olhos, o que, de imediato, lhe causa horror. Trata-se de um fenômeno que aparece em inúmeras outras histórias fantásticas, nas quais a mulher amada retorna do mundo dos mortos, e sua volta implica, não raro, a perdição do homem: encontramos esse tema não apenas num conto bastante conhecido como “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, mas também entre nós, em contos quase desconhecidos, como “As ruínas da Glória”, de Fagundes Varela (1961), e “Confirmação”, de Gonzaga Duque.³³

³³ Seria possível relacionar alguns desses contos, sobretudo aqueles em que o retorno da mulher amada à vida traz consequências funestas ao homem, ao quadro bastante amplo que Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (2009, p. 462–514), traça a respeito da caracterização da mulher como agente de Satã. Tais contos remeteriam não apenas ao sentimento ambíguo de atração e repulsa que o feminino desperta no homem, como também à atuação diabólica da mulher, que, por meio do sexo, sua arma mais fatal, conduz o homem à perdição. Além disso, o próprio retorno da morte pode ser visto como um presente dado por Satã à sua “cúmplice preferida” (DELUMEAU, 2009, p. 474).

Após curto momento de espanto e horror experimentado por Solfieri, ocorre-lhe logo uma explicação racional, o que gera uma quebra no clima da narrativa e dá espaço a uma ambiguidade que, no entanto, não foi desenvolvida no conto. Segundo ele, o fato de a donzela ter despertado da morte pode ser facilmente explicado pelo fenômeno da catalepsia. É interessante observar que o narrador, embora saiba que no mundo em que vive não é possível que uma pessoa ressuscite, adota rapidamente a explicação racional, sem qualquer hesitação ou tentativa de fundamentação mais aprofundada de sua hipótese. Isso não deixa de conferir certo aspecto de inverossimilhança interna à narrativa, que, até então, tende muito mais ao subjetivo, ao sugestivo e ao incerto que ao objetivo, preciso e científico.

Solfieri leva a donzela supostamente cataléptica para casa, onde sobrevive, febril, por mais dois dias. Após sua morte, ele encomenda uma estátua de seu corpo, o que não apenas retoma a descrição da mulher no cemitério, no início da narrativa — “A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua” (AZEVEDO, 1994, p. 22)³⁴ —, como também transforma sua experiência em objeto estético.

Seu relato, como é previsível, gera dúvidas no público quanto à veracidade dos fatos narrados. Solfieri, insistindo novamente em se tratar de uma história real, mostra aos amigos uma capela de flores secas ao pescoço, afirmando ser a grinalda do túmulo da donzela morta. Além disso, recorre à memória de Bertram, que teria visto a tal estátua no leito do amigo, encoberta por um cortinado. Apesar da insistência de Solfieri, seu relato é no mínimo improvável; no entanto, a audiência não está inclinada a interpelá-lo, e ele passa, então, a palavra ao próximo narrador.

Noite na taverna não traz elementos essencialmente novos para o terreno do fantástico: não apenas os nomes dos personagens e os lugares onde se passam as ações narradas são estrangeiros, como também os temas e seu tratamento não se distanciam do fantástico europeu. Isso, além de apontar para o caráter por vezes associal da obra de Álvares de Azevedo, que, como dissemos, era um crítico do nacionalismo exacerbado do primeiro romantismo, também é um exemplo de como a

³⁴ Essas descrições de certa forma anunciativas são bastante comuns em narrativas fantásticas, inclusive em alguns dos contos fantásticos machadianos, como “Decadência de dois grandes homens”, e são, por vezes, fundamentais na construção da ambiguidade na história, como é o caso de “A Vênus de Ille”, de Prosper Merimée. Essas descrições não deixam de conferir certa artificialidade a essas narrativas, evidenciando seu caráter ficcional e construído. Observa-se, portanto, um interessante jogo entre o declaradamente verídico, marcado pela insistência dos narradores em atestar a verdade do que conta, e o insinuativamente inventado, ou pelo menos reconstruído de forma a atribuir ao relato uma coerência que não se capta na vida real.

literatura fantástica no Brasil seguiu, nos seus primeiros anos, os passos da literatura europeia, em geral não se preocupando em dar às narrativas uma coloração local.

É o que se percebe igualmente em contos como “As ruínas da Glória” (1961),³⁵ de Fagundes Varela — também estudante da Faculdade de Direito, tendo, porém, lá ingressado dez anos após a morte do autor da *Lira dos vinte anos*, e considerado por Alfredo Bosi (1994, p. 118) um epígono da geração de que Álvares de Azevedo fazia parte.

Publicado no *Correio Paulistano* em 1861, “As ruínas da Glória” deixa bastante explícita sua linhagem literária, essencialmente alemã, ao trazer para a narrativa, em diversos momentos, a presença de autores como Goethe, Gérard de Nerval e, principalmente, Hoffmann. A menção a esses escritores, que desempenha o papel de reforçar o clima de melancolia, tristeza e horror que o autor busca construir, também situa literariamente o conto.

“As ruínas da Glória” inicia em um ambiente muito semelhante ao de *Noite na taverna*: um botequim, onde alguns amigos se reúnem numa noite chuvosa cercados por álcool e envolvidos na leitura de “obras sombrias e exaltadas” (VARELA, 1961, p. 133); a diferença, porém, é que somos informados de que tal estabelecimento localiza-se na estrada que liga São Paulo a Santos. Três jovens quixotescos, como diz o narrador, leem obras que excitam suas imaginações, quando entra no botequim um homem estranho e misterioso, cujo rosto era “macilento como o de um cadáver” (VARELA, 1961, p. 134). Nota-se aqui, como em *Noite na taverna* e tantas outras obras fantásticas, que a descrição é uma estratégia para construir o clima da história e prenunciar a direção dos eventos futuros.

Alberto, o mais destemido dos colegas, é tomado de curiosidade acerca do homem misterioso: “Este sujeito me interessa, é uma dessas personagens ‘hoffmânicas’, que prometem um belo romance!” (VARELA, 1961, p. 135).³⁶ A curiosidade, que terá um papel central no destino do personagem Alberto, é, aliás, um elemento bastante comum em narrativas fantásticas; trata-se, geralmente, de uma atitude cética diante de um fenômeno tido pela maioria como sobrenatural,

³⁵ Além de estar presente na coletânea de contos românticos organizada por Edgard Cavalheiro, “As ruínas da Glória” pode ser encontrado na terceira edição de *Fagundes Varela*, também organizado por Cavalheiro (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956. p. 280–292).

³⁶ Varela insere no conto não apenas uma personagem “hoffmânica”, como diz Alberto, como também o próprio Coppelius de “O homem de areia”.

muitas vezes de uma perspectiva supersticiosa.³⁷ Assim, a curiosidade é como que uma característica de um indivíduo “superior”, culto e racional, em relação a uma maioria inculta e ingênua, o qual, no entanto, pode sofrer consequências funestas por causa de sua descrença — o que não deixa de ser uma lição moralizante, que elege a simplicidade, a mediocridade intelectual e a discrição como modos de viver seguramente. É interessante observar que nesse conto de Fagundes Varela, bem como em “Sem olhos”, de Machado de Assis, a curiosidade está de alguma forma relacionada a um tipo de experiência literária: se, em “As ruínas da Glória”, o personagem Alberto recorre a seu repertório de leituras — no caso, à obra hoffmanniana — para descrever a figura que chama sua atenção, no conto de Machado de Assis, o jovem Cruz se empenha em observar seu excêntrico vizinho por acreditar que essa experiência lhe renderá uma novela.

Os três jovens dirigem-se às ruínas da Glória, um seminário há muito tempo abandonado, suposto refúgio do homem misterioso. A descrição do esconderijo e do aspecto da noite carrega o ambiente de matizes fantasmagóricos. Alberto, o mais curioso e destemido, não hesita e entra. Note-se que essa atitude de entrar, movido pela coragem e pela postura racional, em um lugar de aspecto medonho ou sobre o qual circula algum tipo de história de assombração é uma ação igualmente comum em narrativas fantásticas, presente desde no *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, do fim do século XVIII, até em “Assombramento: história do sertão”, de Afonso Arinos, do início do século XX.

Nas escuras ruínas, Alberto supostamente vê o espírito de uma jovem mulher morta, pela qual se apaixona, e esse encontro o deixa tão perturbado que ele cai fatalmente febril. Após o ocorrido, ele conta aos colegas a experiência terrível que tivera nas ruínas da Glória, mas seu estado emocional não garante a veracidade do relato.³⁸ A ambiguidade da natureza do fenômeno experienciado por Alberto se mantém, ainda que tenda para a explicação sobrenatural: o médico — representante da ciência e da razão — que cuida do moribundo justifica a crença no “mundo tenebroso” e acredita que o jovem possa ter de fato travado relações com o espírito da moça (que, como se descobre depois, fora assassinada pelo pai, que é ninguém menos que o homem estranho que encontraram

³⁷ De uma perspectiva mais próxima à psicanálise, a curiosidade também pode ser entendida como uma faceta do desejo, instância nada desprezível no universo da literatura fantástica.

³⁸ Essa problematização do testemunho é, de fato, um recurso estratégico utilizado em diversas narrativas fantásticas para manter a ambiguidade em relação aos fenômenos supostamente sobrenaturais. Vemos um exemplo de sua aplicação em “A Vênus de Ille”, conto que sustenta magistralmente a ambiguidade até o fim da narrativa. No conto de Mérimée, o testemunho da única pessoa que poderia esclarecer se a estátua realmente podia se mover é descreditado pelo seu evidente estado de desequilíbrio psicológico.

no botequim), e o narrador *parece* ver o suposto fantasma, mas nada se confirma, uma vez que, tal como nas ruínas, no leito de Aberto a luz também é escassa, o que afeta e confunde a visão.

Esses contos fantásticos de matriz ultrarromântica, fortemente influenciados pela estética gótica e geralmente explícitos quanto às suas referências literárias — Byron, Hoffmann, Musset — foram, ao que sugerem nossas pesquisas, lentamente abrindo espaço a um fantástico menos europeizado e mais interessado em trazer para esse universo elementos nacionais, seja na exploração dos falares, costumes e, especialmente, das crenças regionais, seja transportando o fantástico das ruas desertas e de noite chuvosa para o dia a dia das pessoas na cidade, mesclando-o à representação de questões sociais, alinhando-se à tendência crítica do último momento romântico e até mesmo flertando com a escola realista. É fundamental ressaltar que não partimos aqui de uma perspectiva “evolutiva” do fantástico, em que se pressuporia uma relação de superioridade das obras posteriores em relação às antecedentes, e que tampouco supomos que as novas abordagens do fantástico em solo brasileiro suprimem as anteriores; entendemos que se trata, antes, de uma ampliação do seu campo de atuação, em que práticas distintas convivem umas com as outras.

Com relação à primeira tendência, temos em “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, um interessante exemplo de deslocamento do fantástico para o interior do país, o que sem dúvida afeta a escolha e o tratamento dos temas. Publicado no volume de contos *Lendas e romances*, de 1871, “A dança dos ossos” conta a história de um viajante noturno que, no ambiente sertanejo da divisa entre Minas Gerais e Goiás, trava conversa com o caboclo Cirino, que lhe conta uma história local de assombração — a qual, conforme assegura, pôde testemunhar “com seus próprios olhos”.

Logo de início, notamos algumas diferenças entre o conto de Bernardo Guimarães e as narrativas sombrias de Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. Não apenas o cenário é bem diverso, como também sua descrição é bastante distinta: ainda que a história se passe no silêncio noturno, em vez de tabernas enfumaçadas ou ruas escuras, temos aqui campinas “vastas e risonhas”. Não se enfatiza o aspecto assustador da noite, mas, ao contrário, cria-se a impressão de um ambiente tranquilo. Também o narrador não apresenta a fala carregada de tons fúnebres e melancólicos, mas sim calma e contemplativa.

Todavia, o elemento do conto que merece maior destaque é o fato de haver dois narradores: o primeiro, o viajante, a certa altura passa o poder de narrar para o caboclo, para que este conte seu

relato. Trata-se, de fato, de um recurso comum em narrativas fantásticas: transfere-se a responsabilidade do dito a outrem, desobrigando o narrador inicial a comprovar os estranhos eventos relatados. Além disso, é um recurso literário bastante amplo que confere certo efeito de veracidade à história e dissimula seu caráter inventado. No entanto, chama a atenção o fato de esse segundo narrador ser um caboclo “de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infundas florestas que correm ao longo do Parnaíba”, cujo nome não consta “nos assentos das freguesias e nem [figura] nas estatísticas que dão ao império não sei quantos milhões de habitantes” (GUIMARÃES, 1961, p. 154). Ou seja, trata-se de um narrador anônimo, mestiço e iletrado, que vive distante dos centros urbanos, e sua identidade é trazida para o plano da linguagem, que, no conto, busca reproduzir algumas características do falar oral e local.

Ainda que a história de Cirino se passe no interior do país, a sua atitude diante do evento extraordinário, bem como a atitude do narrador inicial diante do relato do sertanejo, não difere da maioria dos contos fantásticos europeus.

Tal como o Alphonse de *Manuscrito encontrado em Saragoça* e o Manuel Alves de “Assombramentos: história do sertão”, Cirino também é movido pela coragem e pelo orgulho, além de uma leve descrença, e como consequência ele é levado a vivenciar uma experiência assustadora. Ele conta, de forma envolvente e por vezes até engraçada, que presenciou, numa noite de sexta-feira, o espetáculo bizarro dos ossos do Joaquim Paulista a assombrá-lo, confirmando, então, os boatos que circulavam pelas redondezas, o que fez com que passasse a acreditar em coisas de outro mundo. O relato do sertanejo por vezes é interrompido pelo viajante, que, cético, tenta explicar racionalmente os fenômenos narrados, alegando que a imaginação do companheiro estaria exaltada pelo medo e pela embriaguez:

Os teus miolos é que estavam dançando, Cirino; disso estou eu certo. Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. [...] Os ossinhos que dançavam, não eram mais do que os raios da lua, que vinham peneirados por entre os ramos dos arvoredos balançados pela viração, brincar e dançar na areia branca do caminho. Os estalos, que ouvias, eram sem dúvida de alguns porcos do mato, ou qualquer outro bicho, que andavam ali por perto a quebrar nos dentes cocos de baguassu, o que, como bem sabes, faz uma estralada dos diabos. (GUIMARÃES, 1961, p. 161).

Cirino, no entanto, rejeita cada um dos argumentos do viajante, e explica *racionalmente* o motivo pelo qual a sepultura de Joaquim Paulista é mal-assombrada. Ao desfecho do conto, o viajante,

por fim, dadas as provas apresentadas pelo sertanejo, admite acreditar na história, e espera que o leitor também acredite.

Também encontramos a ambientação interiorana do fantástico, o narrador sertanejo e a presença de crenças locais em contos como “O ar do vento, Ave Maria” e “Sertório”, dos pouco conhecidos Manuel de Oliveira Paiva e Galdino Fernandes Pinheiro (Galpi), respectivamente. Essas narrativas, assim como “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, antecipam uma estética do fantástico de coloração regionalista que será retomada décadas depois por escritores como Afonso Arinos e Monteiro Lobato.

Narrado em primeira pessoa, “O ar do vento, Ave Maria” (PAIVA, 1993) — publicado originalmente no volume *Contos*, de 1876 — conta a história de um caçador que, numa noite de caça, tivera a visão de uma assombração. Desde o início da narrativa, o narrador sertanejo enfatiza a oscilação entre os sentimentos de medo e coragem que experimenta com relação à caça noturna, o que, em determinado momento, faz com que se arrependa da empreitada. Segundo ele, o cerrado do bosque lhe causa horror.

O narrador conta que ouvira um barulho estranho na mata, o qual, ao passo que lhe causara pavor, também o enchera de curiosidade. Por fim, ele diz ver ao longe a terrível burra sem cabeça, figura lendária do folclore brasileiro que simboliza uma maldição a um pecado cometido, e percebe que o monstro havia deitado algo ao chão. Já recomposto do susto, o sertanejo descobre ser o objeto deixado pela assombração a horrível cabeça da amásia do vigário. Vê-se, assim, que a narrativa de Oliveira Paiva, assim como “Um sonho”, de Justiniano José da Rocha, e tantas outras histórias fantásticas, tem um caráter moralizante: a mulher que subverte as regras sociais paga um preço alto por seus pecados.

Já em “Sertório”, publicado em *Narrativas brasileiras*, de 1884, um narrador em terceira pessoa apresenta dois viajantes acadêmicos e filhos de fazendeiros que saem do Rio de Janeiro para o interior de São Paulo. Numa das paradas da viagem, encontram um ancião sertanejo que lhes conta uma lenda sobre uma civilização que viveu na região e que foi aniquilada por uma grande catástrofe.

A lenda fala do sertanejo Sertório, um jovem destemido que certa vez tivera, ao pé de uma montanha, uma estranha visão de uma clareira longínqua que mudava de cor. Diante de tal

fenômeno, Sertório oscila entre possíveis explicações: seria um encantamento? El-Dorado? Uma mina de diamantes?

Movido pelo desejo, bem como pela coragem e curiosidade, o jovem vaga pelo sertão paulista em busca do local da clareira, sem, entretanto, conseguir encontrá-lo. A dificuldade em atingir seu objetivo faz com que especule ora racional, ora supersticiosamente. Pela manhã, Sertório encontra duas mulheres mortas, e logo se apaixona pela mais jovem; ao beijá-la, é mordido por uma jararaca. Envenenado, Sertório irá morrer em um curioso cenário: uma cidade de múmias petrificadas. Trata-se aqui, mais uma vez, de uma lição de moral: “Só o amor puro e casto nos dá a felicidade” (PINHEIRO, 1959, p. 147).

Por fim, alinhados a essa estética de ambientação interiorana do fantástico estão alguns dos *Contos amazônicos* de Inglês de Sousa (1988), coletânea publicada originalmente em 1893. Nesses contos, há, igualmente, a presença do caboclo e dos falares, costumes, crenças e paisagens regionais. Nota-se, contudo, nos *Contos amazônicos* alguns elementos distintos: em primeiro lugar, a descrição do povo da Amazônia parte, em geral, de uma perspectiva determinista, o que aproxima esses contos de Inglês de Sousa da produção naturalista, em voga no período: as mulheres da região são sempre ingênuas, sentimentais, impressionáveis, crédulas; os amazonenses são extremamente imaginativos; a gente que vive à beira do rio é “naturalmente melancólica” (SOUSA, 1988, p. 22).

Além disso, explora-se um viés terrível das lendas e mitos locais: isso fica claro não apenas em um conto como “O baile do judeu”, que mostra a hostilidade dos habitantes locais, em sua maioria cristãos, à presença judaica, como, de forma especial, nos contos “A feiticeira” e “Amor de Maria”, que, posicionados um após o outro e apresentando histórias entrelaçadas, evidenciam que tanto a descrença quanto a credulidade levam a um erro fatal.

Outro elemento em *Contos amazônicos* que merece destaque é o fato de um conflito político, notadamente a Cabanagem, sempre atravessar as narrativas. Em “O rebelde”, por exemplo, temos a construção, pelo olhar da criança, do retrato cru de assombrosos massacres praticados pelos cabanos contra famílias portuguesas.

O teor de crítica social é também um traço marcante em diversas narrativas fantásticas de ambientação urbana e diurna, conforme mencionamos anteriormente. Nessas obras, a experiência

do contato com um fenômeno tido como sobrenatural é entrelaçada a um contexto mais amplo de análise do contexto social, e não raro de crítica a instituições diversas, à desigualdade, à violência e a determinados modos de vida.

A luneta mágica (1977), de Joaquim Manuel de Macedo, apresenta esse tipo de configuração do fantástico. O romance,³⁹ inicialmente publicado em 1869, conta a história de Simplício, que declara sofrer de rara miopia física e moral, ou seja, além de ter a visão afetada, também não é capaz de discernir entre o bem e o mal, a boa e a má intenção.

A questão central do romance, isto é, o problema de visão de Simplício e sua relação com as lunetas — verdadeiros (e problemáticos) substitutos dos olhos —, nos remete de imediato à obra de Hoffmann, não apenas em “O homem de areia”, conto em que o olho e os instrumentos óticos exercem papel central, como também em “A janela de esquina do meu primo”, em que se discutem as diferentes formas de olhar e em que a visão está relacionada mais claramente à percepção de questões econômicas, sociais e culturais. Percebemos, em *A luneta mágica*, a afirmação da visão como sentido superior, e, ao mesmo tempo, o questionamento da objetividade da visão e da percepção: o mundo muda conforme a perspectiva, conforme a luneta que se utiliza.

Simplício conhece um homem misterioso que se diz capaz de curar suas duas miopias: trata-se de um armênio que domina as práticas cabalistas e que, em rituais obscuros de magia, forja lunetas mágicas. Temos aqui, mais uma vez, e notadamente a partir do imaginário cristão, a associação da magia — entendida como prática diabólica — ao Oriente, e também aos conhecimentos da mística judaica. Às figuras do misterioso armênio e do ingênuo Simplício, opõe-se a do incrédulo Reis, homem das ciências que representa a dúvida e o contraponto ao imaginário mágico.

O armênio forja uma primeira luneta cuja função será injetar ceticismo no rapaz e acabar com sua ingenuidade e credulidade. Movido por medo e curiosidade, Simplício usa a luneta sem moderação, e em pouco tempo se vê num mundo execrável, dominado pelo mal, e então deseja nunca tê-la usado. Suas reações às visões proporcionadas pela luneta logo o fazem parecer um louco.

Após uma sequência de infortúnios, o armênio forja uma segunda luneta, agora para a visão do bem. Com a segunda luneta, Simplício se ilude e se enreda em diversas contradições, como o caso

³⁹ Parece-nos que esse tipo de narrativa, por não ser centrado no fenômeno sobrenatural e, portanto, ser desobrigado a sustentar a ambiguidade ou os sentimentos de horror e medo ao longo de toda a história, está mais aberto a se desenvolver em formas mais extensas, como o romance.

da bondade e retidão absolutas dos juízes e dos condenados. Por fim, depois de perder grande soma de dinheiro, é tido como incapaz de cuidar de seus bens. Ele chega a se iludir com as qualidades da morte e quase se mata. Nesse momento, o armênio o presenteia com a terceira luneta, a luneta do bom senso, e ao final do romance temos uma longa lição de moral sobre a necessidade de não se adotar uma visão absoluta do homem, uma vez que ele é imperfeito e complexo.

Além das questões puramente didáticas exploradas por Macedo, nota-se que, paralelamente ao drama de Simplício, o romance apresenta uma série de críticas a instituições diversas, especialmente à política. Além disso, através do cético Reis, temos uma curiosa reflexão que une magia e crítica social:

Creia que há magias em cada canto; olhe: como é que empregados públicos, e homens de todos os misteres e condições vivem, ganhando cinco, e gastando cinquenta em cada ano? Só por magia. Como é que um farroupilha há dois ou três anos se ostenta de súbito milionário? Só por magia. Como é que o Brasil festeja todos os anos o aniversário da constituição libérrima e vive, sem exceção de um dia, fora da lei constitucional e em plena ditadura, ou sob a vontade arbitrária, absoluta de quem está de cima? Só por magia. Acredite-me: há arte mágica na vida, na riqueza, no procedimento e na fortuna de muitos; há arte mágica nas misérias da administração, nas mentiras constitucionais do governo, nas zombarias feitas à opinião, no impune desprezo do povo, e até na paciência ilimitada dos que sofrem, há arte mágica... (MACEDO, 1977, p. 123).

Por fim, gostaríamos de mencionar um curioso romance que, infelizmente, ainda é bastante desconhecido:⁴⁰ trata-se de *A rainha do ignoto* (2003), da escritora cearense Emília de Freitas, publicado em 1899. Segundo a crítica Nelly Novaes Coelho, em texto constante da quarta capa da terceira edição do livro, de 2003, *A rainha do ignoto* é o primeiro romance fantástico publicado no Brasil.

A rainha do ignoto começa como uma típica história fantástica, mas ao longo do romance vemos o desdobramento de inesperadas questões, e o elemento propriamente fantástico recua para dar espaço a uma literatura ideológica, crítica, engajada, feminista.

No início do romance, temos o jovem advogado Edmundo, que volta a sua terra natal, no interior do Ceará, para resolver questões burocráticas. Lá, ele logo entra em contato com uma crença local, segundo a qual uma gruta próxima ao povoado era habitada por uma criatura maligna,

⁴⁰ O romance recebeu uma segunda edição apenas em 1980, após ser redescoberto por Otacílio Colares. A terceira edição, que é a que consultamos, data de 2003, e apresenta correções e atualizações, além do acréscimo de notas explicativas, realizados pela organizadora da edição, Constância Lima Duarte. Segundo Alcilene Cavalcante de Oliveira (2007), em tese sobre a vida e a obra da escritora, houve, nos periódicos da época, escassas notas sobre o romance.

apelidada de Funesta. Edmundo, o típico descrente, não compartilha da crença do povo, mas é levado por enorme curiosidade a descobrir “o fio da realidade perdido naquele labirinto de ideias extravagantes e fantásticas” (FREITAS, 2003, p. 33). Em outras palavras, Edmundo, o indivíduo racional e educado, pretende descobrir, por trás da história exagerada contada pelas pessoas ingênuas e supersticiosas, uma história coerente, crível.

Durante muitos capítulos, mantém-se a ambiguidade sobre a natureza de Funesta, bem como a de diversos fenômenos estranhos, mas passíveis de explicação racional. Em determinada circunstância, Edmundo descobre que Funesta é, na verdade, a chefe de um navio comandado por mulheres benfeitoras: trata-se do Tufão, “um armazém de fantasias” (FREITAS, 2003, p. 33). Edmundo, então, movido pela curiosidade, resolve embarcar, disfarçado, no Tufão, a fim de descobrir o mistério daquela mulher.

A partir desse momento, no entanto, os elementos que caracterizam o fantástico propriamente dito — o contato de um ou vários personagens com algo que supostamente não poderia existir ou acontecer num dado contexto, a ambiguidade desse ser ou fenômeno, a busca por respostas, a oscilação entre explicação racional e sobrenatural, etc. — são diluídos até desaparecerem por completo. Primeiramente, a narrativa passa a assumir feições maravilhosas: Funesta, ou a rainha do Ignoto, parece ter poderes mágicos, e esse fato aparentemente não perturba a ordem da ilha do Ignoto nem dos navios que comanda. Em seguida, o romance segue outro rumo, até que cada fenômeno sobrenatural seja explicado pela ciência: a rainha, bem como suas paladinas, domina a técnica da hipnose, e através desse “poder” elas conseguem inúmeros feitos, como que os outros as vejam de formas distintas, como se fossem outras pessoas, e que a ilha e o castelo do Ignoto permaneçam invisíveis a qualquer embarcação que se aproxime.

Após a entrada de Edmundo no Tufão, percebemos que seu personagem cede, lentamente, o papel de protagonista para a rainha do Ignoto. Descobrimos, então, que a rainha do Ignoto e suas paladinas são um grupo que vive numa terra escondida, jamais encontrada por nenhuma embarcação, e que elas saem pelo mundo em viagens cujo objetivo é cuidar dos mais fracos e lutar contra as injustiças.

Há claramente o foco na questão feminina: não apenas muitas de suas vítimas são mulheres abandonadas ou injustiçadas, como o próprio grupo é composto apenas por mulheres; além disso, fica evidente a superioridade destas em relação aos homens. Elas são mestras em diversas artes e

ciências, e ainda são guerreiras e dominam a técnica da hipnose. O homem, por outro lado, é visto como incapacitado de desempenhar as altas funções que elas exercem; ao resgatarem um pobre homem, uma das paladinas, revoltada, esbraveja: “Este [homem] só poderá servir para apanhar moscas; as empresas arriscadas serão sempre nossas” (FREITAS, 2003, 156). Assim, perpassam o romance diversos ideais de cunho feminista, ainda que de um feminismo ambíguo e problemático, se considerado a partir do que se entende pelo termo nos dias de hoje: às vezes ele beira a misandria, enquanto, em outros episódios, ele se converte numa defesa feroz do casamento em seus moldes tradicionais, visto que a mulher, frágil e sensível, não pode viver desprotegida. Misturam-se, assim, figuras femininas guerreiras e independentes a outras tipicamente românticas, pálidas, lânguidas, doentes de amor.

Mas o romance não se limita à questão feminina: há a enfática defesa da liberdade dos escravizados,⁴¹ expressa num belo episódio em que as paladinas resgatam, sem o uso de armas e contando apenas com truques de hipnose, um grande grupo de negros de uma fazenda. Além disso, há, em *A rainha do Ignoto*, uma denúncia contra a violência sofrida por soldados e marinheiros, o que aproxima o romance de Emília de Freitas de *Bom crioulo*, de 1895, obra do também cearense e seu contemporâneo Adolfo Caminha.

Por fim, próximo ao desfecho do romance, trecho em que a narrativa adquire um tom triste e melancólico, há uma crítica à igreja católica, que é acusada de espoliar os pobres, e a sugestão de adoção de preceitos espíritas.

Assim, *A rainha do Ignoto*, que, em princípio, parece uma típica história fantástica, abre-se numa diversidade de tendências, tornando-o um romance de difícil classificação. A esse respeito, Nelly Novaes Coelho afirma acertadamente que o romance possui

elementos do *romance gótico* (aventuras sucessivas, mirabolantes, fantásticas ou mergulhadas em mistério); elementos do *romance naturalista* (exigência de verdade documental, objetividade no registro dos fenômenos observados, preocupação com os pormenores e com a causalidade dos fenômenos); elementos do *romance regionalista* do entre-séculos (preocupação com as peculiaridades da região que serve de espaço aos acontecimentos, contrapondo seu primitivismo ou rusticidade aos requintes de beleza, luxo e riqueza do mundo encantado que nele se ocultaria: o mundo da Rainha do Ignoto); *valores da concepção de mundo cristã* que

⁴¹ Ainda que o romance date de 1899, ou seja, onze anos após a abolição da escravatura, fica claro que a história se passa durante o regime de escravidão.

consolidou a dualidade ou ambiguidade inerente à natureza feminina: anjo/demônio, pura/impura, etc. E, finalmente, elementos do *folclore nordestino*, que, “filtrados” pela consciência da autora, revelam o grande potencial transfigurador da arte (COELHO, 2002, p. 100, grifos da autora).



Buscamos, aqui, delinear o contexto literário em que a literatura fantástica aportou no Brasil, bem como traçar um breve panorama das figurações do fantástico na literatura brasileira do século XIX, tendo como referencial a prosa romântica, mas estendendo-nos até o fim do século.

O panorama aqui esboçado insere-se num campo da literatura brasileira ainda pouco explorado, e constitui um horizonte de referência para a discussão, no próximo capítulo, da presença do fantástico na obra de Machado de Assis. Sigamos, então.

A INCURSÃO MACHADIANA NA LITERATURA FANTÁSTICA

UM BREVE EXAME DA obra ficcional machadiana bastaria para constatar que ela é atravessada por inúmeros elementos comuns às narrativas fantásticas oitocentistas. Dentre os mais recorrentes, podemos mencionar a loucura — tema caro à obra do escritor —, tensionando os limites da razão; o sonho e o delírio, em seus contornos nem sempre discerníveis; as imagens do duplo, levantando questionamentos sobre o outro e o mesmo; as perversões, explorando os recantos obscuros da psique; e muitos outros.

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, por exemplo, impõe-se, já de início, a figura insólita e desconcertante de um defunto-autor — e não um autor-defunto, como o narrador faz questão de assinalar — que conta sua história (dedicada, aliás, aos vermes que devoraram seu corpo, num gesto que não deixa qualquer dúvida sobre a literalidade da sua morte) a partir do além-mundo, instaurando o ponto inicial de sua narração não no seu nascimento, mas justamente no momento em que expira.

A cena do delírio de Brás Cubas no seu leito de morte, descrita no capítulo VII, intitulado justamente “O delírio”, também poderia seguramente figurar numa narrativa fantástica, uma vez que, no fantástico, o sonho e o delírio cumprem, não raro, um papel central. Outro episódio de

matizes fantásticos nesse mesmo romance é o que se passa no capítulo LXVI, “As pernas”, em que os membros inferiores de Brás Cubas adquirem autonomia e o levam para jantar no Hotel Pharus, deixando à cabeça a tarefa de pensar em Virgília.⁴² Tal espécie de desmembramento reaparecerá no capítulo VIII de *Dom casmurro*, intitulado “Capitu”, em que Bentinho chegar a afirmar que os braços e as pernas são pessoas. Vale lembrar, ainda, que o narrador desse romance tem o hábito de sonhar acordado, além de dialogar com vermes, com retratos na parede e com coqueiros.

Já em *Quincas Borba*, publicado em 1892, desenrolam-se os delírios de Rubião, personagem interiorano e ingênuo⁴³ que acaba por enlouquecer em decorrência de seu desajuste social num contexto urbano determinado pelas relações de interesse. Esse mesmo Rubião, antes de enlouquecer, suspeita que a alma do finado filósofo Quincas Borba esteja no corpo do cão homônimo, sugerindo outro tema comum ao universo fantástico e presente em uma das narrativas fantásticas machadianas, “Decadência de dois grandes homens”: a metempsicose, ou transmigração da alma.

Em *Esau e Jacó*, de 1904, por sua vez, o autor explora, a partir dos gêmeos Pedro e Paulo, diversas imagens do duplo, com ressonâncias nos mais variados segmentos, revelando, num contínuo jogo de ambiguidades, a semelhança na diferença e a diferença na semelhança. Ainda nesse romance, há o desenvolvimento das alucinações de Flora em decorrência de sua hesitação afetiva.

Em “O espelho”, publicado em *Papéis avulsos*, de 1882, tem-se não apenas os insólitos acontecimentos em torno do imponente objeto herdado pela tia do protagonista, os quais remetem indubitavelmente aos temas do duplo e da perda de identidade, como também Jacobina se compara a um autômato — criatura recorrente na obra de E. T. A. Hoffmann —, revela o

⁴² Membros autônomos e/ou decepados são um elemento bastante recorrente na literatura fantástica do século XIX. Para citar apenas alguns exemplos, lembremo-nos de “A mão encantada”, de Gérard de Nerval, e de “O elixir da longa vida”, de Honoré de Balzac — ambos presentes na coletânea *Contos fantásticos do século XIX*, organizada por Ítalo Calvino (2004) —, em que partes do corpo adquirem independência por meio de saberes ocultos, acarretando, como em geral acontece em narrativas desse tipo, consequências funestas. Por vezes, contudo, o desmembramento é inserido na narrativa de forma leve ou até cômica, como é o caso dos episódios de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de *Dom casmurro* aqui mencionados, bem como de “O nariz”, de Nikolai Gogol, conto também constante da coletânea de Calvino. Freud, em “O estranho” (2000), relaciona o sentimento causado pelas imagens de decepamento e mutilação, especialmente quando os membros adquirem independência, ao complexo de castração. Já Louis Vax, em *L’art et la littérature fantastiques* (1974), relaciona o tema das partes separadas do corpo à possessão.

⁴³ A ingenuidade de Rubião é relativa e está ligada ao contexto social: ainda que seja sucessivamente explorada e enganada na Corte, a personagem demonstra, ainda em Barbacena, antes de herdar a fortuna do amigo, esperteza e interesse financeiro na amizade com o rico filósofo Quincas Borba, que então estava à beira da morte.

papel dos sonhos na satisfação de seus desejos e descreve um estado de solidão tão extrema que um de seus interlocutores afirma que tal situação “era de enlouquecer” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 350). Note-se, ainda, que a estrutura de “O espelho” é similar à de inúmeras narrativas fantásticas, inclusive de algumas machadianas, como “Sem olhos”: ao início do conto, um grupo de quatro homens conversa sobre questões metafísicas, enquanto um quinto senhor observa silenciosamente. É noite, e o ambiente, bem como o tema da conversa, é propício à narração de uma história de horror ou de teor supersticioso ou sobrenatural. Jacobina começa a relatar uma experiência passada a fim de comprovar a absurda teoria de que existem duas almas, e seus interlocutores acompanham sua narração entre incrédulos e curiosos.

Note-se, ainda, que, especialmente em seus contos, Machado de Assis explora uma variedade de gêneros que admitem abertamente o sobrenatural, como a fábula, a alegoria e o apólogo.⁴⁴ É o caso dos contos “Um apólogo”, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* em 1885 e reunido posteriormente na coletânea *Várias histórias*, de 1886, e “Como se inventaram os almanaques”, publicado originalmente no *Almanaque das Fluminenses*, em 1890, dentre outros.

A loucura, condição que surge com frequência no universo fantástico, bem como a ambiguidade entre loucura e razão — que têm, então, seu estatuto e seus limites questionados e relativizados —, é uma peça fundamental da obra machadiana, sendo tratada tanto em seus romances e contos como em suas crônicas. Essa recorrência do tema da loucura em diferentes formas revela um interesse do escritor não apenas pelos processos de percepção da realidade por parte dos indivíduos, mas também pela configuração dos transtornos mentais no âmbito das convenções sociais e da psiquiatria da época. Conforme observa Kátia Muricy,

As poucas nítidas fronteiras entre a loucura e a razão, a relatividade do que possa ser considerado razoável ou insensato sempre é assunto na literatura de Machado de Assis. Nesse momento crítico de transformação das elites brasileiras o tema

⁴⁴ Vale observar que, ao contrário da literatura fantástica, que busca questionar os limites da realidade determinados pelo pensamento racional e pelo senso comum, esses gêneros tradicionalmente não apresentam nada de subversivo, exercendo, antes, a função de mantenedores de uma ordem política ou moral. Entretanto, Angus Fletcher, em um comentário a respeito do gênero alegórico, que poderia ser estendido a gêneros como a fábula, o apólogo e a parábola, observa que se a alegoria, por um lado, serviu, ao longo da história, como mecanismo estratégico do poder, atuando positivamente na manutenção dos dogmas e valores morais, ela pode, por outro lado, funcionar como um eficaz instrumento de subversão dos discursos oficiais, especialmente sob regimes totalitários ou em épocas em que a religião possui grande poder e alcance na sociedade (FLETCHER, Angus. *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1964. p. 345). Um exemplo bastante conhecido dessa refuncionalização subversiva de gêneros historicamente não subversivos é *A revolução dos bichos*, do escritor inglês conhecido pelo pseudônimo George Orwell, publicado em 1945.

muitas vezes serve de metáfora de precariedade de equilíbrio de uma sociedade sob o impulso de modernização, indecisa entre seus costumes antigos persistentes e as inovações apresentadas como mais racionais (MURICY, 1988, p. 34).

Podemos observar o aparecimento do tema da loucura (e sua problematização) já no primeiro conto do escritor de que se tem notícia.⁴⁵ Trata-se de “Três tesouros perdidos”, narrativa curta publicada originalmente no periódico *A Marmota* em 1858.⁴⁶ O conto narra a história do senhor F, que, tendo descoberto que sua esposa o traía, e supondo ser o amante o Senhor X, resolve expulsá-lo, sob ameaça de morte, da capital. O Senhor X, surpreso com a insólita situação, acaba por aceitar o dinheiro que o marido desesperado oferecera para que ele fugisse para longe, pois tinha vontade de ir para Minas Gerais. Após passar a noite fora de casa, o Senhor F retorna e descobre que sua esposa partira no paquete para a Europa em companhia do Senhor P, seu amigo. A descoberta da tripla infelicidade — a perda do dinheiro e a traição da esposa e do amigo — deixa o Senhor F louco. Comentando o lamento do pobre Senhor F com relação aos três tesouros perdidos, o narrador afirma que “[n]este último ponto, o doido tem razão, e parece ser um doido com juízo” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 3). A partir de então, a loucura assumirá um papel de notável importância na ficção machadiana, sendo magistralmente desdobrada no conto “O alienista”, publicado na coletânea *Papéis avulsos*.

Ainda que todos esses exemplos indiquem uma sólida presença do universo fantástico na obra machadiana, entendemos que seja necessário distinguir entre elementos fantásticos na narrativa e narrativa fantástica propriamente dita. Em primeiro lugar, porque, conforme expomos anteriormente, não consideramos a literatura fantástica como a incidência do sobrenatural na literatura em um sentido amplo, especialmente porque partimos do pressuposto de que o sobrenatural é uma categoria que só pode ser definida a partir de uma concepção de natural que é construída histórica, social e culturalmente. Entendemos, antes, que a literatura fantástica é uma manifestação literária inscrita em um contexto histórico marcado por questões de ordem filosófica, científica, religiosa etc. específicas.

Além disso, como bem observa Tzvetan Todorov (2004), a literatura fantástica não pode ser definida unicamente a partir de seus temas. Conforme atesta o teórico, os temas de que trata a literatura fantástica não são essencialmente distintos dos que figuram na literatura de um modo

⁴⁵ Conforme esclarecimento de Djalma Cavalcante em nota explicativa relativa ao conto, presente na edição dos contos completos do escritor (ASSIS, 2003, v.1, t. 1, p. 3).

⁴⁶ Nesse provável primeiro conto de Machado de Assis também está presente outro tema que percorrerá toda a sua obra: o interesse e a negociação econômica como núcleo das relações humanas, inclusive das afetivas.

geral. O que caracterizaria o fantástico, dentre outros aspectos, seria uma maneira específica de lidar com esses temas. Isto é, a realização do fantástico na literatura, para Todorov, não é apenas uma questão de *o quê*, mas também, necessariamente, uma questão de *como*. Também Irène Bessièrre entende que o trabalho crítico que isola o tema da forma acaba por produzir uma visão limitada do fenômeno da literatura fantástica, e observa que o fantástico “supõe uma lógica ao mesmo tempo formal e temática” (BESSIÈRE, 1974, p. 10, tradução nossa).⁴⁷

Segundo Todorov (2004, p. 101), é “razoável supor que aquilo de que fala o fantástico não é qualitativamente diferente daquilo de que fala a literatura em geral, mas que nela existe uma diferença de intensidade que alcança o seu ponto máximo com o fantástico”. Para Todorov, essa *diferença de intensidade* se traduz especificamente numa experiência dos limites. Assim, a literatura fantástica caminhará sempre para o *excesso*, o qual, por sua vez, conduzirá à *exceção*.⁴⁸ Ainda segundo Todorov, essas experiências excessivas e excepcionais, que constituiriam o cerne da literatura fantástica, podem despertar no leitor e, eventualmente, na(s) personagem(ns), o sentimento de estranhamento, de horror, de medo, ou mesmo de curiosidade.

Louis Vax (1974, p. 24; 1987, p. 75) também assegura que o fantástico não está no que ele chama de *motivo*,⁴⁹ mas sim na forma como os motivos são articulados na trama. Como afirma o autor, “o motivo é em si indeterminado [...] é na obra que o determina como cômico, trágico ou elegíaco que ele pode revelar seu segredo à psicologia. [...] o gato fantástico interessa na medida em que é fantástico, e não na medida em que é gato” (VAX, 1987, p. 75, tradução nossa).

⁴⁷ É preciso, contudo, não perder de vista as significativas diferenças entre as abordagens de Todorov e Bessièrre acerca da literatura fantástica. Enquanto Todorov empreende uma análise sobretudo formal, orientada, em grande parte, pelos rigorosos pressupostos estruturalistas, Bessièrre concede mais espaço ao estudo dos temas fantásticos e à reflexão sobre as tensões sociais que essa produção literária metaforiza, considerando o contexto social, político e cultural dos séculos XVIII e XIX. Bessièrre, inclusive, inicia seu *Le récit fantastique* (1974, p. 9) com uma crítica ao tipo de análise empreendida por Jean Bellemin-Noël (e, em parte, também por Todorov), que dissocia fundo e forma, ignorando as motivações culturais da literatura fantástica e reduzindo-a a um traço formal não específico: a hesitação (centro da argumentação de Todorov).

⁴⁸ Aludimos aqui às reflexões de Georges Bataille em *O erotismo* (Porto Alegre: LP&M, 1987), livro em que, entre outras proposições, o autor estabelece uma relação entre o erotismo, o desejo, o sexo e a morte. Esse mesmo paralelo é também traçado por Tzvetan Todorov em um capítulo de *Introdução à literatura fantástica* bastante orientado pela psicanálise.

⁴⁹ Conforme explica Filipe Furtado (1980, p. 29), o *tema* é caracterizado pela abstração e pela generalidade, e é construído numa obra, ou num conjunto de obras, por meio da articulação de *motivos*, que são concretos e particulares. Assim, por exemplo, um tema como o do olhar constitui-se a partir da contribuição de motivos como o olho, o espelho, os instrumentos óticos, a luz, etc.

Assim, o que propomos aqui não é rastrear a presença de elementos comuns ao universo fantástico na obra de Machado de Assis, mas, partindo da constatação de que ela existe em variados níveis, analisar os contos em que o escritor estabelece uma relação supratemática com a literatura fantástica, apropriando-se também de elementos estruturais específicos que a caracterizam, de modo que se possa chamá-los de contos fantásticos machadianos. Uma distinção análoga seria, por exemplo, entre as aparições de temas, personagens ou episódios bíblicos na ficção do escritor e as obras em que ele efetivamente explora a linguagem bíblica — como é o caso do conto “Na arca (três capítulos inéditos do *Gênesis*)”, constante da coletânea *Papéis avulsos*. Entendemos que essa diferenciação seja uma atitude metodológica necessária ao tipo de investigação que se pretende realizar aqui. Nossa análise tem por objetivo apontar as principais características da narrativa fantástica de Machado de Assis, observando, ainda, em que medida tais particularidades dialogam, por um lado, com a tradição de contos fantásticos do século XIX, e, por outro lado, com aspectos gerais da poética machadiana.

Passemos, agora, à análise dos contos machadianos selecionados para nosso estudo — “O país das quimeras (conto fantástico)”, “O anjo das donzelas”, “Uma excursão milagrosa”, “A vida eterna”, “O capitão Mendonça”, “Rui de Leão”, “Decadência de dois grandes homens”, “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal” e “Entre santos”. Optamos por dividir a análise em tópicos temáticos, e não por contos, especialmente por duas razões: primeiramente, para evitar repetições, visto que, por vezes, um mesmo elemento reaparece em dois, três ou mais contos. Em segundo lugar, porque acreditamos que essa escolha viabiliza uma aproximação mais eficaz entre os contos, o que acaba por atuar a favor de nossos objetivos.

DESLOCAMENTOS EXTERIORES

As viagens constituem um tema fecundo na literatura, e, não raro, são investidas de um caráter estranho ou maravilhoso: quebra-se a linearidade do tempo, sua irreversibilidade; adentram-se espaços inimagináveis, impossíveis ou inalcançáveis (o céu, o Hades, o espaço sideral). A literatura fantástica reforça a ideia, muito anterior a ela, e tão variadamente explorada, de que o desconhecido é um campo fértil para a especulação.

Neste primeiro tópico, trataremos dos deslocamentos espaçotemporais presentes em alguns dos contos fantásticos machadianos. Esse primeiro tipo de deslocamento pode ser considerado como

gatilho para o fantástico nos contos “O país das quimeras” e sua versão posterior, “Uma excursão milagrosa”, bem como em “Rui de Leão” e sua segunda versão, “O imortal”.

Em “O país das quimeras”, a viagem fantástica já aparece indicada no título: a palavra *quimera*, do grego *khímaira*, se refere, segundo o Dicionário Houaiss, tanto à cabrita imolada em honra à deusa Ártemis e ao monstro com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente da mitologia grega, quanto a uma “combinação heterogênea ou incongruente de elementos diversos”, designando, ainda, por derivação, o “produto da imaginação, sem possibilidade de realizar-se; absurdo, fantasia, utopia” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009). Note-se, portanto, que o sentido de *quimera* aproxima-se bastante do de *fantástico*, aproximação reforçada no subtítulo do conto trazido entre parênteses, “conto fantástico”. A referência a um país de quimeras sugere, ainda, o movimento em direção a um lugar desconhecido e diferente do lugar de origem.

A segunda versão do conto tem o título alterado para “Uma excursão milagrosa”, mantendo-se, todavia, a noção de deslocamento em direção a um lugar desconhecido e caracterizado pelo sobrenatural. Aqui, no entanto, fica mais explícita a aceitação da existência desse mundo fora do comum, visto que só há milagre se houver crença.

“O país das quimeras” conta a história do jovem poeta Tito, que, em uma noite chuvosa, recebe a visita de uma criatura fantástica que o leva para conhecer o longínquo País das Quimeras.

Narrado em terceira pessoa, o conto inicia com as reflexões de Tito sobre qual seria a melhor forma de viajar. Instalam-se, desde o começo da narrativa, os temas da viagem e da ambivalência, que caracterizarão a figura da personagem central.

Tito divaga sobre as vantagens e desvantagens de se viajar por mar ou por terra. Se, por um lado, as dificuldades das travessias pelo mar justificam o alto valor atribuído aos feitos marítimos, razão pela qual “as almas pacatas” se esquivam de navegar, “a via terrestre não é absolutamente mais segura que a via marítima, e a história dos caminhos de ferro, pequena embora, conta já não poucos e tristes episódios” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p.48). A presença de duas figuras antigas, o censor romano Catão (234–149 a.C.) e a deusa do mar Anfitrite, esposa de Possêidon, assim como da linguagem proverbial, situam as reflexões de Tito num ponto distante do tempo e do espaço.

As ponderações do jovem poeta têm um motivo, logo esclarecido pelo narrador: Tito está “doente de amor” por uma bela jovem, e quer dedicar a ela todos os seus poemas, ainda que seu amor não seja correspondido. Contudo, ele havia anteriormente firmado um pacto com um enigmático senhor, comprometendo-se a vender-lhe todos os versos produzidos a partir de então — especialmente as odes e as poesias de sentimento —, sem qualquer “direito de paternidade” sobre suas obras. Assim, ao dedicar suas “estrofes inflamadas” à amada, Tito está fraudando seu cliente. Vale observar que essa ambiguidade no comportamento de Tito — poeta sincero e comerciante desonesto — é apenas uma dentre tantas outras que o narrador expõe ao compor o retrato moral da personagem, que, aliás, também possui características físicas conflitantes.

Diante do desprezo da amada, e correndo o risco de ser descoberto por seu misterioso cliente, o poeta se vê num dilema (nova duplicidade inserida no conto) entre uma atitude trágica, que seria nada menos que tirar a própria vida, e uma tola, que seria apenas viajar por um tempo e distanciar-se da cidade. A dubiedade moral de Tito entra em cena mais uma vez e faz com que ele escolha a segunda opção; daí suas reflexões sobre viajar por terra ou por mar.

Observe-se que os elementos que caracterizarão o fantástico na história de Tito — o aparecimento da sílfide e a viagem ao País das Quimeras — estão antecipados, seja nas divagações do poeta sobre as formas de viajar, seja na descrição da mulher amada, que possuía “[u]ns olhos pretos, um porte senhoril, *uma visão, uma criatura celestial*” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 50, grifos nossos). Essa antecipação constitui um aspecto recorrente nos contos fantásticos machadianos, aparecendo também em diversas outras narrativas fantásticas, conforme comentamos a respeito de *Noite na taverna*, no capítulo anterior. Ela aponta, ainda, mais uma vez, para o caráter de duplicidade que atravessa todo o conto, dessa vez dinamizando as figuras da mulher amada e da sílfide.

O cenário em que se desenvolvem as divagações do poeta sobre qual seria a maneira menos perigosa de se viajar é caracterizado pelo aspecto assombroso de uma noite chuvosa: “[À] hora em que Tito se engolfava em reflexões e fantasias era noite alta. A chuva caía com violência, e os relâmpagos que de instante a instante rompiam o céu deixavam ver o horizonte pejado de nuvens negras e túmidas” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 49–50). A noite de tempestade, aliada às “reflexões e fantasias” do jovem, constitui uma via comum de entrada para o fantástico, seja na irrupção do sobrenatural, seja na forma do delírio ou da ilusão.

A impressão de que algo singular acontecerá nessa noite é confirmada: as divagações de Tito são interrompidas por três batidas à porta, pela qual entrará nada menos que uma criatura considerada sobrenatural no universo conhecido pelo jovem poeta. O assombro de Tito evidencia o caráter singular do acontecimento: os limites do mundo que ele conhecia até então sofrem um grave abalo. O aspecto extraordinário do evento é enfatizado na narração do momento em que Tito abre a porta:

Mas ó pasmo! mal o poeta abriu a porta, eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem de névoas, uma coisa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas, como as tuas, ó Afrodita! eis que uma criatura assim invade o aposento do poeta e, estendendo a mão, ordena-lhe que feche a porta e tome assento à mesa (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 51).⁵⁰

A sílfide — ou melhor, a “visão”, como a narrativa passará a se referir à criatura que veio interromper as reflexões de Tito — convida o poeta a realizar a viagem de que ele tanto precisa, assegurando que tal deslocamento lhe devolverá a inspiração, solapada pela tristeza. O meio utilizado para a viagem acentua o caráter extraordinário do acontecimento: não será o mar ou a terra, mas o ar — a visão é uma criatura alada. O poeta se assombra, certamente, ao ver a sílfide abrir suas asas.

Durante a viagem, Tito permanece absorto, incapaz de pensar; sua descrição é filtrada mais pelas sensações que pela razão:

Tito não podia pensar; ia atordoado, e subia sem saber para onde, nem a razão por quê. Sentia que o vento agitava os cabelos louros da visão, e que eles batiam docemente na face, do que resultava uma exalação celeste que embriagava e adormecia. O ar estava puro e fresco. Tito, que havia se distraído algum tempo da ocupação das musas no estudo das leis físicas, contava que, naquele subir continuado, breve chegariam a sentir os efeitos da rarefação da atmosfera. Subiam sempre, e muito, mas a atmosfera conservava-se sempre a mesma, e quanto mais ele subia melhor respirava.

Isso passou rápido pela mente do poeta. Como disse, ele não pensava; ia subindo sem olhar para a terra (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 52).

A partir desse momento, entretanto, sua curiosidade e seu espanto vão sendo diluídos à medida que os fatos se desenrolam: o extraordinário é paulatinamente aceito, naturalizado, minimizando o efeito fantástico da jornada.

⁵⁰ Na segunda versão do conto o trecho aparece levemente alterado, visto que é narrado em primeira pessoa.

É curioso notar a semelhança entre a viagem de Tito, conduzida pela sílfide, e a viagem de Brás Cubas, conduzida por um hipopótamo e, depois, o espetáculo que se estende diante de seus olhos, quando já está em companhia de Natureza, ou Pandora (também referida, no romance, como visão): ambos têm a oportunidade de ver algo absolutamente impossível aos humanos — o desenrolar do espaço, no caso do conto, e do espaço-tempo, no caso do romance. O tom, entretanto, difere bastante de uma narrativa a outra: em primeiro lugar, porque o relato de Brás Cubas descreve declaradamente um delírio, enquanto a história de Tito é contada como “real”. Além disso, enquanto a experiência de Tito é narrada de modo solene, a de Brás Cubas o é de forma abrupta e desconcertante, apresentando também o tom cético que é progressivamente acentuado na obra machadiana.⁵¹

Ao fim do trajeto, Tito é informado de que o lugar se chama País das Quimeras, “para onde viaja três quartas partes do gênero humano, mas que não se acha consignado nas tábuas da ciência” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 58). Estabelece-aqui, claramente, nova ambiguidade: o País das Quimeras é, ao mesmo tempo, um lugar conhecido por quase todos e ignorado pelo saber científico — que é capaz de descrever lugares para os quais o ser humano (ainda) não pode se deslocar. A dúvida sobre o que três quartos da humanidade vão fazer naquele lugar é afastada por Tito, ficando ao leitor a tarefa de buscar nas entrelinhas do texto a ligação que o País das

⁵¹ É preciso ressaltar, contudo, que não encaramos a diferença de tom entre “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nem a acentuação do caráter cético observada no mencionado episódio desse romance, como uma comprovação da conhecida concepção algo “teleológica” da obra machadiana, que costuma dividi-la em duas fases estanques, e que acaba por considerar que as primeiras obras do escritor interessam apenas na medida em que representam um ensaio da segunda fase, essa sim magistral. Ainda que se possa argumentar a favor da renovação estética introduzida a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, entendemos que esse tipo de visão da obra de Machado de Assis tende a ignorar as qualidades específicas das suas obras iniciais. Tal divisão da obra machadiana peca ainda mais quando classifica essas duas fases de “romântica” e “realista”: não apenas a não adesão do escritor a qualquer dessas escolas nos parece clara, como também entendemos que elementos característicos tanto do romantismo como do realismo (daquele talvez mais que deste) estão diluídos ao longo de toda a sua obra, concorrendo com outros tantos recursos estéticos comuns a outras tendências literárias. Apenas para dar um exemplo, lembremos que um procedimento-chave na obra de Machado de Assis é um recurso amplamente desenvolvido pelos românticos, chamado justamente de *ironia romântica*. Além do mais, não nos parece justo associar a fase supostamente superior da obra do escritor a uma escola literária pela qual ele nutria tanta reserva, chegando a demonstrar, por vezes, aversão por ela — como na famosa crítica a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em que, ao final, ele chega a dizer: “[v]oltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 913).

A divisão da produção literária de Machado de Assis em duas fases, bem como a classificação delas como “romântica” e “realista”, é complexa demais para que nos ocupemos dela no âmbito deste trabalho. Observemos, apenas, que ela não nos é aqui produtiva, visto que a transição entre as décadas de 1870 e 1880 não parece dotar os seus contos fantásticos de qualquer qualidade estética significativa.

Quimeras estabelece entre quase todos os homens. O poeta se interessa apenas pelo que diz respeito a seu próprio destino e à sua própria experiência.

A formalidade e a solenidade surgem como elementos de destaque no País das Quimeras: logo à chegada, Tito se depara com vários soldados, que prestam continência militar a ele e sua companheira de viagem. Em seguida, eles se dirigem ao Gênio das Bagatelas, que estava cercado de pavões. A figura do pavão, já mencionada no conto, é um dos primeiros índices do tema da vaidade, sutilmente costurado ao longo de toda a narrativa, e que competirá, como veremos posteriormente, com o próprio tema da viagem fantástica. O tom cerimonioso prossegue na apresentação pomposa do visitante aos membros da corte, e assume um caráter quase cômico no exagero do tratamento dirigido ao Gênio das Bagatelas, indicando, novamente, um excesso de vaidade — a qual será, ainda, retomada na figura da Moda, bela figura real que não para de se olhar no espelho.

O fim da aventura fantástica de Tito é súbito, e não possui qualquer motivação aparente: de repente, todas as entidades vão se tornando “mais delgadas e vaporosas” (do que já eram), até que o chão começa a se desfazer e o poeta se vê em uma queda vertiginosa e “diabólica” em direção à Terra. O tom fantástico é retomado na discrepância entre a expectativa de Tito em relação à queda — seu corpo jamais suportaria tal impacto — e a maneira como pousou no solo: “caiu sobre uma praia, de pé, firme como se não houvesse dado aquele infernal salto” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 58).

Com o retorno, instaura-se novo equilíbrio. Tito, entretanto, já não é o mesmo homem: a viagem produziu significativas mudanças em seu espírito. O conhecimento adquirido na viagem fantástica realizada pelo poeta se traduz na habilidade em detectar, à primeira vista, se uma pessoa possui na cabeça miolos ou a massa quimérica, matéria volátil produzida no País das Quimeras. Tito se torna capaz de ver o invisível, tornando-se, assim, em alguma medida, superior aos outros humanos.

A natureza da massa quimérica mantém-se apenas sugerida; basta dizer, contudo, que ela é constituída da própria atmosfera do País das Quimeras. Com todas as situações marcadas pelo excesso de vaidade que Tito vivencia naquele lugar, não é mais difícil estabelecer as correlações e compreender o que os poetas, os estadistas, os apaixonados, os viscondes e as mulheres (ou, ainda, três quartos de toda a humanidade) possuem em comum com aquelas solenes criaturas.

A segunda versão dessa narrativa, publicada em 1866 sob o título de “Uma excursão milagrosa”, apresenta diversas alterações, algumas notáveis e outras que indicam apenas uma revisão do texto em um nível mais simples, sem interferência no sentido — junção ou quebra de parágrafos, simples mudanças de pontuação, etc. A mais importante delas, cremos, é a mudança no foco narrativo: se em “O país das quimeras” temos um narrador onisciente a contar a história de Tito, na segunda versão o poder de narrar é logo transferido à personagem central da peripécia, o que confere à narrativa um caráter de relato de experiência que não havia na versão anterior. Ressaltemos que a narração em primeira pessoa pelo protagonista é uma estratégia narrativa bastante produtiva no âmbito da literatura fantástica, por diversas razões. De um modo geral, podemos dizer que a narração como relato de experiência é um recurso que aproxima personagem-narrador e leitor, tornando este mais suscetível a se envolver com a história. Tal estratégia narrativa também confere, como lembra Filipe Furtado (1980), um efeito de credibilidade e autoridade ao relato, inibindo a desconfiança do seu receptor quanto à veracidade da experiência vivida. Por fim, ela pode atuar como elemento estruturador da ambiguidade relativa à natureza dos fenômenos narrados, uma vez que fornece apenas uma visão perspectivamente limitada dos fatos. No caso da história de Tito, a impressão que se tem é que a mudança de foco narrativo da terceira para a primeira pessoa favorece a aproximação entre personagem-narrador e leitor, compelindo este ainda mais a aceitar a sua mirabolante aventura. O interessante é que o próprio narrador inicial (em terceira pessoa) demonstra ter consciência da importância da mudança de perspectiva, já que ele próprio toma a iniciativa de transmitir ao protagonista a função de narrar.

Nessa segunda versão, um narrador em terceira pessoa abre o texto estabelecendo uma relação entre a viagem que Tito contará e outras tantas histórias de viagens, reais ou ficcionais, como a de Gulliver e a de James Cook. O narrador também menciona as histórias extraordinárias de *As mil e uma noites* e as narrativas de Edgar Allan Poe, fazendo a ponte entre a viagem e o maravilhoso ou o estranho, já assinalada no título, e reforçando as ligações literárias imaginárias já esboçadas na primeira versão. Em seguida, ele prossegue a narração tal como na versão anterior, até o ponto em que Tito ouve as três batidas à porta. Daí em diante será o jovem poeta quem contará sua própria história, com algumas modificações, mas seguindo a mesma direção da primeira versão.

“Uma excursão milagrosa” é encerrado com uma espécie de lição de moral que difere bastante do tom do final da primeira versão. Se lá o sentido da viagem fantástica é expresso na aquisição de

uma habilidade única — identificar quem foi agraciado com miolos e quem recebeu, no lugar destes, massa quimérica —, aqui, ao retomar a narração, o narrador em terceira pessoa afirma que a capacidade que Tito adquiriu o tornou ainda mais pobre e infeliz do que ele já era. Ele conclui dizendo que a sabedoria não confere ao ser humano a liberdade de desmascarar a humanidade: “Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 348). O possível consolo ou compensação prometido pela sílfide, visão que o conduz à viagem fantástica, não se concretiza, o que faz com que seu sentido seja esvaziado.

É importante ressaltar que, além da falta de compensação da aventura fantástica realizada por Tito, “Uma excursão milagrosa” apresenta a acentuação, no episódio em que um filósofo discursa sobre a natureza humana, de algo já bastante evidente em “O país das quimeras”: a abordagem crítica da vaidade, que corresponde, nas duas versões da história, de um lado, à naturalização do fantástico, sua assimilação, expressa de maneira singular na falta de estranhamento de Tito diante das semelhanças que pôde observar entre o seu mundo e o das Quimeras; e, de outro lado, ao desvio da questão que concerne propriamente à experiência da viagem fantástica para a crítica de um comportamento nada extraordinário, mas, ao contrário, bastante comum, especialmente em estadistas, poetas e mulheres.

Deslocamento fantástico bastante diverso aparece nos contos “Rui de Leão” e sua versão posterior, intitulada “O imortal”. Esses contos narram (com significativas diferenças entre as duas versões) a singular história de um homem que foi capaz de viver muito mais que qualquer outro humano jamais pôde, realizando uma insólita trajetória no tempo.

Narrado em terceira pessoa, “Rui de Leão” é iniciado com uma referência a crônicas “inéditas e secretas” que contam que, por volta de 1630, um português de cerca de quarenta anos vivia entre índios tamoios, tendo-se amasiado com a filha do pajé. Enquanto a natureza das crônicas instaura a atmosfera de curiosidade e singularidade tão cara à narração de histórias fantásticas, a regressão temporal afasta-nos momentaneamente do contexto da normalidade atual, abrindo espaço para o desconhecido.

O contraste cultural entre brancos e indígenas, presente nas duas versões da narrativa, é bastante acentuado na primeira versão do conto, em que as diferenças de costumes e valores ganham maior destaque. Enquanto em “O imortal” a presença do português na aldeia é tratada brevemente e

como apenas mais um evento fortuito numa extensa cadeia de acontecimentos inesperados, em “Rui de Leão” a experiência do herói diante dos costumes tamoios desempenha um importante papel na narrativa, apresentando um intenso processo de assimilação, aprendizado e troca cultural. Isso fica claro, por exemplo, no momento em que Nanavi, filha do pajé e esposa do estrangeiro, ao observar que o marido estava pensativo, pergunta-lhe se ele pensava no seu país, ao que ele responde: “O meu país é o teu, Nanavi, a minha pátria é o teu amor. Que teria eu lá mais do que tenho aqui?” (ASSIS, 1956, p. 96). Há, ainda, no conto a descrição de um ritual antropofágico de que o português não apenas toma parte, como também é escolhido pela tribo para dar o golpe fatal na vítima. As diferenças culturais entre Rui de Leão e os tamoios, na primeira versão do conto, são pontuadas, ainda, pela figura do frade Norberto, em missão pela aldeia, que insiste, sem sucesso, para que o filho do português com Nanavi seja batizado conforme os costumes cristãos.

Essa relação contrastiva entre valores ocidentais e indígenas, ressaltada em “Rui de Leão” e praticamente eliminada em “O imortal”, estabelece forte diálogo com a estética indianista desenvolvida na literatura brasileira durante o romantismo, expressa, em linhas gerais, na oposição entre a civilização e a não civilização (esta não significando a barbárie, mas a pureza) e na idealização da natureza e do selvagem (repleto, muitas vezes, de trejeitos europeizados). Na primeira versão desse conto, Rui de Leão é retratado como um estrangeiro disposto a assimilar os valores indígenas, e há uma franca valorização destes em relação aos oriundos do mundo “civilizado”. Note-se, por exemplo, que o que o trouxe para o Brasil foram os infortúnios vividos em Portugal, que tingiram suas feições robustas com notas melancólicas.

“Rui de Leão” e “O imortal” se caracterizam como uma narrativa propriamente fantástica pela inserção de um elemento supostamente mágico — um elixir que garantiria a imortalidade⁵² —, bem como pela dúvida que esse singular presente desperta em seu novo possuidor quanto à sua efetividade. Cumpre salientar que, ao menos da perspectiva do ocidental, a eternidade é considerada não apenas inalcançável, como também um dos atributos que separam irremediavelmente o ser humano da esfera do divino (o pensamento cristão é bastante

⁵² Vale lembrar que o desenvolvimento do elixir da vida eterna, ou elixir da longa vida, a partir da famigerada pedra filosofal era um dos objetivos principais dos alquimistas (figuras que aparecem com alguma frequência no universo da literatura fantástica), e é, ainda hoje, um elemento bastante explorado em narrativas de fantasia, aparecendo muitas vezes associado à imagem de um sábio que oscila entre a ciência e a alquimia (e, por vezes, ainda, à loucura).

fundamentado nessa diferença). A dúvida também aparece relacionada à condição do pajé que presenteia o genro com o misterioso líquido: ele está à beira da morte, e, por isso, notadamente em “O imortal”, a sua sanidade é posta em questão.

Ao sentir que a morte se aproximava, o pajé, que gostava muito do genro, resolveu dar-lhe de presente uma bebida que, segundo assegura, foi dada a ele pelo próprio Tupã. A reação do protagonista a essa circunstância é distinta nas duas versões do conto. Em “Rui de Leão”, em que a atitude do pajé é apresentada como uma demonstração de generosidade, a personagem se vê tomada por profundas reflexões sobre a possibilidade de a tal bebida ser mesmo um elixir de imortalidade, acabando por apelar para seu “bom senso” e para os valores cristãos (só Deus poderia conceder a imortalidade, e mesmo assim jamais o faz) e atribuir o gesto do pajé a um sonho. Em “O imortal”, o português acha “absurdo supor que um tal líquido pudesse abrir uma exceção na lei da morte” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 889), de modo que sua interpretação dos fatos tende para a ideia de que o pajé estava louco por causa da doença. Isso é reforçado pelo “certo ar diabólico” com que o pajé intima Rui de Leão a ir ao lugar em que a misteriosa bebida estava escondida, bem como pelo caráter assustador assumido pela caminhada que realizam até o ponto em que o velho revelará o segredo ao genro. Assim, se, em “Rui de Leão”, há a tentativa de compreender o universo do outro, por mais absurdo que ele possa parecer, em “O imortal” prevalece o desinteresse pelo que é diferente, calcado numa concepção de mundo que não admite o que não é explicado pela razão ocidental.

Se, em “Rui de Leão”, há o esforço, por parte do protagonista, em adentrar uma realidade supostamente mais ampla, que admite eventos que, no universo do homem branco, são tidos por impossíveis, em “O imortal”, por outro lado, há a resistência em aceitar a fluidez das fronteiras entre o que é considerado natural e o que é considerado sobrenatural, e, mesmo quando se aceita a possibilidade de o elixir fornecer realmente a eternidade a um ser humano — necessariamente mortal na economia do pensamento cristão —, a perspectiva é ainda orientada pelo pensamento racional, ou seja, não se admite que tal artefato tenha sido um presente de uma divindade, mas acredita-se que as propriedades únicas da bebida sejam apenas um segredo que a ciência — instância a um tempo legitimadora e desmistificadora — ainda descobrirá.

A mudança de postura do protagonista em relação ao elixir, responsável por fazê-lo finalmente experimentar a bebida, também é expressa diferentemente nas duas versões do conto, embora em ambas a doença cumpra uma função central. Em “Rui de Leão”, desde o momento em que ganha

o extraordinário presente, o protagonista divaga sobre as maravilhas da imortalidade: “— E contudo, disse ele, era tão bom possuir a imortalidade! Ver correr os séculos uns após os outros; ver passar as gerações; o nascimento e a queda dos impérios, e ficar sobranceiro a tudo; zombar do tempo e dos homens!” (ASSIS 1956, p. 95-96).⁵³ Ao ficar doente (numa circunstância também marcada por certo mistério, já que, momentos antes de o português contrair a terrível febre, um frade lhe havia lançado uma espécie de imprecação por ele não querer batizar o filho que tivera com Nanavi), Rui de Leão pensa no filho recém-nascido e na jovem esposa, e, tomado de tristeza por ter de deixá-los sozinhos, resolve experimentar o elixir. Já em “O imortal”, estando gravemente doente e tendo sido desenganado pelos curandeiros, ele resolve testar o elixir do pajé; afinal, já não havia nada mais a perder. Em vez da consternação que caracteriza a decisão tomada pelo português na primeira versão do conto, aqui é, novamente, um argumento de base científica que o motiva a experimentar a misteriosa bebida: “A ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante. Quem sabe, dizia ele consigo, se os homens não descobrirão um dia a imortalidade, e se o elixir científico não será esta mesma droga selvática? [...] Tudo é incrível antes de divulgado” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 889-890).

Em “Rui de Leão”, assim como em “O imortal”, é sem assombro que a imortalidade é percebida pelo protagonista, por mais insólito que tal fato pudesse ser no contexto da história. Assim, podemos dizer que nessas narrativas, bem como em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, há uma espécie de naturalização do fantástico, isto é, o evento extraordinário deixa de suscitar estranhamento ou dúvida, e passa a ser aceito e integrado no universo daquele que participa dele.

Em “Rui de Leão”, bem como em “O imortal”, a imortalidade é evidenciada não apenas na longevidade, mas na própria incapacidade de morrer: na primeira versão do conto, após a morte de Nanavi, Rui decide se juntar a uma ordem de frades para ajudá-los em suas missões de paz. Em um ataque indígena, o português é ferido com uma flecha envenenada, mas, ao contrário do que sucede a dois frades da companhia, o veneno mortal não surte efeitos em seu corpo. Já em Lisboa, em duelo motivado pela disputa por uma dama, Rui de Leão é atravessado pela espada do adversário. Nem mesmo o suicídio, considerado em um momento de “incurável aborrecimento”, é uma alternativa ao que acabou se tornando uma maldição imposta pela bebida do pajé. Na segunda versão da narrativa,

⁵³ Nota-se aqui, mais uma vez, tal como observamos em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, a semelhança com o ponto de vista experimentado por Brás Cubas em seu delírio.

após assumir a posição de duque da Grã-Bretanha e sofrer revoltas e traições, Rui de Leão é condenado à decapitação, mas sua execução adquire contornos absurdos ao não poder se efetivar.

A experiência da imortalidade, marcada, especialmente, pelo contraste entre o efêmero e o perpétuo — que, no fim das contas, levará o protagonista a recorrer ao que sobrou da bebida para pôr um término em sua insólita jornada no tempo — é outro elemento retratado diferentemente nas duas versões do conto. Em “Rui de Leão”, essa experiência é representada do ponto de vista pessoal, focando os sofrimentos de uma vida interminável, o que, no fim, o levará a procurar a morte. Já em “O imortal”, a imortalidade é tratada do ponto de vista histórico, como a possibilidade de vislumbrar e viver a História de uma perspectiva supra-humana: o protagonista tem a oportunidade de participar efetivamente de inúmeros acontecimentos decisivos na história da Europa e do Brasil.

Finalmente, a peripécia do herói de “Rui de Leão” e “O imortal” possui dois epílogos um tanto diferentes. Na primeira versão do conto, a história fantástica de Rui de Leão assume um caráter moralizante:

Assim acabou este grande homem, após quase três séculos de existência, tendo colhido louros na guerra, na ciência e no parlamento; feliz no jogo e nos amores; mimoso da fortuna; homem, enfim, que provou praticamente que a morte, longe de ser um mal, é um corretivo necessário aos aborrecimentos da vida.

Imitemo-lo nas façanhas e no amor ao estudo; não no desejo de ser imortal; e convencemo-nos de que o melhor elixir de imortalidade não vale os sete palmos de terra de Caju (ASSIS, 1956, p. 117).

Já a segunda versão do conto é um tanto curiosa, e merecerá nossa atenção mais à frente. Observemos, por ora, que, se na primeira versão do conto temos um narrador em terceira pessoa onisciente, na segunda, quem narra a história de Rui de Leão a uma interessada plateia é ninguém menos que seu filho único, que é justamente um médico homeopata...



Observando em conjunto os contos machadianos que apresentam o que chamamos de deslocamentos exteriores — a viagem fantástica de Tito e a insólita trajetória no tempo realizada por Rui de Leão —, notamos que uma de suas características mais marcantes é a naturalização do fenômeno fantástico, isto é, sua gradativa aceitação e incorporação. No caso da viagem de Tito, o estranhamento é dissipado já nos primeiros instantes de sua estadia no País das Quimeras, de

modo que sua atenção passa a se ocupar não do que é distinto do seu mundo, mas daquilo que os seres vaporosos do distante país e três quartos da humanidade têm em comum. Já a experiência extraordinária de Rui de Leão é assimilada com certa tranquilidade pelo protagonista, e, não podendo ser apreendida pelos mortais (que, obviamente, morrem antes de poderem notar qualquer evidência de imortalidade do português), também sofre, no conto, um processo de naturalização. Decorrente dessa diluição da estranheza, notamos, também, que a experiência propriamente fantástica (a viagem ao País das Quimeras e a imortalidade alcançada por um misterioso elixir indígena) se torna secundária nas narrativas, especialmente em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e “Rui de Leão”, cedendo lugar a questionamentos de outra ordem, não específicos do universo da literatura fantástica, a saber, a vaidade e as consequências da vida eterna.

DESLOCAMENTOS INTERIORES

Não é apenas no tempo e no espaço — fora do corpo e da mente — que os personagens machadianos realizam seus deslocamentos fantásticos. Além dos *deslocamentos exteriores*, observamos também outro tipo de deslocamento presente em alguns dos contos fantásticos de Machado de Assis, a que chamaremos de *deslocamentos interiores*. Trata-se, aqui, de aventuras vividas apenas na mente dos sujeitos, ou, mais propriamente, no espaço do sonho. No contexto de nosso trabalho, os contos fantásticos machadianos que apresentam esse tipo de aventura são “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”.

Há, de modo geral, nessas narrativas, uma passagem — uma viagem, poderíamos dizer — imperceptível entre o universo “real” e o onírico, entre a vigília e o sono, habilmente construída por Machado de Assis de modo a rasurar (momentaneamente) as fronteiras entre esses dois universos. O efeito fantástico resulta, então, nesses contos, da superposição silenciosa do sonho — concebido, nos contos fantásticos machadianos, como espaço em que se manifestam primordialmente o aleatório, as relações metafóricas ou metonímicas entre os eventos, o absurdo, o opressor e mesmo o horrível — numa realidade presumivelmente confortável e previsível (em

outras palavras, uma realidade dotada de *verossimilhança*), em que os fenômenos normalmente se dão dentro de uma rede mais ou menos restrita de possibilidades.⁵⁴

É importante destacar, de antemão, a semelhança entre os enredos dessas três histórias. Na verdade, elas evidenciam uma característica da produção fantástica machadiana que aparece de forma mais ou menos sutil em todo o conjunto de narrativas aqui estudado: a recorrência de determinados temas e elementos. Para ficarmos com apenas alguns exemplos: “O anjo das donzelas” possui alguns pontos de contato com “A chinela turca”, a começar pelo nome que a donzela daquela história compartilha com a jovem por quem o bacharel Duarte está apaixonado. Ademais, a Cecília de “O anjo das donzelas” também possui uma chinela turca que, tal como a do sonho de Duarte, é pequeníssima, e pertence certamente a um pé “fantástico”. Além da ligação entre as duas Cecílias, lembremos o fato de tanto o major Lopo Alves, de “A chinela turca”, como o capitão Mendonça que dá nome ao conto, serem amigos de exército dos pais dos protagonistas (o que confere a eles uma espécie de autoridade tal que os protagonistas não podem evitar, no primeiro caso, a tortura de ouvir tão pavorosa peça, e, no segundo, estar na presença de um verdadeiro excêntrico); o interesse de Miranda, de “Decadência de dois homens”, e de Amaral, de “O capitão Mendonça”, pelos homens “originais”, que se destacam entre as “cópias”; o tema da imortalidade em “Rui de Leão”/“O imortal” e “A vida eterna”; as semelhanças entre o perfil oscilante entre a loucura e a lucidez de Damasceno, Jaime, Tobias e Miranda, dentre outros.⁵⁵

⁵⁴ É pertinente lembrar, a respeito da oposição entre o espaço “real” e o onírico observada nesses contos, a terminologia utilizada por Filipe Furtado para caracterizar os espaços na narrativa fantástica. Segundo o estudioso, os dois tipos de espaço mais comuns em textos fantásticos podem ser chamados de *realistas* — “por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a ‘opinião comum’ considera ser o real” — e *alucinantes* — que “contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação” (FURTADO, 1980, p. 120).

⁵⁵ Outras duas narrativas que apresentam semelhanças significativas com alguns dos contos aqui analisados, mas que fazem parte desse estudo, são “A segunda vida” e “O anjo Rafael”. Em “A segunda vida”, há não apenas uma situação similar à do início do sonho de Camilo da Anunciação, em “A vida eterna”, isto é, um homem estranho e aparentemente louco que invade a casa do protagonista e trava com ele uma conversa sem sentido, como também o tema da reencarnação, próximo do da imortalidade, que aparece em “Rui de Leão”/“O imortal” e “A vida eterna”. Além disso, nesse caso, a semelhança entre “A segunda vida” e “A vida eterna” fica estabelecida já nos títulos dos contos. Em “O anjo Rafael”, por sua vez, há não apenas um velho excêntrico (e, aqui, verdadeiramente insano) amigo de armas do pai do protagonista, tal como em “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”, como também o tema do casamento forçado, presente em “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca” (ainda que na narrativa em questão essa situação opressora não esteja circunscrita ao espaço onírico).

Nas três narrativas, é utilizado o mesmo recurso de sobreposição silenciosa do sonho na realidade, de que resulta a dissolução das fronteiras entre a vigília e o sono. Assim, o que se entende como a realidade verossímil passa, abruptamente, a operar segundo a lógica do sonho, concebido como universo absurdo, alterando a percepção do tempo e do espaço e desfazendo a pretensa estabilidade do mundo e das coisas; nada é o que parece ser: aqueles simpáticos idosos são, na verdade, antropófagos malignos, membros de uma obscura seita egípcia, em busca da imortalidade; a bela e inteligente Augusta é, na verdade, apenas uma construção de laboratório, uma combinação de elementos químicos; o padre é, na verdade, um coronel, ou o chefe da associação dos antropófagos; a chinela turca, pivô de uma aventura angustiante, na verdade nunca foi roubada, e também não era, como se supunha, ricamente adornada; o casamento, promessa de júbilo, é, na verdade, uma sentença de morte ou tortura. Dessa construção estrategicamente elaborada resulta o efeito fantástico: os eventos só despertam incerteza ou estranhamento porque se supõe estar no mundo da vigília, regido por leis conhecidas e situado numa rede de possibilidades.

O estranhamento típico da experiência fantástica é evocado, nos três casos, não por um fenômeno singular que desperta, no protagonista e presumivelmente no leitor, a incerteza quanto à natureza dos eventos de que as personagens tomam parte, mas sim por uma cadeia de acontecimentos que são caracterizados como improváveis, incomuns à experiência dos protagonistas, e que os conduz a uma espécie de confinamento, a uma situação opressiva de que não podem escapar. De fato, nota-se que, nas três narrativas, o espaço do sonho é vedado, marcado pela sensação de clausura, opondo-se, portanto, à suposta liberdade de que se goza na “realidade”.⁵⁶

Em “A vida eterna”, conto narrado em primeira pessoa, o sono já é sinalizado desde o princípio, quando o narrador remete ao singular estado “que não é sono nem vigília, quando, desafogado o espírito de aflições, procura algum repouso às lides da existência” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 716). Ainda assim, a passagem da vigília ao sono (e, conseqüentemente, a entrada no território onírico) é imperceptível na narrativa, ficando clara apenas ao final da leitura. Estando os septuagenários

⁵⁶ Aqui também se percebe certa idealização da realidade, observada anteriormente quanto à concepção de real pautada pelas noções de previsibilidade e normalidade dos fenômenos, que propiciam ao mundo um caráter de confortável verossimilhança. A suposta liberdade de que se goza na realidade poderia ser facilmente desmentida ao se recorrer, num simples deslocamento de perspectiva, às diversas formas de submissão e dependência que caracterizam a vida em sociedade, ou às inúmeras impossibilidades que definem a condição humana, a começar pelas limitações que nosso próprio corpo e a gravidade da Terra nos impõem. O sonho, por outro lado, pode ser facilmente reconhecido como o espaço em que essas limitações são momentaneamente superadas, em que podemos, por exemplo, voar sem o auxílio de máquinas, alterar o curso do tempo, viver uma experiência de morte, ter contato com o mundo dos mortos, etc.

Camilo da Anunciação e Dr. Vaz, tarde da noite, gozando justamente desse estado limítrofe, o protagonista é surpreendido por batidas à porta. Dá-se, então, início a uma insólita aventura, interrompida e explicada apenas ao despertar do idoso, quando a narrativa revela que tudo não passou um sonho ruim, mas que daria, contudo, uma ótima história a ser publicada no *Jornal das Famílias* — por sinal, periódico de que Machado de Assis foi grande colaborador, inclusive com contos fantásticos, tendo nele publicado sete das onze narrativas aqui estudadas (“O país das quimeras (conto fantástico)”, “O anjo das donzelas”, “Uma excursão milagrosa”, “A vida eterna”, “O capitão Mendonça”, “Rui de Leão”, “Decadência de dois grandes homens”, “A chinela turca” e “Sem olhos”).⁵⁷

Em “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”, a irrupção do sonho na realidade se dá em ambientes bastante semelhantes: no primeiro, o protagonista assistia, sem muito interesse, a uma peça no Teatro de S. Pedro, a fim de desanuviar a cabeça das preocupações relativas a um caso amoroso. No intervalo após o primeiro ato da peça, é abordado pelo capitão Mendonça, velho amigo de seu pai, e eles têm uma breve conversa. Durante o segundo ato, como a peça não o interessava, cerra os olhos, sendo logo interrompido pelo capitão, e, a partir desse encontro, adentra-se o espaço onírico e desenrola-se, também, uma aventura marcada por momentos de incerteza e horror.

Já em “A chinela turca”, o bacharel Duarte, que estava se preparando para ir a um baile, onde encontraria a amada Cecília, é surpreendido pela visita importuna de um amigo de seu pai, o major Lopo Alves, que queria compartilhar com o jovem uma peça de teatro que escrevera. Aqui, o sono intervém na realidade como uma espécie de “fuga” (ainda que opressora) a uma situação maçante, já que a peça do major era não apenas desinteressante, tal como a do Teatro de S. Pedro, mas também intolerável.

É importante observar, a esse respeito, mais uma semelhança entre esses dois textos: não apenas o sonho irrompe num ambiente ligado ao teatro — a diferença está apenas em que, em um caso, a peça é representada, e, em outro, ela é lida —, como essas obras teatrais, em ambos os contos, são bastante parecidas: são histórias mirabolantes, cheias de ação, contendo crianças roubadas,

⁵⁷ Revela-se, portanto, no desfecho do conto e na resolução do conflito, uma interessante consideração relativa ao tipo de texto que a publicação costumava veicular. É curioso, ainda, que Machado de Assis, ao publicar esse conto no *Jornal das Famílias*, em 1870, tenha utilizado como assinatura o pseudônimo Camilo da Anunciação, expandindo a ilusão para além dos limites da narrativa.

assassinatos, homens encapuzados, etc. Curiosamente, o aspecto “agitado” dessas histórias contrasta radicalmente com as reações do espectador Amaral e do ouvinte Duarte, que não se envolvem com as peças, a ponto de dormirem durante o seu desenrolar. Levanta-se, portanto, nesses dois contos — especialmente em “A chinela turca”, em que há inúmeras considerações acerca da leitura e da literatura — uma questão que, novamente, constitui um desvio da experiência propriamente fantástica, tal como acontece em boa parte dos contos aqui estudados, e que revela reflexões mais amplas de âmbito teórico acerca da criação literária.

Em “A chinela turca”, a passagem do estado da vigília para o de dormência é construída de forma mais imperceptível que nos outros dois contos, e seu único indício é a alteração gradual na percepção do tempo: ele é, inicialmente, percebido como lento, reforçando o caráter torturante não apenas da peça do major Lopo Alves, mas também do adiamento do encontro amoroso; é também objetivamente marcado, nas inúmeras referências à hora presentes no início da narrativa.

Em determinado momento, nota-se uma mudança na marcação e na percepção do tempo, indicando a entrada efetiva no universo onírico, caracterizado, dentre outros aspectos, por outra temporalidade: “Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 297). Após essa passagem, demarcada sutilmente pela mudança de percepção do tempo, o bacharel Duarte, assim como Amaral e Camilo da Anunciação, embarca numa insólita aventura, em que é acusado de roubo, é obrigado a se casar com uma jovem desconhecida, descobre que será envenenado logo após o matrimônio e é ajudado por um tenente do exército disfarçado de padre, até que desperta e se dá conta de que tudo foi apenas um sonho,⁵⁸ o qual, embora terrível, o livrou de ouvir a lamentável obra de Lopo Alves. O retorno ao estado de vigília também é construído, na narrativa, de forma mais sutil, havendo uma transição mais suave e imperceptível do universo do sonho para o da realidade. Novamente, o momento da passagem é sinalizado pela mudança na percepção e marcação do tempo, que volta a ser objetivo.

O caráter opressor do espaço do sonho, evidenciado nos ambientes fechados e na impossibilidade da fuga, é intensificado pelo fato de todos os protagonistas serem obrigados a se submeter a situações terríveis no campo do amor ou da união matrimonial, expressas seja no casamento forçado, no caso de “A vida eterna” e “A chinela turca”, seja no sacrifício para conseguir se casar

⁵⁸ Observe-se que o enredo de “A chinela turca” não difere essencialmente da narrativa rocambolésca de Lopo Alves, o que reforça a importância da figura do leitor.

com a amada, em “O capitão Mendonça”, impondo sempre a impossibilidade de realização amorosa. Note-se, ainda, que a impossibilidade de satisfação pessoal no campo do amor é sempre reforçada pela violência.

Há, portanto, sempre algo além ou aquém da união conjugal que impede a felicidade amorosa: se, em “A vida eterna” e “A chinela turca”, não há qualquer chance de o casamento forçado dar certo, mesmo que os maridos porventura se afeiçoem das suas esposas, uma vez que há, nos dois casos, a certeza da morte logo após a união, em “O capitão Mendonça”, a felicidade é impedida pela terrível condição que o sogro impõe ao genro para a realização do casamento.

Em “A vida eterna”, ainda que Camilo tenha ficado “cegamente apaixonado” quando se deparou com a futura esposa, Eusébia (que, como Augusta, de “O capitão Mendonça”, e a dona da chinela turca com quem o bacharel Duarte, de “A chinela turca”, é forçado a se casar, é extremamente bela), a obrigatoriedade do casamento, além do absurdo da circunstância, acentuada pela enorme diferença de idade entre os noivos, é fonte de grande desespero. A singular situação não tem qualquer motivo relevante, isto é, não existe qualquer razão evidente para que Camilo tenha sido o escolhido por Tobias para se casar com Eusébia, o que reveste a experiência do casamento de um incômodo vazio de sentido. Além disso, não parece haver qualquer chance de negociação ou trapaça com Tobias: além de ameaçar matar Camilo caso não aceite se casar com Eusébia, as investidas realizadas pelo protagonista a fim de enganar o estranho sogro são sempre fracassadas diante das ações adiantadas de Tobias, que parece ter se preparado para lidar com as várias tentativas de fuga do velho.

A situação insólita de Camilo vai sendo progressivamente atenuada, havendo, mais uma vez, uma espécie de naturalização do fantástico: o pasmo causado pelos fenômenos é, em determinado momento, considerado inferior ao assombro causado pela riqueza da casa de Tobias; à frente, revela que, de todos os eventos daquela noite, o que mais lhe causou impressão foi o momento em que se dirigia ao local onde estava a futura esposa. Ele chega a sentir felicidade, ao constatar que a jovem não se opunha ao casamento. Contudo, novos eventos irão perturbar a nova ordem das coisas, e, ao descobrir que tudo aquilo constituía um bizarro ritual antropofágico realizado por velhos a fim de obterem a eternidade, o sonho de Camilo adquire novamente o aspecto terrível e incompreensível de antes:

Ao mesmo tempo era tão singular tudo quanto eu acabava de saber, parecia-me tão absurdo o meio de comprar a eternidade com um festim de antropófagos, que o meu espírito pairava entre a dúvida e o receio, acreditava e não acreditava, tinha medo e perguntava por quê? (ASSIS, v. 1, t. 2, p. 724).

Um elemento interessante em “A vida eterna” é que a ameaça da morte é não apenas concretizada, como narrada pelo próprio morto, lembrando, mais uma vez, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e elevando ao extremo o caráter extraordinário da aventura da personagem. O sonho permite a Camilo a experiência de “viver” e narrar a própria morte, descrevendo, com notável frieza, o seu esquartejamento, após o que desperta, desfazendo por completo a atmosfera horrível. É, ainda, preciso salientar que, tal como se observa em outros narrativos fantásticos machadianos, em que o elemento fantástico é antecipado de modo a construir gradualmente a ambientação estranha da narrativa (e evidenciando, assim, o caráter artificioso da história contada), a morte do narrador Camilo é projetada em diversos momentos da narrativa, especialmente na fala de Tobias: “— Desconfio que hei de morrer amanhã; não se espante; tenho certeza de que amanhã vou para o outro mundo. Isso é o menos; morrer é dormir, *to die, to sleep*” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, 717). Isto é, a fala do velho insano constitui uma espécie de “aviso” subliminar que a personagem é incapaz de ler, o que confere à sua história certo caráter trágico.



Em “A chinela turca”, a desventura amorosa é expressa tanto no impedimento, imposto dentro do mundo real, de se unir à amada, situada também no plano real, quanto na ameaça de morte após o casamento com a dona da chinela turca, localizada no espaço onírico — espaço em que Duarte não apenas teria a chance de fugir do tormento causado pela obra ruim de Lopo Alves, como também poderia se realizar no campo amoroso, visto que lhe é oferecida em casamento “uma sílfide, uma visão de poeta,⁵⁹ uma criatura divina” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 301); muito parecida, aliás, com a sua amada Cecília.

Assim, o espaço onírico, em “A chinela turca”, é ambíguo, representando, ao mesmo tempo, a fuga ao sofrimento e a alternativa à interrupção amorosa localizada no plano real, e o envolvimento em uma situação inescapável, de grande ameaça, que destoa da suposta normalidade do mundo real. Isto é, o espaço onírico, ainda que por vezes apresente alternativas para sofrimentos reais, acaba por impor sofrimentos piores, além de causar angústia, por ser um

⁵⁹ Observe-se novamente a figura da sílfide, da visão, presente em outras narrativas aqui estudadas.

universo essencialmente instável, em que os elementos mudam constantemente de natureza (o padre, a chinela).

O caráter mutável do espaço onírico, em “A chinela turca”, acarreta uma constante manutenção da incerteza e do estranhamento, que, como vimos a respeito de “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e “Rui de Leão”/“O imortal”, bem como veremos em outros contos fantásticos machadianos aqui estudados, tendem sempre a ser gradualmente naturalizados. A contínua renovação do fantástico, alimentada pela instabilidade do universo onírico, fica evidente em um momento como o em que Duarte vê entrar o padre:

Neste momento abriu-se uma porta do fundo da sala e negrejou a batina de um padre alvo e calvo. Duarte levantou-se, como por efeito de uma mola. O padre atravessou lentamente a sala, ao passar por ele deitou-lhe a bênção, e foi sair por outra porta rasgada na parede fronteira. O bacharel ficou sem movimento, a olhar para a porta, a olhar sem ver, estúpido de todos os sentidos. O inesperado daquela aparição baralhou totalmente as ideias anteriores a respeito da aventura (ASSIS, 1997, v. 2, p. 300).



Em “O capitão Mendonça”, o sonho também surge, num primeiro momento, como alternativa ao adiamento do encontro amoroso, já que Amaral havia ido ao Teatro S. Pedro para se distrair dos problemas relativos ao envolvimento com uma mulher. No sonho que tem enquanto dormia na poltrona do teatro, Augusta vem substituir a mulher real, logo esquecida, e ocupa toda a atenção do protagonista.

Contudo, a figura estranha e ambígua de Mendonça constitui uma tensão nesse suposto universo de alternativas e compensações, cujo caráter positivo será definitivamente quebrado, após as inúmeras oscilações do capitão entre a loucura e a lucidez, no momento em que Amaral descobre que sua amada é uma criação de laboratório, desvendando, na visão terrível das cavidades oculares vazias de Augusta, a natureza terrível do espaço onírico.

A natureza incerta de Augusta desperta em Amaral a angústia e a hesitação típicas da narrativa fantástica; a solidez da razão tanto o protege da loucura, como serve de base para a construção da ambiguidade fantástica:

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive a prova disso. Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa

ideia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?

Só a fortaleza do meu espírito resistiu a tamanhas provas; outro, que fosse mais fraco, teria enlouquecido. E seria melhor. O que tornava a minha situação mais dolorosa e impossível de suportar era justamente a perfeita solidez da minha razão. Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que me eu achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade? (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 739).

A persistência de Amaral em resolver seu impasse amoroso resulta numa aceitação da condição de Augusta; após uma noite passada em sofrimento e dúvida, no dia seguinte parece ter se dissipado qualquer angústia, incerteza ou horror: já voltava a admirar criador e criatura, restabelecendo a plácida convivência com pai e filha.

Tudo se encaminha, finalmente, à união conjugal entre Augusta e Amaral, mas uma condição imposta pelo sogro resgata o aspecto horrível da experiência fantástica do jovem, ao mesmo tempo em que restabelece a caracterização do espaço onírico como o lugar da opressão e da impossibilidade de realização amorosa: para se casar com Augusta, ele será obrigado a se submeter a uma terrível cirurgia de inserção de éter em seu cérebro, a fim de se tornar um homem provido de gênio.

O despertar do sonho terrível, após o fim da peça representada no Teatro S. Pedro, é caracterizado de forma cômica, eliminando por completo, como é comum nos contos fantásticos machadianos, a presença do fantástico, e retomando a realidade, em toda a sua normalidade e conforto:

— Pois o espetáculo acabou?

— Há dez minutos.

— E eu dormi esse tempo todo?

— Como uma pedra.

— Que vergonha!

— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado...

— Sim, um pesadelo... Queira perdoar; vou-me embora (ASSIS, 2003, p. 748-749).



Conclui-se, finalmente, que o fantástico em “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca” se deve não ao fato de esses contos relatarem sonhos absurdos, mas à natureza incerta e instável do universo onírico e, especialmente, à forma como ele é sutilmente inserido, numa

demonstração de habilidade técnica por parte do escritor, no plano da realidade. A tensão entre esses dois universos é possível a partir de uma polarização ideal entre realidade e sonho, em que aquele é caracterizado como espaço em que, ainda que imponha certas dificuldades à felicidade dos protagonistas, é regido por leis calcadas na normalidade, na previsibilidade, tornando-se uma construção verossímil e resultando em certo conforto; enquanto este é concebido não apenas como aleatório e absurdo, mas notadamente opressor e violento, impondo severas restrições à realização amorosa dos sujeitos e constantemente ameaçando sua integridade física.

Fica, portanto, evidente nessa polarização ideal a preferência à realidade em detrimento do sonho, como, aliás, é, em alguma medida, característico da literatura fantástica, uma vez que, ao contrário da literatura maravilhosa, nela o supostamente sobrenatural ou o extraordinário são geralmente *negativos*, associados ao mal, ao perigo, ao horror, à morte, à degradação moral, sempre barrando o acesso à felicidade ou à realização pessoal, ou, ainda, à verdade (FURTADO, 1980).

NA SOIRÉE

Algumas das características mais interessantes dos contos fantásticos machadianos são a presença de uma personagem que narra sua própria história e a construção do cenário em que essa narração se desenrola. Vimos como esse tipo de personagem desempenha uma função central em “Uma excursão milagrosa”, por exemplo, versão reescrita de “O país das quimeras”, conto que evidencia o cuidado de Machado de Assis com a figura do narrador.

Há, todavia, algumas narrativas (dentre elas, algumas que não selecionamos para este trabalho, como “O espelho” e “Um esqueleto”) em que se constrói uma complexa situação de narração oral, sendo representada, portanto, não apenas a figura do narrador, que, aqui, atuará como quem relata uma experiência pessoal, mas também a do ouvinte, ou melhor, a do público. No nosso estudo, as narrativas que apresentam essa configuração são “Sem olhos” e “O imortal”, e, com menor destaque e algumas diferenças, “Entre santos”.

Essas narrativas se caracterizam por apresentarem uma espécie de “narrativa-moldura”, conduzida por um narrador em terceira pessoa,⁶⁰ a qual funciona como suplemento para a narração

⁶⁰ Exceto em “Entre santos”, em que o relato do capelão, dentro da qual se insere a história contada por São Francisco de Sales, é narrado em primeira pessoa.

principal, realizada por um narrador que contará uma experiência pessoal a uma plateia. A narrativa-moldura se encarrega de construir o cenário em que se dá a narração, bem como de apresentar as personagens (narrador e ouvintes). Além disso, ela é a responsável por transmitir a história contada oralmente pelo narrador principal, sem o que os eventos narrados na sala de visitas ficariam restritos e esta e outras *soirées* do seu grupo social.

Em “Sem olhos”, esse narrador “funcional” se limita, na maior parte do tempo, a descrever determinados aspectos do contexto, como o tipo de ambiente em que a narração se desenrola e as reações das diferentes personagens, revelando, ainda, sutilmente, ações que, ao final da narrativa, se apresentarão como uma segunda história, insinuada nas entrelinhas da primeira: a possível relação adúltera entre D. Maria do Céu e o bacharel Antunes.

Já em “O imortal”, além de fornecer os elementos básicos para a construção do contexto de narração, bem como atuar na intercalação das falas no diálogo (a “voz” entre os travessões, responsável pelos verbos *dicendi* que organizam a troca de turnos) e na descrição das reações dos ouvintes e do narrador principal, esse segundo narrador também exerce a função de comentar, em tom por vezes bastante crítico, os métodos e recursos eleitos pelo primeiro a fim de atingir seus objetivos ante sua plateia. Isso fica claro em intervenções como “o Dr. Leão parara um pouco; podia ser uma lembrança dolorosa; podia também ser um recurso para aguçar mais o apetite”, ou “o Dr. Leão continuou a narração, e, apesar de dizer que não podia demorar-se nos pormenores, contou-os com tanta miudeza, que não me atrevo a pô-los tais quais nestas páginas; seria fastidioso” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 899, 891).

Por fim, ele também remonta às opiniões divergentes do público quanto à narração do Dr. Leão, abstendo-se de emitir a sua própria, e remete à versão anterior do conto, “Rui de Leão”. Note-se, ainda, o relevo que dá à possível intenção do narrador principal:

O coronel e o tabelião ficaram algum tempo calados, sem saber que pensassem da famosa história; mas a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar. Creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia. Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco; outros atribuíram-lhe o intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de não poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil. Dou este problema aos estudiosos. Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos (ASSIS, 1997, v. 2, p. 900).

Também em “Entre santos” o capelão, narrador inicial que cede espaço para que São Francisco de Sales conte o seu caso aos outros santos (que insolitamente adquirem movimento e estabelecem uma conversa na igreja), interfere em alguns momentos na narração do narrador oral para comentar os procedimentos narrativos de que este lança mão a fim de atingir os efeitos pretendidos sobre sua plateia aguçada: “E o santo bispo calou-se para saborear espanto dos outros” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 487). Adiante, o capelão faz uma afirmação relativa à extensão do relato do santo, a qual é curiosamente similar à observação do narrador suplementar de “Rui de Leão”, citada anteriormente: “A narração do santo foi tão longa e miúda, a análise tão complicada, que não as ponho aqui integralmente, mas em substância” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 488).

Assim, não seria exagero supor que esse narrador secundário seja não apenas responsável por conduzir a narrativa-moldura e transmitir a narração principal, como também funcione, especialmente em “O imortal”, como uma espécie de regulador da narração, uma figura crítica que, ao passo que reflete sobre os recursos narrativos escolhidos pelo narrador principal, evidencia suas próprias escolhas retóricas, como fica claro na sua explícita decisão por encurtar a história contada por Dr. Leão.

A elaboração desse tipo de contexto de narração é interessante, no âmbito da literatura fantástica, uma vez que dá destaque a dois importantes elementos: o leitor (caracterizado como o ouvinte) e os recursos retóricos e narrativos de que o narrador (o contador de histórias) lança mão para atingir o efeito pretendido.

De fato, o leitor é parte essencial do processo de efetivação do fantástico, uma vez que tal espécie de narrativa se caracteriza tanto pela construção de efeitos (o medo, a incerteza, a curiosidade) que deverão repercutir naquele que lê a história, como por um tipo de leitura que, como observa Todorov (2004), não poderá ser alegórica nem poética, se não se quiser desmanchar a arquitetura que sustenta a ambiguidade do fantástico.

Por outro lado, esse tipo de narrador oral, juntamente com o narrador suplementar, evidencia alguns dos recursos comumente utilizados pelos narradores de contos fantásticos com o objetivo de despertar a curiosidade do leitor, estabelecer a sua identificação a um dos personagens da trama, manter seu interesse no desenlace da história e sustentar sua dúvida quanto à veracidade ou possibilidade dos fatos narrados (a total crença ou descrença podem ser um fator de interrupção da leitura de uma história fantástica).

Em “Sem olhos”, bem como em “O imortal”, a plateia do desembargador Cruz e do Dr. Leão é constituída por adultos bem estabelecidos na sociedade, o que pode ser observado tanto nas suas profissões e grau de instrução (o bacharel Antunes, o coronel Bertioga, o tabelião João Linhares), como pela sua vestimenta (vide os comentários, em “Sem olhos”, a respeito da *toilette* de D. Maria do Céu), e até mesmo pela própria possibilidade de receber convidados numa “saleta de palestras íntimas”, como é o caso do casal Vasconcelos.

Além disso, é importante observar que, inicialmente, os personagens que compõem as plateias desses dois contadores de histórias são descrentes⁶¹ e resistem em aceitar a natureza dos eventos narrados, constituindo, portanto, o elemento de contraposição a que os narradores dirigirão seus recursos retóricos de convencimento. A habilidade desses contadores de histórias fica evidente no desfecho dos contos “Sem olhos” e “O imortal”, em que é possível observar a mudança de posição dos ouvintes quanto à veracidade dos fatos — especialmente na narrativa contada pelo médico homeopata, em que, mesmo não havendo qualquer explicação racional para os insólitos fatos, narrados, tanto o coronel Bertioga como o tabelião João Linhares “[c]reram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 899, 891), ainda que a história contada pelo Dr. Leão seja absolutamente mais improvável que a narrada pelo desembargador Cruz.

Pode-se supor que esta seja uma projeção da imagem que Machado de Assis concebia não apenas do leitor de narrativas fantásticas, mas também, e talvez principalmente, do contexto de leitura dessas obras: não uma leitura “séria”, individual, edificante, mas de distração, para entretenimento, sem grande envolvimento efetivo com as possíveis subversões que esse tipo de literatura pretende operar na realidade conhecida e convencionada.

Quanto aos contadores de histórias, fica evidente nos contos, e acentuadamente em “O imortal”, que eles se utilizam de diversos recursos para causar distintos efeitos — dúvida, horror, compaixão, curiosidade — em seus ouvintes.

Em “Entre santos”, ainda que esse contador de histórias possua um relevo menor, estando inserido numa narrativa que não funciona apenas como suplemento, temos a presença de um narrador, São Francisco de Sales, que, ao contar para outros santos o caso da alucinação de um fiel

⁶¹ Curiosamente, a plateia de São Francisco de Sales, em “Entre santos”, ainda que seja constituída por outros santos, apresenta dois personagens descrentes, mas, nesse caso, com relação à humanidade.

avarento ocorrida naquele dia na igreja, demonstra dominar recursos retóricos para prender a atenção e o interesse da sua plateia.

Ao início do relato, entende-se que seu objetivo é convencer São João Batista e São Francisco de Paula, “duros ascetas”, de que “os homens não são piores do que eram em outros séculos” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 485). Mas o que percebemos, ao fim do conto, é que São Francisco de Sales pretendia apenas contar uma anedota, a fim de divertir os convivas. Para tanto, constrói um relato repleto de pausas estratégicas, pedidos de atenção e concessões de espaço para que os outros santos opinem e façam perguntas, recursos que, aliados à sua habilidade em conferir graça à história, acabam por produzir um relato cômico, ainda que apresente o tom moralizante da crítica à usura e à avareza.

Em “Sem olhos”, o desembargador Cruz inicia seu relato como que para comprovar a tese de que existem fantasmas, em contraposição às opiniões de todos os presentes, especialmente do Sr. Bento Soares. Diante da descrença dos convivas, e até do desdém de D. Maria do Céu, Cruz afirma para a esposa de Bento Soares, como que a desafiando e, ao mesmo tempo, convidando-a para o jogo, que “se visse o que eu vi uma vez, estou certo de que ficaria apavorada” (ASSIS, 1973, p. 23). Tal declaração, acompanhada do silêncio e do empalidecimento de Cruz, despertam a curiosidade das outras personagens. Fica claro que o mistério em torno da experiência que Cruz garante ter vivido, bem como sua recusa em contar a tal história, aguça ainda mais o “apetite” dos convivas. É interessante notar que é o narrador secundário, ou funcional, que aponta para a relação entre o silêncio do contador de histórias e o interesse repentino dos presentes:

— Falemos de outra coisa, disse ele.

Mas o auditório tinha a curiosidade aguçada, e o próprio mistério e a recusa do desembargador faziam crescer o apetite. Os homens insistiram; as senhoras fizeram coro com eles. Cruz imolou-se ao sufrágio universal (ASSIS, 1973, p. 23).

Outro recurso eficaz utilizado pelo desembargador Cruz é a menção ao sofrimento que a experiência do passado ainda lhe causa, a ponto de supostamente comprometer sua capacidade de narrá-la: “— O que vi foi há muitos anos, disse ele; ainda assim conservo a memória fresca do que me aconteceu. Não sei se poderei ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite...” (ASSIS, 1973, p. 23). É importante lembrar que esse é um recurso bastante explorado em inúmeras narrativas fantásticas narradas em primeira pessoa pelo protagonista da história, num gesto retórico que não deixa de parecer contraditório, já que se insiste em afirmar a impossibilidade de contar aquilo que se conta.

Cruz também recorre a uma estratégia bastante explorada pelo Dr. Leão, e que, de certa forma, se relaciona à própria forma eleita pela literatura fantástica de um modo geral, isto é, o conto: a brevidade. Diante da impossibilidade de evitar a narração de seu caso, visto que “a curiosidade estava tão pendente de todos os olhos, que era impossível resistir”, o desembargador assegura que contará a história “em duas palavras” (ASSIS, 1973, p. 23) — o que, claro, não acontece em “Sem olhos”, muito menos em “O imortal”. Apelar à brevidade da narração, ainda que ela não seja efetiva, parece-nos uma forma de adequar o ato de narrar à ocasião da *soirée*, em que, em geral, a conversa se caracteriza por uma substituição dinâmica de tópicos, e em que todos têm espaço para falar. A manutenção da narração nesse contexto é, então, garantida não apenas pela natureza da matéria narrada, mas, especialmente, pelas estratégias de que o contador de histórias faz uso para controlar a alternância de turnos no diálogo (as pausas, por exemplo), bem como para sustentar o interesse e a curiosidade dos convivas (o adiamento da resolução do caso, a inserção de episódios isolados, a concessão da função de narrar a Damasceno, etc.).

Em “O imortal”, observa-se uma ênfase mais acentuada, e também uma maior variedade, nos recursos utilizados pelo Dr. Leão a fim de manter o interesse dos seus ouvintes e garantir que eles acreditem na sua história: afirmações impactantes, negação em contar o caso, tom reticente, interrupções da narração, perguntas aos convivas, adiamentos.

O conto já inicia de forma a chamar a atenção do coronel Bertioga e do tabelião João Linhares: “— Meu pai nasceu em 1600...”. Diante da óbvia “estupefação dos ouvintes”, dois senhores orientados pelo pensamento racional, Dr. Leão é instado a contar a absurda história de seu pai, um imortal. Apesar de afirmar não ter interesse em contar a história do pai, ele apela à curiosidade dos presentes para dar início à narração: “Querem ouvir-me?” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 886).

Dr. Leão, assim como o desembargador Cruz, também garante (e reafirma diversas vezes ao longo do conto) a brevidade do seu relato, que, curiosamente, parece multiplicar-se nos inúmeros episódios isolados que ele narra, os quais não exercem necessariamente uma função central na comprovação da extraordinária tese que busca sustentar: “na verdade da história de meu pai não é fácil de crer. Posso contá-la em poucos minutos”; “Não posso demorar-me em pormenores” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 886, 890).

Outras estratégias largamente exploradas pelo Dr. Leão são a interrupção e o adiamento do relato, as quais logram, de fato, aumentar a curiosidade dos presentes. Em diversos momentos, o

contador de histórias se refere ao suposto cansaço dos ouvintes, à hora avançada, a um episódio que não contará para não “sobrecarregar” a narrativa, dentre outros. Em diversos momentos ficam claros sua intenção de prolongar e adiar a história, assim como o fato de esses recursos serem elaborados para manter vivo o interesse do coronel e do tabelião:

O doutor levantou-se e foi espiar a noite, estendendo o braço para fora e recebendo alguns pingos de chuva na mão. Depois voltou-se e deu com os dous olhando um para o outro, interrogativos. Fez lentamente um cigarro, acendeu-o, e, puxadas umas três fumaças, concluiu a singular história (ASSIS, 1997, v. 2, p. 887).

Além disso, o Dr. Leão concede espaço para que os ouvintes antecipem e opinem sobre a história que conta, e não seria absurdo supor que essa troca signifique não apenas o “termômetro” da narrativa, um teste para ver se sua plateia está atenta e envolvida com a narração, mas também a abertura para uma composição coletiva e improvisada, evidenciando tanto o caráter inventado da história, como sua eficiência enquanto entretenimento.

Assim, “Entre santos” e, principalmente, “Sem olhos” e “O imortal” enfatizam, nas figuras dos contadores de histórias e sua plateia cética (porém continuamente estimulada a ingressar no universo do improvável), o caráter artificioso da narração fantástica, focando os recursos retóricos de que os narradores lançam mão para adiar a resolução do mistério, sustentar o interesse e a curiosidade da plateia pela história e garantir, talvez, uma mudança de postura da descrença para a crença por parte do ouvinte. Observa-se, também, a construção da imagem de um possível leitor e histórias fantásticas no século XIX, sempre incrédulo de início, mas disposto a entrar no jogo (de caráter coletivo e desprezioso, adequado às leves *soirées*) oferecido e cuidadosamente mantido por esse sedutor contador de histórias.

VISÕES

A reviravolta no pensamento racional e os questionamentos levantados pelos pensadores românticos a partir do final do século XVIII trazem consigo a problematização do *status* da visão como sentido através do qual é possível apreender objetivamente o mundo e a realidade.⁶² Em primeiro lugar, a própria “exterioridade” da realidade é posta em xeque, e especula-se sobre a

⁶² Michael Korfmann faz interessantes apontamentos a respeito da questão ótica no romantismo e na literatura fantástica em “A literatura moderna e a visibilidade: do abstrato e da distorção no Romantismo” (2006a) e “Hoffmann e a questão ótica” (2006b).

possibilidade de haver tantos mundos quantos indivíduos. Além disso, a própria ciência decompõe o olhar e descobre na visão, esse sentido tão valorizado e até então tido como irretocável, nuances que revelam seu caráter imperfeito, limitado.

Italo Calvino, na “Introdução” da coletânea *Contos fantásticos do século XIX* (2004), afirma que a essência da literatura fantástica é o problema daquilo que se vê. De fato, a questão da visão e seus vários correlatos — o olho e o olhar, a ilusão visual, a luz e a escuridão, o delírio, os fantasmas — constituem um dos núcleos fundamentais da literatura fantástica, que questiona, entre outros produtos do pensamento racional do Século das Luzes, a objetividade da apreensão da realidade através da visão.

Segundo Arvède Barine, em *Poètes et nevrosés, o século XIX*

foi favorável à literatura fantástica. [...] A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados (BARINE *apud* RODRIGUES, 1988, p. 17).

Assim, se, por um lado, a literatura fantástica procura se opor à tirania da razão iluminista, por outro lado ela também se alimenta de um de seus frutos mais notáveis. Um conto fantástico que assimila de forma bastante interessante essa espécie de “parceria” aparentemente inusitada entre a literatura fantástica e a ciência⁶³ é “A coisa maldita”, de Ambrose Bierce (1842–1914), presente na coletânea *Os mais extraordinários contos de horror*, organizada por Rosamund Morris (1978).⁶⁴ Um trecho do diário do protagonista da narrativa apresenta, inclusive, algumas semelhanças com o comentário de Arvède Barine citado anteriormente:

⁶³ Outro gênero de ficção não realista que estabelece um diálogo fecundo com o discurso da ciência é a ficção científica.

⁶⁴ Esta coletânea não contém qualquer tipo de Apresentação nem subdivisão dos contos, e, aparente, a ordenação das narrativas é aleatória. Deles não se extrai uma noção muito precisa de “horror”, e alguns dos contos da coletânea são passíveis de receber outros rótulos, como “fantástico” (segundo Todorov, especialmente no caso de “A pata de macaco”, de William Wymark Jacobs), ou conto policial (“O polegar do engenheiro” e “O lenço estampado”, de Arthur Conan Doyle, “As duas garrafas de molho”, de Lorde Dunsany ou “Os assassinatos da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe).

A cada extremo do espectro solar, o químico pode detetar a presença daquilo que se conhece como raios actínicos. Estes representam cores integrais, na composição da luz — que não somos capazes de distinguir. O olho humano é um instrumento imperfeito; seu alcance abrange apenas alguns oitavos da escala cromática real. Não estou louco; existem cores que não podemos ver (BIERCE, 1978, p. 163).

Em um interessante estudo sobre as relações entre a literatura fantástica e a evolução das teorias e artefatos óticos, que inclui uma consistente análise de algumas narrativas hoffmannianas sob esse viés, Max Milner (1990) trata das diversas imagens do olho e dos instrumentos óticos na literatura a partir da noção de *fantasmagoria*, ou “arte de fazer aparecer espectros ou fantasmas por ilusões de ótica” (MILNER, 1990, p. 11, tradução minha). Essa palavra, antes de ter seu uso disseminado como metáfora ampla e produtiva em diversos segmentos das artes, deu nome a um espetáculo bastante popular no final do século XVIII e durante todo o século XIX, inventado, em 1798, por Etienne-Gaspard Robert (1762–1837), e que se insere na linhagem de tantas máquinas que alteram a visão ou criam ilusões de ótica, como o microscópio desenvolvido por Antonie van Leeuwenhoek (1590), a lente astronômica criada por Galileu Galilei (1609) e, especialmente, a lanterna mágica de Athanasius Kircher (1644–1645). Segundo Milner, os espetáculos fantasmagóricos de Robert (ou Robertson, como passou a se chamar) apresentavam projeções de imagens aterradoras e horríveis, de ambientação gótica e macabra, alternadas a outras mais leves, muitas vezes na forma da sátira anticlerical, bastante difundida à época.

Milner atribui o enorme sucesso da fantasmagoria a uma série de fatores. Um deles seriam os desenvolvimentos teóricos e práticos no campo da ótica, “que permitiam modificar nossa percepção visual do universo e abrir, no seio do visível, unificado desde o Renascimento segundo as leis de uma perspectiva antropocêntrica, lacunas propícias à manifestação de outra visibilidade” (MILNER, 1990, p. 13, tradução nossa). Assim, a difusão de instrumentos como o telescópio e o microscópio, além de artefatos capazes de distorcer ou projetar imagens (ou seja, criar ilusões), afetou consideravelmente a experiência visual do ser humano e sua percepção do mundo, e alimentou o que Milner chama de “imaginário fantástico”.

Na literatura, a presença de instrumentos óticos como substitutos ou suplementos (ou, ainda, contraditoriamente, obstáculos) para os olhos, bem como do caráter “iludível” ou impreciso da visão, aparecerá não apenas como temática, mas será incorporada à própria técnica narrativa: basta pensar nos recursos retóricos utilizados para se criar, no relato, a incerteza, ou a *hesitação*, conforme a teorização de Tzvetan Todorov quanto ao fenômeno estranho. Segundo Milner,

[e]sta faculdade que possuem a imagem ótica e todos os seus derivados — fotografia, cinema, televisão, holograma — de jogar ao mesmo tempo com a crença e com a descrença, de instalar, no nível perceptivo, uma incerteza que é feita tanto de adesão como de negação, explica o papel privilegiado que desempenharão na criação da fantasia moderna, quando a literatura não apenas os haverá integrado à temática, como também como modelos dessa estratégia de ocultar/mostrar que dá ao relato fantástico toda a sua força de penetração no consciente do leitor (MILNER, 1990, p. 18–19).

O olho, o olhar e a visão se desdobram em inúmeras imagens nos contos fantásticos de Machado de Assis, atuando como elemento que instaura o fantástico ou reforça seus efeitos, aparecendo, também, em alguns casos, como porta de entrada para o horror.

Em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, o ser que vem interromper as reflexões noturnas de Tito é tratado apenas uma vez por *sílfide*. A partir do contato inicial entre o poeta e a sílfide, os narradores de cada uma das versões do conto designam esse ser sempre como uma *visão* — uma ilusão, um fantasma. Portanto, se a própria aparição da sílfide e a viagem ao País das Quimeras (que, ao fim do conto, vemos que não constituem sonho ou delírio) estabelecem o fantástico nos limites exteriores ao sujeito, ainda assim a questão se volta para a personagem, que, pelo uso da palavra *visão*, além de assumir em alguma medida a indefinição do ser estranho, admite, também, a possibilidade de ele ser um produto de sua imaginação. O fato de ser noite, e ainda mais uma noite chuvosa, reforça o caráter “embaçado” do ambiente; a profissão da personagem também poderia indicar uma imaginação exacerbada, capaz de produzir “fantasias”. Podemos dizer, então, que, ainda que, em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, o fantástico se caracterize pela intervenção concreta do sobrenatural na vida de uma personagem, alargando as fronteiras do seu universo conhecido, o problema da visão — suas limitações ou seu “pacto” com a imaginação, de que resultam boa parte das ilusões — permanece sugerido, atuando num nível mais sutil, amplificando os efeitos do fantástico.

Em “O anjo das donzelas”, o fantástico também é construído a partir de uma visão, que, como é revelado ao final do conto, foi fruto da imaginação, alimentada pelas leituras frívolas, da jovem Cecília.

A narração de “O anjo das donzelas” é iniciada com um alerta do narrador, dirigida ao leitor, para o fato de que entrarão na casta alcova de uma donzela. O cuidado revelado pelo narrador na composição do ambiente e a forma pudica como ele trata o leitor lembram, por certo, o tom das narrativas folhetinescas consumidas por leitoras como Cecília — que, como será diversas vezes

salientado no conto, é uma leitora ávida, que se envolve emocionalmente com as tramas e personagens, e que não possui muito critério de seleção das obras que lerá. Isso fica evidente num dos comentários do narrador, que, ao informar que a jovem lia as últimas páginas de um romance, emenda:

Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, *Paulo e Virgínia* ou *Fanny*.⁶⁵ Que lê ela neste momento? Não sei. Todavia deve ser interessante o enredo, vivas as paixões, porque a fisionomia traduz de minuto a minuto as impressões aflitivas ou alegres que a leitura lhe vai produzindo (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 66-67).

A parte inicial do conto é a constituição do perfil da leitora Cecília, o que adquire bastante importância quando constatamos, ao fim da história, que, de fato, o presente e, principalmente, o futuro da jovem são determinados pela influência que o romance que lia exerceu sobre sua imaginação.

A visão extraordinária de Cecília tem início à meia-noite, clássico horário de irrupção do fantástico — um clichê, poderíamos dizer, tal como o são os elementos que compõem a abertura do conto —, enquanto ela repassava os acontecimentos do romance que havia acabado de ler. A descrição fornecida pelo narrador lembra a visão de Tito, em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”:

De repente sentiu que se abria a porta. Olhou e viu entrar uma figura desconhecida, fantástica. Era mulher? era homem? não se distinguia. Tinha esse aspecto masculino e feminino a um tempo com que os pintores reproduzem as feições dos serafins. Vestia túnica de tecido alvo, coroava a fronte com rosas brancas e despedia dos olhos uma irradiação fantástica e impossível de descrever. Andava sem que a esteira do chão rangesse sob os passos. Cecília fitou os olhos na visão e não pode mais desviá-los (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 68).

A fantástica criatura, que se denomina o anjo das donzelas, vem ao encontro dos anseios de Cecília, prometendo salvá-la dos efeitos nefastos do amor. Para selar tal aliança, introduziu no dedo da moça um anel, e a presença do objeto na manhã seguinte confirma que a visão do anjo não havia sido um sonho.

⁶⁵ Enquanto *Paulo e Virgínia*, de Bernadin de Saint-Pierre, publicado em 1784, é inspirado nos ideais românticos, *Fanny*, de Ernest-Aimé Feydeau, publicado em 1858, está alinhado à proposta denunciatória adotada pelo realismo, daí a oposição entre “edificante” e “corruptor”, adequada à perspectiva recatada com que “O anjo das donzelas” é iniciado.

Também aqui é preciso destacar a ausência de espanto da jovem diante de tão singular acontecimento, ainda que isso se deva, em partes, à sua imaginação, alimentada por leituras romanescas. Já no instante da aparição da figura fantástica, Cecília demonstra tranquilidade no lugar de medo ou espanto; adiante, quando a visão coloca o anel no seu dedo, ela não opõe “a nenhum destes atos, nem resistência nem admiração” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 69), aparentando estar, antes, bastante feliz.

A partir dessa experiência, confirmada pelo anel — prova física que confere inegável concretude ao evento extraordinário —, Cecília leva uma vida solitária até a velhice, apesar dos muitos pretendentes que coleciona com o passar do tempo. Mesmo nos momentos de grande carência, e diante do esvaziamento moral decorrente da insólita aliança mantida ao longo dos anos, ela não se desprende do compromisso com a criatura fantástica, abdicando de qualquer experiência amorosa.

O retorno de um primo, Tibúrcio, que havia partido na exata noite em que ela teve a visão, muda completamente a situação da já velha Cecília, revestindo sua história de um sentido ao mesmo tempo trágico e ridículo, e dando ao conto o caráter de uma crítica severa à ingenuidade e à superstição, práticas incentivadas por determinados tipos de obras literárias. Tibúrcio revela que o tal anel, diferentemente do que ela acreditava e jamais havia questionado, tinha sido colocado em seu dedo por ele mesmo na noite de sua partida, enquanto ela dormia. Ao ouvir a história da prima envolvendo a aparição do anjo e a absurda aliança com a criatura fantástica, Tibúrcio solta uma gargalhada, zombando de sua crença nos sonhos.

A tragicidade da condição de Cecília é acentuada pelo contraste entre a sua vida de recolhimento e abstinência e a vida repleta de aventuras do primo. Isso evidencia, tal como em “Uma excursão milagrosa”, a falta da compensação da experiência fantástica, prometida pelo suposto anjo, uma vez que, em decorrência da falsa visão, ela teve uma vida vazia, ao contrário do primo, que, adotando sempre uma postura racional diante dos fatos, pôde vivenciar todo tipo de aventura: “Ora, que encontrava ela? O vácuo moral, as impressões desagradáveis, uma sombra de remorso, eis o lucro que tivera” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 73).

“Entre santos” é também, basicamente, o relato de uma visão, dentro do qual se insere a descrição de um delírio, amplificando as alucinações visuais. A história é narrada por um velho padre, que afirma ter vivido uma “aventura extraordinária” quando era capelão de São Francisco de Paula. O padre conta que, certa vez, ao recolher-se tarde da noite, foi verificar, como era seu costume, se as

portas da igreja estavam fechadas; elas estavam, mas havia uma estranha luz no interior do templo, uma luz leitosa que não parecia nem a das velas nem a do luar. Ele resolve ver o que havia lá dentro, não sem antes se benzer, como é de praxe em situações de medo e tensão. Em seguida, ele distingue vozes no recinto, o que, é claro, aumenta seu receio, especialmente porque, como observa, naquela época os mortos eram enterrados dentro das igrejas — o que o esperava, e que ele agora chama de “aventura extraordinária”, poderia, então, ser nada menos que um absurdo diálogo entre mortos.

Está, assim, construída a ambientação propícia para a narração de uma experiência fantástica: a escuridão noturna, a solidão, a observação de fenômenos incomuns numa igreja (lugar que, sob determinadas condições, pode se tornar um tanto assombroso), o sentimento religioso aliado à superstição.

O que o sacristão presenciará é, contudo, “cousa mais assombrosa que um diálogo de mortos” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 484). Essa antecipação comparativa estabelece o acontecimento a ser narrado num patamar de elevada estranheza, uma vez que é considerado pior que a visão terrível de cadáveres ou fantasmas que retornam do mundo dos mortos e travam uma conversação numa igreja vazia, à noite, e sob uma luz fantástica. É curioso que tal experiência extraordinária e, de certa forma, terrível (afinal, é considerada pior que a visão de cadáveres ou fantasmas conversando), seja justamente a visão das imagens dos santos da igreja adquirindo vida e proporções humanas: basta lembrar que a história do cristianismo é repleta de relatos de visões de natureza semelhante, as quais são interpretadas, de uma maneira geral, como sinais incontestáveis de iluminação divina.

A descrição que o padre fornece de sua reação àquela visão extraordinária é típica de narrativas fantásticas: remete-se à incapacidade de nomear aquele sentimento único e a possibilidade de estar beirando a loucura:

Dois dos três santos do outro lado, S. José e S. Miguel (à direita de quem entra na igreja pela porta da frente), tinham descido dos nichos e estavam sentados nos seus altares. As dimensões não eram as das próprias imagens, mas de homens. Falavam para o lado de cá, onde estão os altares de S. João Batista e S. Francisco de Sales. Não posso descrever o que senti. Durante algum tempo, que não chego a calcular, fiquei sem ir para diante nem para trás, arrepiado e trêmulo. Com certeza, andei beirando o abismo da loucura, e não caí nele por misericórdia divina. Que perdi a consciência de mim mesmo e de toda outra realidade que não fosse aquela, tão nova e tão única, posso afirmá-lo; só assim se explica a temeridade com que, dali a algum tempo, entrei mais pela igreja, a fim de olhar também para o lado oposto. Vi aí a mesma cousa: S. Francisco de Sales e S. João, descidos dos nichos, sentados nos altares e falando com os outros santos (ASSIS, 1997, v. 2, p. 484–485).

O tom extraordinário do acontecimento é, ainda, reforçado pelo aspecto do som das vozes dos santos. O narrador se utiliza, aqui, de um elemento ressaltado por Todorov (1979) como uma estratégia eficiente na construção e manutenção do efeito ambíguo que caracteriza o fantástico, a saber, a modalização do discurso, expressa, nesse caso, no recurso à comparação: “As vozes não subiam do tom médio e, contudo, ouviam-se bem, como se as ondas sonoras tivessem recebido um poder maior de transmissão” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 485).

Ao passo que o relato avança, observamos, mais uma vez, tal como em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e “Rui de Leão”/“O imortal”, um processo de naturalização ou assimilação do fenômeno extraordinário, e a narração cede lugar à narração do diálogo entre os santos na igreja, que trata, de forma cômica, da avareza.

Retomando a narração, o padre conta que, depois desse episódio, caiu no chão, acordando apenas no dia seguinte. Correu, então, a abrir as janelas, a fim de deixar o sol, “inimigo dos maus sonhos”, entrar. Assim, temos a completa dissolução do evento fantástico, estabelecendo a singular visão no terreno do sonho.

Outra narrativa fantástica machadiana em que há a descrição de uma visão — que, como é revelado no final, não passou de um sonho causado pelos charutos opiados de Jaime — é “Decadência de dois grandes homens”. Narrado em primeira pessoa, o conto relata a experiência fantástica do jovem Miranda, um mineiro que viera ao Rio e Janeiro para tratar de assuntos políticos. Tal como Amaral, de “O capitão Mendonça”, ele tem interesse em observar homens “originais” que se destacam entre as “cópias”, e, tal como Cruz, de “Sem olhos”, ele irá, movido unicamente pela curiosidade, manter relações com um sujeito excêntrico.

A atenção de Miranda é capturada por uma instigante figura frequentadora do Café Carceler, que vai ao lugar todos os dias para almoçar e ler jornais, após o que fuma um charuto e dorme. A descrição inicial do sujeito evoca algum mistério: “Era ele homem de seus cinquenta anos, barbas brancas, olhos encovados, cor amarela, algum abdome, mãos ossudas e compridas” (ASSIS, 1973, p. 151).

No segundo encontro entre os dois homens, ocorrida em 15 de março (data do aniversário de morte do imperador romano Júlio César, referência histórica importante no contexto da narrativa), Miranda logra travar um estranho diálogo com o velho, chamado Jaime, que afirma envolvimento com a morte do imperador e lamenta, laconicamente, terem chegado os idos de

março. Os seus comentários misteriosos levam o jovem a pensar que se trata de um louco: “Não tinha que ver era algum homem maníaco” (ASSIS, 1973, p. 153). Sua curiosidade, contudo, o leva a insistir na conversa.

A segunda descrição que o narrador fornece do velho é, agora, carregada de um aspecto assustador, antecipando discretamente o evento fantástico: “A expressão dos olhos, que de ordinário era morta e triste, nessa ocasião tinha um quê de terror”. Ele tinha uma “voz sombria”, “os músculos do rosto estremeciam de quando em quando, e os olhos rolavam dentro das órbitas como favas nadando em prato de molho” (ASSIS, 1973, p. 153).

A partir de então, o velho Jaime, assim como Damasceno de “Sem olhos”, é retratado ora como um louco incômodo, de riso infernal, ora como um homem são, conversador e inteligente, ambiguidade que se prolonga por boa parte da narrativa e atua diretamente na construção do fantástico.

Jaime convida o novo amigo para jantar. Já à entrada, um elemento reforça o caráter estranho do velho, ao passo que estabelece ligação com uma famosa narrativa fantástica, “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, acentuando a atmosfera cada vez mais assustadora de “Decadência de dois homens”: um gato preto, chamado Júlio César, de grandes olhos verdes, “fulminantes, interrogadores”, que salta sobre os olhos do dono, fazendo com que estremecesse. A descrição de Miranda atribui características assustadoras ao animal, além de antecipar, na impressão de que o gato lhe esganaria, o delírio do jovem:

O gato era modelo na espécie; tinha certo ar de ferocidade da onça, de que era miniatura acabada. Era todo preto, pernas compridas, longas barbas; gordo e alto, tendo uma extensa cauda que brincava no ar dando saltos caprichosos. Tive sempre antipatia aos gatos; aquele causava-me horror. Parecia-me que ia saltar sobre mim e esganar-me com as largas patas (ASSIS, 1973, p. 155).

Além do gato, que terá participação central na experiência fantástica de Miranda, um objeto importante no conto é um livro na estante de Jaime, o qual chama a atenção do jovem: trata-se de um livro sobre metempsicose, ou transmigração de almas, que constitui uma crença em diversas religiões antigas (inclusive romanas). Tem-se, a partir de então, todos os elementos que configuram o fantástico em “Decadência de dois grandes homens”: o velho Jaime, que oscila entre louco e são; o tema da Roma Antiga, trazido à tona numa conversa entre os dois homens; a metempsicose; e, por fim, o gato preto, Júlio César.

Jaime tenta convencer Miranda de que é o próprio Marco Bruto, um dos assassinos do imperador romano, e que o espírito de Júlio César vive no gato. O relato do velho, a partir de então, é marcado tanto por uma tentativa de revisão da história do assassinato de Júlio César, justificando as ações de seu conspirador, quanto por considerações diversas, de tom em geral jocoso, acerca da política — as quais possuem um papel ambíguo na narrativa, pois, ao passo que atuam como elementos que adiam a resolução do mistério, mantendo o suspense, também desviam a história de sua questão propriamente fantástica.

Miranda constitui o elemento racional que se contrapõe ao relato e ao comportamento de Jaime; todavia, não consegue deixar de se enredar na fantástica história do novo amigo, expressando sua hesitação em diversos momentos, como na maneira como passa a se referir ao velho: ora ele é chamado de Jaime, ora de Bruto, ora, ainda, de Jaime-Bruto, elidindo, numa aceitação da crença na metempsicose, as duas personalidades. O narrador enfatiza a oscilação entre a crença e a descrença, sempre postas em xeque pelo comportamento ambíguo de Jaime: “Era impossível que não estivesse próximo um acesso de loucura; mas o olhar do homem conservava a mesma inteligência e serenidade” (ASSIS, 1973, p. 159).

Em determinado momento, Miranda acende o charuto opiado que o amigo lhe havia dado pela manhã, no Café Carceler, e a droga será o motor para a alucinação do jovem. As sensações causadas pelo charuto são prazerosas, similares ao sono. A partir de então, não é possível discernir, no conto, o que de fato se passou na casa de Jaime e o que constitui a visão delirante de Miranda.

É importante observar que é só depois que Miranda passa a fumar o charuto opiado que Jaime conta, finalmente, a profecia que tanto o apavora, e cujo relato havia sido, no conto, tantas vezes adiado, seja pelas interrupções de natureza diversa que intensificam o suspense da narrativa, seja por comentários esparsos de caráter cômico, que quebram a atmosfera absurda da história do velho. Note-se, também, que a profecia que Jaime revela a Miranda (segundo a qual um dia, nos idos de março, Júlio César, que estaria vivendo no corpo de um gato, iria engolir seu conspirador, transformado em rato) é também o relato de uma visão, num desdobramento semelhante ao que apontamos em “Entre santos”, ainda que menos desenvolvido em “Decadência de dois grandes homens”.

O jovem relata o ápice do delírio — que adquire feições fantásticas a partir da expansão do olho —, bem como sua reação a tão assombroso espetáculo:

Eram mais de dez horas. O meu anfitrião, sentado na cadeira de couro, olhava para mim, abrindo dois grandes olhos e eis que estes começam a crescer lentamente, e já ao fim de alguns minutos pareciam no tamanho e na cor as lanternas dos bondes de Botafogo. Depois, começaram a diminuir até ficarem muito abaixo do tamanho natural. A cara foi-se-lhe alongando e tomando proporções de focinho; caíram as barbas; achatou-se o nariz; diminuiu o corpo, assim como as mãos; as roupas desapareceram; as carnes tomaram uma cor escura; saiu-lhe uma extensa cauda, e eis o ilustre Bruto, a saltar sobre a mesa, com as formas e as visagens de um rato.

Senti os cabelos eriçados; tremia-me o corpo; batia-me o coração (ASSIS, 1973, p. 161).

Seu delírio prossegue, com o gato efetivamente engolindo o rato, num espetáculo horrível, e, então, assim como a viagem de Tito, adquire um aspecto semelhante ao delírio de Brás Cubas, com uma viagem extraordinária no espaço.

A dissolução completa do fenômeno fantástico se dá no dia seguinte, de forma um tanto banal, quando Miranda reencontra Jaime no Café Carceler. Aqui, os papéis são trocados: enquanto Miranda profere frases absurdas, referindo-se ao fato de César tê-lo engolido na noite anterior, o velho explica, sem qualquer hesitação, que tudo não passava de um sonho, causado pelo charuto opiado. É importante lembrar que o sonho, elemento que se torna, assim, central na narrativa, é sugerido desde o princípio, nos costumeiros cochilos de Jaime após o charuto, numa projeção dos acontecimentos posteriores, o que revela, numa antecipação semelhante à que observamos a propósito de “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, o caráter artificioso da construção do relato fantástico, elaborado com foco no efeito que se pretende atingir no leitor.

Em “Sem olhos”, as imagens do olhar desempenham papel central na narrativa, o que é expresso já no título — o qual também antecipa o horror no conto.

No famoso ensaio sobre o estranho, Freud (2000) relaciona o medo de perder os olhos ao medo da castração. Na análise do célebre conto de E. T. A. Hoffmann, “O homem de areia”, Freud volta sua atenção não para a figura do autômato — para Freud, Olímpia não desperta o sentimento de estranheza em Natanael, uma vez que o rapaz não sustenta qualquer incerteza intelectual sobre a “humanidade” da suposta filha do doutor Spallanzani⁶⁶ —, mas sim para a do homem de areia,

⁶⁶ Uma narrativa de Hoffmann em que o estranho está relacionado à incerteza quanto à animação ou não de uma personagem é “Os autômatos”, que pode ser encontrado em CESAROTTO (1996, p. 51-78).

duplicada nas imagens de Coppelius/Coppola.⁶⁷ O desequilíbrio fatal de Natanael está relacionado tanto ao seu medo de perder os olhos — resquício da experiência terrível que tivera na infância — quanto à sua dificuldade em “enxergar” a realidade devido à interferência que os instrumentos óticos forjados por Coppola geram em sua percepção e imaginação.

Também em “Sem olhos”, a visão, o olhar e os olhos são desdobrados em imagens diversas, que vão do horror à lição de moral. O conto é aberto por uma narrativa-moldura, conduzida por um narrador em terceira pessoa que situa as personagens — o casal Vasconcelos e suas quatro visitas: Sr. Bento Soares e a esposa, D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz, que assumirá a narração — na sala de visitas. A conversa do grupo gira em torno de temas fúnebres, como a morte de um amigo, e de caráter supersticioso, como almas de outro mundo, crenças indígenas e fantasmas. O tom da conversa abre espaço para a narração de eventos sobrenaturais, fora do comum, o que efetivamente acontecerá.

O Sr. Bento Soares representa o elemento destoante entre convivas: para ele, acreditar no que não se pode comprovar é uma atitude permitida apenas às crianças. Lembremos que essa postura constitui um aspecto importante da literatura fantástica, uma vez que ela trata o supostamente sobrenatural da perspectiva da incerteza e da contraposição entre concepções incompatíveis de mundo, natureza e realidade, as quais poderíamos chamar, basicamente, de concepção supersticiosa e concepção racional. No contraste entre essas duas concepções, D. Maria do Céu também tomará partido do seu marido, dizendo, tal como a Clara de “O homem de areia” o faz a Natanael, que “[o]s fantasmas são fruto do medo [...]. Quem não tem medo não vê fantasmas” (ASSIS, 1973, p. 23).

O desembargador Cruz, que, a fim de defender seu ponto de vista — o de que há almas do outro mundo — afirma ter visto fantasmas “na realidade”, e não “na imaginação”, é forçado pelos colegas, já então excitados de curiosidade, a contar aos demais as circunstâncias desse acontecimento. Sua resistência em contar sua história denota o sofrimento gerado pela experiência; entretanto, no universo da literatura fantástica, a experiência pessoal é o elemento chave para contradizer o argumento racional, representado, no conto, principalmente pelo Sr. Bento Soares e sua esposa, D. Maria do Céu.

⁶⁷ Vale lembrar que a raiz italiana *coppo*, compartilhada pelos nomes *Coppelius* e *Coppola*, remete à ‘órbita do olho’ (CESAROTTO, 1996).

A partir de então, o desembargador Cruz assume a função de narrar, iniciando seu relato como uma típica história fantástica: “— O que eu vi foi há muitos anos, disse ele; ainda assim conservo a memória fresca do que me aconteceu. Não sei se poderia ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite...” (ASSIS, 1973, p. 23). Cruz conta que, quando era estudante em São Paulo, tivera um enigmático vizinho, Damasceno, que será o cerne dos acontecimentos extraordinários que presenciará.

As descrições que Cruz nos fornece de Damasceno constituem uma primeira questão importante relativa à visão. As descrições do narrador e da casa onde ele vive apresentam um Damasceno que oscila entre a loucura e a lucidez, entre a normalidade e a monstruosidade, apontando para a incerteza característica do fantástico.

As descrições do corpo do vizinho chegam quase a alcançar uma literalidade que já assenta o fantástico na personagem, antes mesmo de qualquer evento estranho: em um momento, ao falar dos joelhos do vizinho, o narrador acrescenta:

Joelhos chamo eu, porque é esse o nome daquela região; mas o que ele tinha naquele lugar das pernas eram dois verdadeiros pregos, tão magro estava. A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas, tudo fazia dele um personagem fantástico (ASSIS, 1973, p. 24–25).

Em outro momento, Cruz afirma que “[o] riso de Damasceno era pior que a seriedade; sério, dava ares de caveira; rindo, havia nele um gesto diabólico” (ASSIS, 1973, p. 26). Contudo, se a aparência de Damasceno, bem como o caráter enigmático e sombrio de muitas de suas falas, aponta para sua insanidade ou desajuste, em diversos momentos o vizinho de Cruz demonstra manter “intatas todas as molas do cérebro”.

As questões relativas à visão também se manifestam no pensamento de Damasceno. Em um de seus encontros com o jovem vizinho, ele discorre sobre uma obscura e improvável interpretação de um trecho da Bíblia, ao que acrescenta: “[i]sto é claro como a água e evidente como a luz” (ASSIS, 1973, p. 25). Vê-se, portanto, uma utilização contraditória das metáforas visuais do claro e do escuro, ao atribuir à luz o que é, na verdade, específico da sombra.

Em outro momento, Damasceno descreve uma teoria da Lua que, enquanto reforça sua possível insanidade, também acena para o problema da visão, bem como demonstra a face “absurda” do pensamento científico:

Qual! são devaneios, são conjecturas... A lua, meu rico vizinho, não existe, a lua é uma hipótese, uma ilusão dos sentidos, um simples produto da retina dos nossos olhos. É isto que a ciência ainda não disse; é isto o que convém proclamar ao mundo. Em certos dias do mês, o olho humano padece uma contração nervosa que produz o fenômeno lunar. Nessas ocasiões, ele supõe que vê no espaço um círculo redondo, branco e luminoso; o círculo está nos próprios olhos do homem (ASSIS, 1973, p. 27).⁶⁸

Contudo, o ápice da questão ótica neste conto, bem como seu caráter fantástico, surge quando Damasceno fica doente, à beira da morte, e Cruz vai passar a noite ao lado do moribundo. Em determinado momento, o doente passa a ter um delírio na presença do vizinho: ele parece ver algo projetado na parede do quarto. Ainda assim, a ambiguidade quanto à loucura ou não da personagem se mantém, pois, contrapondo-se às falas sem sentido de seu devaneio, o estranho vizinho apresenta momentos de sanidade: “Damasceno olhou para o remédio e para mim, e sorriu, com uma expressão de tranquilo ceticismo. [...] A gravidade com que ele proferiu estas palavras excluía toda a ideia de loucura” (ASSIS, 1973, p. 30, 31).

Num momento de lucidez, Damasceno passa a ter também o poder da narração para contar, dessa vez, a *sua* experiência — um relato fantástico dentro de um relato fantástico, um curioso desdobramento que troca por alguns instantes os papéis: Damasceno passa a ser o narrador, enquanto Cruz passa a ser (tal como o Sr. Bento Soares) o ouvinte incrédulo. Esse desdobramento é interessante uma vez que evidencia o efeito do compartilhamento de uma experiência fantástica: se o jovem Cruz, que era incrédulo, passa a crer em fantasmas depois de sua experiência com Damasceno, também os ouvintes do desembargador poderão passar a acreditar em seres sobrenaturais depois de ouvirem sua história.⁶⁹

⁶⁸ Note-se, ainda, a semelhança entre as proposições de Damasceno e as de Arvède Barine, citadas anteriormente.

⁶⁹ É interessante salientar, a esse propósito, a dupla função da incredulidade na narrativa fantástica. Se, como em “Sem olhos”, a personagem descrente funciona como elemento de contraposição ao discurso que supõe a existência do fantástico, ela também poderá atuar, quando na função de narrador, a favor do processo de construção da plausibilidade do fenômeno supostamente sobrenatural. Como observa Filipe Furtado a respeito do narrador cético (ou, no caso de Cruz, um narrador que afirma ter deixado de ser cético em decorrência de uma experiência sobrenatural extrema), “[e]sta figura, geralmente oriunda de uma camada sócio-profissional considerada respeitável, contribui com a expressão da sua incredulidade para insuflar confiança no destinatário do discurso, para aparentar estar do seu lado como crítico entendido e severo de qualquer manifestação alucinante que venha a ter lugar [...]. Consequentemente, quando a dado passo da intriga se ‘convence’ da veracidade da ocorrência metaempírica, o seu crédito como testemunha de confiança não sofre grande abalo” (FURTADO, 1980, p. 57). De fato, se Cruz fosse um simples supersticioso, sua experiência não evocaria qualquer mudança de postura da parte do Dr. Bento Soares e os outros convivas, e, portanto, não faria emergir a incerteza.

Damasceno abre enigmaticamente seu relato: “Sabe o que nos matou? Um olhar”. A partir daí, a narração de Damasceno está completamente concentrada no olho e no olhar — o olhar entre os dois jovens, o olhar do marido e os olhos dele próprio, os quais cobre com as mãos numa parte tensa da narrativa. Em seguida, o doente conta o que se passou entre ele e a jovem Lucinda, que, por causa do ciúme do marido quanto a uma troca de olhares entre ela e Damasceno, é castigada e tem os olhos vazados. Todas essas imagens, especialmente a terrível e trágica dos olhos vazados de Lucinda, reforçam diálogo entre “Sem olhos” e “O homem de areia” de Hoffmann, em que também se explora os desdobramentos da cegueira e da perda dos olhos.

Ao fim da narração, Damasceno retoma seu delírio; agora, no entanto, ele é compartilhado pelo antes incrédulo Cruz, ao retomar o relato:

— Vai-te! exclamou ele aflito. Vai-te! ainda não!... Olhe!... Olhe! lá está ela! lá está!... O dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar, enquanto os olhos, naturalmente fixos, resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava... Olhei; e podem crer que ainda hoje não esqueci o que ali se passou. De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas (ASSIS, 1973, p. 35).

Diante da terrível visão, Cruz desmaia e é levado para sua casa. Nesta mesma noite, Damasceno morre, e os relatos das pessoas que estavam junto dele no momento de sua morte dão prova de sua loucura. Posteriormente, descobre-se também que a história terrível de Lucinda jamais acontecera. Todavia, o relato de Cruz aos amigos acerca da experiência visual que tivera sugere que ela não se dissipou de seu espírito.

Um último desdobramento das imagens do olhar é construído de forma mais sutil no conto. Antes de o desembargador Cruz iniciar seu relato, observa-se certa troca de olhares, obséquios e elogios entre D. Maria do Céu, esposa do Sr. Bento Soares, e o bacharel Antunes: primeiro enquanto o chá era servido aos convivas, depois as considerações, aparentemente acessórias e deslocadas no contexto do conto, sobre a beleza de D. Maria.

Ao fim do conto, a história terrível contada por Cruz parece desempenhar a função de alerta a uma suposta relação adúltera entre D. Maria do Céu e o bacharel, estabelecida apenas no nível do olhar. Ao lamentar que a história de Lucinda não fosse verdadeira, Cruz pergunta a ela se agora acredita em fantasmas. O desfecho é enigmático, e sugere que os possíveis adúlteros “entenderam o recado” transmitido pela história do delírio de Damasceno:

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se e de corrida se encaminhou para o bacharel Antunes. O bacharel também se levantou, mas foi dali a uma janela, talvez tomar ar, talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo da Escritura. (ASSIS, 1973, p. 37)

Assim como “Sem olhos” se aproxima da obra de Hoffmann por remeter ao horror indescritível causado pela imagem dos olhos vazados, associada, no famoso conto do escritor alemão, tanto a Olímpia quanto ao próprio homem de areia — que, como sabemos, ataca as crianças que não querem ir para a cama no horário adequado, jogando areia em seus olhos até que eles saltem para fora das órbitas, e então os leva para servirem de alimento a seus filhos, que vivem na Lua —, “O capitão Mendonça” irá também estabelecer, em determinado momento da narrativa, um forte paralelo com “O homem de areia” hoffmanniano.

Em “O capitão Mendonça”, o jovem Amaral viverá uma situação sinistra análoga à de Natanael, cujo horror decorre não apenas da imagem das órbitas oculares vazias, terrível em si mesmo, mas também do abrupto desnudamento de sua própria cegueira, ou seja, de sua incapacidade de discernimento, de percepção da realidade.

Amaral é um jovem que, tal como Natanael, está apaixonado por uma moça. O encontro com Augusta, contudo, tal como o de Natanael com Olímpia, irá alterar completamente o rumo de seus sentimentos: da mesma maneira que Natanael se esquece de Clara quando conhece Olímpia, Amaral irá deixar para trás a dama (da qual não sabemos sequer o nome) que ocupava seus pensamentos no momento em que decide deixar de voltar ao teatro em nome do súbito amor por aquela criatura *perfeita*. De fato, tanto Olímpia quanto Augusta arrebatam os corações desses dois jovens porque, além de excessivamente belas, não apresentam os defeitos das *pessoas comuns*: Olímpia é aquela que, ao contrário de Clara, supostamente não discorda jamais de Natanael, não se entedia com seus poemas, não o interrompe em suas falas demoradas. Já Augusta é a um só tempo racional e sincera, qualidades que Amaral não apenas julga raras nas moças, como parece apreciar.

Enredados, então, na perfeição — que, como parece ser uma lição implícita nessas narrativas, não pode ser um atributo humano — dessas damas extraordinárias, Natanael e Amaral se tornam cegos (apesar de todo o aparato técnico, no caso de “O homem de areia”) a ponto de não enxergarem que os olhos daquelas criaturas — o “espelho da alma”, segundo a sabedoria popular — são artificiais, refletem o vazio, são meros produtos de cientistas-alquimistas excêntricos.

Ainda que o destino de Natanael seja absolutamente mais trágico que o de Amaral — aquele não consegue superar a incongruência entre o que via antes (através dos instrumentos óticos de Coppola, genuínas lunetas do desejo) e o que vê agora (sem o intermédio das lentes), e acaba por se lançar no precipício visual urdido na interseção entre Coppelius, Coppola, o homem de areia e as imagens propiciadas pelos seus instrumentos óticos; ao passo que a personagem machadiana aceita com notável tranquilidade, após o choque inicial, que a dama de seus pensamentos seja, na verdade, uma criação de laboratório, um mero apanhado de elementos químicos batizado em enxofre —, o horror vivenciado pelo jovem ao se deparar com os olhos de Augusta nas mãos de Mendonça é comparável ao de Natanael no momento em que ele avista os olhos de Olímpia no chão, olhando fixamente para ele, enquanto o pálido rosto do autômato apresentava apenas duas escuras cavidades:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico. (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 736)

Por fim, vale salientar que, em “O capitão Mendonça”, a obra de Hoffmann emerge não apenas pelas semelhanças entre as experiências singulares de Amaral e Natanael: o escritor alemão é nominalmente citado, fortalecendo a relação intertextual construída por Machado de Assis: tentando compreender o acontecimento insólito que presenciara (o capitão Mendonça havia revelado a ele que Augusta era um produto de laboratório), Amaral relata ter-lhe ocorrido “um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 739).



Finalizando nossas considerações acerca das imagens ligadas à visão presentes nos contos “O país das quimeras”/”Uma excursão milagrosa”, “O anjo das donzelas”, “Entre santos”, “Decadência de dois grandes homens”, “Sem olhos” e “O capitão Mendonça”, podemos dizer que, nessas narrativas, Machado de Assis se alinha a inúmeras questões relativas ao olho, ao olhar, à percepção e à imaginação que constituem um dos elementos essenciais da literatura fantástica, uma vez que ela se volta, justamente, aos problemas concernentes à apreensão dos fenômenos e da realidade, trazidos à tona por poetas, filósofos e até mesmo cientistas a partir do final do século XVIII. Se, em “O país das quimeras”/”Uma excursão milagrosa”, temos a questão, secundária no conto, da possibilidade

de ilusão visual, causada, talvez, pelas sugestões do ambiente noturno e pela imaginação exacerbada do poeta; e, em “O anjo das donzelas”, “Entre santos”, “Decadência de dois grandes homens”, Machado constrói falsas visões, motivadas pela imaginação, pela superstição ou, ainda, pela droga, e cujas consequências são ora trágicas, ora cômicas; em “Sem olhos”, Machado de Assis explora desdobramentos mais complexos das imagens do olho e do olhar, retomando não apenas o tema do delírio (que, nesse caso, é “transferido” do louco para o são), mas também o do horror dos olhos vazados, estabelecendo uma ligação com “O homem de areia de Hoffmann”. Já “O capitão Mendonça” reforça o diálogo com o célebre conto hoffmanniano, seja na presença de um personagem que atravessa uma situação de cegueira análoga à de Natanael; seja na imagem horrível dos olhos fora das órbitas de Augusta, que, tal como os de Olímpia, lançam abruptamente sobre o rapaz apaixonado a verdade sobre sua incapacidade de percepção; seja, ainda, na figura do cientista-alquimista excêntrico.

FANTÁSTICA CIÊNCIA

O imaginário acerca da ciência e da figura do seu ilustre realizador, o cientista, é um elemento que, tendo sido bastante explorado pela ficção de cunho fantástico dos séculos XVIII e XIX, aparece, não sem distorções, em “O capitão Mendonça”.

A ciência, produto de uma forma de conceber o universo que a literatura fantástica busca questionar, é, também, uma fonte de onde os artistas alimentar-se-ão largamente. No entanto, a sua representação aparece, no âmbito da ficção fantástica, sempre deslocada. A soberania da razão é, em geral, lida pelo seu reverso: remete-se frequentemente à limitação humana, à incapacidade do ser humano de mudar a natureza do mundo e de si mesmo, bem como de sair da condição de criatura e converter-se em criador, tornando-se, em vez de um quase-deus ou um salvador, apenas um excêntrico manipulador de monstros ou autômatos. Focam-se não os sucessos da ciência, mas seus possíveis erros, seus horríveis excessos, conferindo à crítica empreendida um tom algo moralizante.

Na literatura fantástica, a figura do cientista surge não como a do detentor de um conhecimento que se insere no ápice do processo evolutivo da humanidade — que “progride” de um saber sensual, irracional, tradicional e obscuro, calcado numa concepção animista e supersticiosa do

mundo, para um saber iluminado, racional, experimentado, lógico, demonstrável⁷⁰ —, mas como alguém que pretende se lançar para além da humanidade, e de cujo salto resultam, tal como acontece nas tragédias, consequências muitas vezes funestas.

Geralmente, sua imagem aparece ora aparentada à dos alquimistas, trazendo para o campo iluminado das ciências modernas as sombras do ocultismo ou do esoterismo, ora caracterizada como um “cientista maluco”, representando a *doença* do conhecimento, a razão excessiva tornada loucura. Um típico exemplo desse cientista *transtornado* é Victor Frankenstein, do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, jovem estudante de ciências naturais que passa a se interessar pela alquimia, tendo estudado grandes mestres dessa arte, como Paracelso e Cornelius Agrippa. Como se sabe, Victor logra construir um monstro em seu laboratório, mas sua terrível criação traz apenas consequências terríveis para si e para os outros.

As horríveis experiências alquímicas no consultório do pai de Natanael, em “O homem de areia”, são o ponto inicial de todo o drama vivido pela personagem, drama que será agravado a partir do momento em que o jovem tem contato com os instrumentos óticos de Coppola (produtos do conhecimento científico), através dos quais ele poderá observar, de sua janela, a boneca Olímpia, criada pelo naturalista Spallanzani, e que é, igualmente, produto da ciência. Nesse caso, é importante notar o paralelismo existente entre os modernos instrumentos óticos de Coppola, bem como as engenhosas criações do professor Spallanzani, e as misteriosas experiências do pai de Natanael e Coppelius.⁷¹

Em “O capitão Mendonça”, a personagem que se apresentará como representante do saber científico oscila, da perspectiva do protagonista e narrador Amaral, entre a razão e a loucura. Já no primeiro contato entre os dois, durante o intervalo do teatro, Amaral revela sua desconfiança não apenas quanto à suposta amizade entre Mendonça e seu pai, mas também quanto à sanidade

⁷⁰ Note-se que tal concepção “evolutiva” do saber está na base da teoria freudiana do estranho. Para Freud, o sentimento do estranho é despertado quando algo que já foi recalcado (os complexos da infância) ou *superado* (as crenças do homem primitivo) e que deveria, portanto, estar oculto, é trazido à luz.

⁷¹ É interessante observar que essas imagens deslocadas, obscuras, da ciência e do cientista serão retomadas — e renovadas — pelo cinema expressionista alemão, no início do século XX. Para citar dois exemplos: em *O gabinete do Dr. Caligari*, realizado por Robert Wiene em 1920, o doutor que dá nome ao título está envolto num universo de horror e aberrações, dentre as quais está o seu bizarro e assustador companheiro, o sonâmbulo Cesare. Em *Metrópolis*, realizado em 1927, Fritz Lang resgata a Olímpia de Hoffmann transfigurada na ginoide Maria, produto não mais de um engenho mecânico, mas elétrico, apontando para o imaginário da época acerca do futuro. A estética desse movimento no cinema influenciou, ainda, a adaptação homônima de *Frankenstein*, realizada em 1931 por James Whale.

mental daquele velho militar; ele se lembra de que seu pai dizia que o amigo era “um excelente homem... com uma aduela a menos” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 731).

Aos gestos de cortesia, interpõe-se, por vezes, o tom rude e misteriosamente assustador com que Mendonça profere suas sentenças. As falas enigmáticas e o comportamento por vezes suspeito e até mesmo assustador do capitão Mendonça levam Amaral a acreditar que se trata, de fato, de um louco, e a sentir medo dessa estranha figura.

As descrições fornecidas pelo narrador acerca do capitão Mendonça também acentuam o caráter ambíguo da personagem, desestabilizando a imagem do detentor do saber científico: “[a] expressão da cara não era má; mas o olhar vago e as sobrancelhas espessas e salientes transtornavam o rosto”; “o capitão fumava o cigarro passeando com as mãos atrás das costas, posição que pode indicar a meditação de um filósofo ou a taciturnidade de um néscio” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 731, 735). A casa “velha e escura” em que vive o antigo companheiro de armas de seu pai, bem como o aspecto bizarro de uma de suas salas, adornada com antiga mobília e animais empalhados (inclusive uma coruja de olhos verdes), reforça o aspecto incômodo de Mendonça.

A própria suposta loucura de Mendonça é ambígua: de “doido manso”, aparência que assume quando surge em cena a bela Augusta, ele adquire, em diversos momentos, um aspecto diabólico, acentuado nas passagens finais do conto, em que tenta introduzir (literalmente) na cabeça do futuro genro as doses de éter necessárias para torná-lo um gênio, tal como ele próprio.

Além de oscilar entre a loucura e a razão, e entre a loucura “mansa” e a “diabólica”, Mendonça é também caracterizado ora como um cientista, ora como um alquimista, o que, é claro, turva o límpido campo da razão. Ainda que Augusta seja apresentada como “filha da ciência e da vontade do homem” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 740), a redução da matéria aos seus elementos básicos, bem como a transformação do carvão em diamante, remete aos princípios da prática alquímica. Além disso, sabe-se que a criação de vida artificial era, a essa altura, muito mais um objetivo da antiga alquimia — os *homunculi*, uma das aspirações desse saber — que da moderna ciência. A disposição algo ritualística do laboratório de Mendonça, com suas três velas em forma de triângulo, reforça a distância entre o seu saber e a ciência praticada em fins do século XIX.

Todos esses elementos — a suposta loucura do cientista, seu aspecto por vezes diabólico, o caráter obscuro da experiência que leva a cabo, reduzindo o ser humano a meros elementos químicos —

revestem a ciência praticada por Mendonça de um caráter fantástico, o qual Amaral busca, sem sucesso, conciliar com sua percepção do mundo, apelando para o aspecto visionário da ciência; é curioso que, justamente na tentativa de compreender o fenômeno que se apresentava diante de si, o narrador recorra a uma menção a Hoffmann:

Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica não podia ser a realidade de hoje? [...]

Era difícil crer na obra do homem; mas quem acreditou em Galileu? Quantos não deixaram de crer em Colombo? A incredulidade de hoje é a sagração de amanhã. (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 739)

Ainda que possa parecer estranha a menção ao célebre escritor de narrativas fantásticas justamente no momento em que ele busca assimilar racionalmente a experiência insólita que tivera, observamos que, aqui, ela aponta para o caráter antecipatório da ficção em relação aos avanços da técnica — algo que aparecerá com força bastante evidente na chamada ficção científica, de caráter suficientemente especulativo a ponto de inspirar efetivamente inventos tecnológicos.⁷²

Por fim, entendemos que Mendonça seja, no fim das contas, muito mais que um alquimista, um cientista, um louco: é um genuíno *entertainer*, uma mente exibicionista e criativa por trás de um espetáculo de ilusões cujo protagonista é não ele próprio, o gênio criador, nem Augusta, a perfeita criatura, mas a engenhosa ciência, capaz de fazer ver o invisível (o imensamente pequeno ou o inconcebivelmente grande; aquilo cujas proporções o olho humano não está preparado para captar) ou o ausente/inexistente; capaz de criar o impossível, de forjar, a partir de meros e inertes elementos químicos, uma bela criatura, dotada não apenas de graciosos movimentos, mas de inteligência e personalidade marcantes:

Augusta é minha obra-prima. É um *produto químico*; gastei três anos para dar ao mundo aquele *milagre*, mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. *O criador admirava a criatura!* (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 737, grifos nossos).

⁷² A viagem ao espaço, a clonagem, a teleconferência, a nanotecnologia, o holograma e a inteligência artificial são apenas alguns desenvolvimentos tecnológicos que aparecem primeiro na ficção (literária ou cinematográfica), através da pena de artistas como Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, H. G. Wells, George Lucas e muitos outros. A esse respeito, ver, entre inúmeras produções sobre o assunto, o artigo “A ciência como inspiração”, de Fred Furtado, publicado na revista *Ciência Hoje* (Rio de Janeiro, n. 279, p. 23–29, mar. 2011).

Mendonça insiste para que Amaral admire Augusta; Augusta gosta de ser admirada por Amaral; e Amaral, embora tenha ficado assustado com a incrível criação de Mendonça, deseja admirar Augusta, e o faz — está montado o espetáculo, de arranjo científico e efeito maravilhoso, a que Amaral irá preferir ao enfadonho (ainda que excessivamente “movimentado”, tal como acontece em “A chinela turca”) espetáculo que se dá no Teatro de São Pedro, no Rocio.

O caráter espetacular da criação de Mendonça nos remete a outro aspecto da ciência no contexto do romantismo, de um modo geral, e da literatura fantástica, de modo singular, e que é justamente o fascínio pela experiência científica; ou, para ser mais específico, pela sua capacidade de criar, voluntariamente, ilusões e de estar na base da construção de interessantes espetáculos.

Comentando o sucesso dos espetáculos fantasmagóricos de Robertson, Max Milner observa que ele se deve, em grande parte, “à voga que tiveram, ao longo de todo o século XVIII, os ‘gabinetes de física’, nos quais sábios ou grandes senhores apresentavam, para seus convidados de ambos os sexos, experimentos frequentemente mais espetaculares que realmente instrutivos” (MILNER, 1990, p. 15, tradução nossa). Adiante, acrescenta que o espetáculo de Robertson explora “este atrativo do *maravilhoso científico*, que ocupa os campos do imaginário no próprio momento em que a ciência tende a limpá-los dos seres sobrenaturais que por tradição haviam sido seus ocupantes” (MILNER, 1990, p. 16, tradução e grifos nossos).⁷³

“O capitão Mendonça” explora, então, duas facetas da ciência, igualmente trabalhadas na literatura: por um lado, a ciência obscurecida pela loucura, pela ambição ou pela contaminação de seu discurso límpido pelo imaginário da alquimia, da magia, do esoterismo; por outro, a ciência tornada espetáculo, esvaziada de seus propósitos sociais ou propriamente “científicos” (isto é, no sentido de contribuição para o avanço da ciência) para se tornar um entretenimento equiparado a uma peça de teatro saturada de clichês da época. Uma ciência praticada não por um cientista, mas por um vaidoso *entertainer* (que talvez esteja incluído, conforme sugerido no conto “O país das quimeras”, naquela terça parte da humanidade que possui massa quimérica no lugar dos miolos). Isso fica claro em uma das falas do orgulhoso criador de Augusta: “[n]em sempre se encontra um homem como eu; um irmão de Deus, um deus na terra, porque eu também posso criar como ele; e até melhor, porque eu fiz Augusta e ele nem sempre faz criaturas como esta” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 2, p. 738).

⁷³ Lembramos, também, o curioso fascínio causado pelo funcionamento de máquinas como o kinetoscópio e o cinematógrafo nos primórdios do cinema no Brasil, comentado por Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 39-43).

Podemos finalizar aqui nossas considerações a respeito do conto fantástico desenvolvido por Machado de Assis. Realizamos já um percurso satisfatório para nossos objetivos: após uma revisão do mapeamento da produção fantástica machadiana, realizada na Introdução, discorreremos, no capítulo seguinte, sobre o surgimento da literatura fantástica no contexto do final do século XVIII e início do XIX, sua relação com o pensamento romântico e sua presença na literatura brasileira. Em seguida, nos dedicamos a estudar os contos machadianos aqui considerados fantásticos, ressaltando e analisando suas principais características. Constatamos, confirmando a hipótese desenvolvida por Marcelo Fernandes (1999), que esses contos se aproximam mais da vertente francesa da literatura fantástica, distanciando-se, de modo geral (mas com exceções) do horror, do acento gótico e das criaturas sobrenaturais que caracterizam o fantástico inglês — o que demonstra, mais uma vez, o intenso diálogo do fantástico brasileiro com o fantástico francês, observado no capítulo anterior. Pudemos observar, ainda, que, nos contos fantásticos de Machado de Assis, os sentimentos de incerteza, estranhamento e horror são geralmente representados brevemente, de modo que as narrativas se concentram mais nos efeitos da experiência fantástica que propriamente nessa experiência: o aprendizado (nem sempre positivo) das viagens e visões fantásticas, a aceitação do extraordinário, etc. Escolhemos, em vez de analisar conto por conto, trabalhar os aspectos que julgamos mais importantes da narrativa fantástica machadiana, numa tentativa de aproximar mais efetivamente esses contos.

Entretanto, observamos nesse conjunto de contos fantásticos machadianos uma virada, um “reverso da medalha” — tal como Tito, “e como todas as cousas deste mundo de compensações” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 48). Isso nos conduziu a uma reviravolta na nossa própria trajetória. Se até aqui procuramos demonstrar que Machado de Assis não apenas conhecia a literatura fantástica e seus autores e explorava temas comuns a esse universo (a loucura, o sonho, o delírio, o desmembramento do corpo, etc.), como também chegou a escrever contos propriamente fantásticos, realizaremos, no capítulo seguinte, um deslocamento crítico, de que emergem, indubitavelmente, a ambivalência — acompanhando o movimento que entendemos que os contos aqui selecionados efetuam.

DEFANTASTICIZAÇÃO EM MACHADO DE ASSIS: FISSURAS NO EDIFÍCIO FANTÁSTICO

PARADOXOS DA LITERATURA FANTÁSTICA

Os estudos em torno da literatura fantástica são unânimes em apontar o seu caráter subversivo, em especial pelo mérito de expor, demonizados e deslocados, os tabus da época e por colocar a realidade e a razão iluminista em xeque, inserindo no seio da vida cotidiana um fenômeno que, uma vez que não pode ser imediatamente explicado, gera dúvida e estranheza. Ressaltam também, em geral, a sua “liberdade” imaginativa — em relação às restrições impostas a uma literatura que se pretenda clássica (presa aos modelos) ou realista (presa à representação verossímil de eventos e situações possíveis na realidade aceita) —, por franquear o universo das criaturas inexistentes e dos fenômenos impossíveis ou inusitados.

Pouco se fala, contudo, dos paradoxos e contradições que estão na base da literatura fantástica, e que poderiam ser considerados, em alguma medida, “limitações” aos objetivos transgressores que a crítica costuma atribuir às obras fantásticas, muito embora esses paradoxos e contradições apontem, apenas, para as contradições de seu contexto. Entendemos, aqui, que os contos de

Machado de Assis possibilitam vislumbrar, por meio de pequenas fissuras na sólida estrutura do fantástico, algumas dessas contradições, apresentando, ainda, um viés autorreflexivo que, em geral, não se desenvolve nessas narrativas: de fato, é pouco comum que se reflita, nas obras fantásticas, sobre os seus recursos e convenções, por exemplo.⁷⁴ É interessante observar, portanto, que, tendo sua origem ligada ao romantismo, a literatura fantástica não tenha absorvido significativamente o uso da ironia romântica, que consiste, justamente, em expor, na narração, os procedimentos narrativos de que o narrador lança mão, num gesto que leva a afirmar o narrado como ficção.

Não se trata, evidentemente, de desqualificar o discurso fantástico, tampouco de negar seus méritos e seu alcance transgressor; trata-se, antes, de revelar sua natureza contraditória: sendo, segundo aparenta na superfície, uma manifestação literária não realista (por recusar a realidade tal como concebida pelo senso comum), antirracionalista e questionadora do real, utiliza-se largamente de recursos típicos de narrativas ditas realistas (na composição do narrador, por exemplo, que muitas vezes é um observador acima de qualquer suspeita; e também pelo fato de a realidade a ser transgredida pelo fantástico corresponder à construída pelo senso comum) e, em alguma medida, apresenta uma concepção positiva da razão e convencional de realidade. Em suma, apesar de buscar transgredir o real, a literatura fantástica não chega a desconstruí-lo efetivamente, tampouco institui definitivamente a existência do sobrenatural ou do insólito.

Machado de Assis, deslocado espacialmente do contexto de desenvolvimento do fantástico e situando-se temporalmente no momento em que ela começava a desaparecer (ao menos em sua forma mais conhecida e convencional), apresenta, segundo o nosso entendimento, uma imagem da literatura fantástica dotada de inegável teor crítico, a qual, em vez de figurar como simples negação ou ridicularização desta, parece, antes, apontar não apenas os desgastes, mas também um possível caminho para um gênero que talvez enfrentasse uma crise irremediável. Subvertendo uma literatura que aparentemente havia perdido sua força transgressora, caindo no território do gosto popular incessantemente repetido e das convenções literárias batidas, vislumbra-se uma via possível de renascimento, renovação, metamorfose.



⁷⁴ Uma notável exceção é "O homem de areia", de E. T. A. Hoffmann, em que o narrador discorre sobre a sua escolha de ter iniciado a narrativa com as cartas de Natanael a Lotario e de Clara a Natanael.

Uma das contradições fundamentais da narrativa fantástica parece estar já na sua forma. Expondo um universo em que a estrutura da realidade é momentaneamente desestabilizada e questionada, o relato fantástico não põe em jogo, contudo, sua própria ordenação. Como observa Filipe Furtado:

Com efeito, por representar sempre uma pretensa fuga às regras fundamentais da natureza conhecida e pelo caráter aparentemente alucinado e caótico de muitos dos fenômenos que encena, o texto fantástico tem de se cingir a um grande número de imposições restritivas que fazem dele uma das construções mais condicionadas e menos espontâneas da literatura (FURTADO, 1980, p. 28).

O que se nota, portanto, é um grande descompasso entre a natureza supostamente transgressora e inesperada do evento inserido no universo cotidiano e a forma excessivamente restritiva e calculada da narração, que direciona o leitor por um caminho demasiado estreito em direção a um único efeito — a incerteza, continuamente sustentada, sobre a natureza e/ou os modos de percepção dos fenômenos.

Na literatura fantástica, o evento ou ser extraordinário/sobrenatural é apresentado como que em um formato fechado, convencionado e, de alguma forma, previsível, uma vez que é rigidamente estruturado segundo os diversos condicionamentos de um relato que tem como foco um efeito determinado que é, no fim das contas, também previsível. A construção da ambiguidade suscitada pelo evento fantástico, fator diferencial da literatura fantástica, suplanta uma possível caoticidade e espontaneidade do fenômeno inusitado, o qual é reduzido à estrutura binária de oposições como real x ilusão, real x loucura, real x alucinação, real x sonho, real x imaginação, razão x superstição, sobrenatural x coincidências.

Adiante, Furtado complementa sua reflexão, salientando que, “longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna” (FURTADO, 1980, p. 51). A contradição entre a natureza da matéria que constitui o relato fantástico e a forma como ele se realiza se torna ainda mais aguda, portanto, quando notamos que a literatura fantástica possui, na verdade, uma estrutura rígida e condicionada que revela uma construção calculada, *racionalizada*, e revela, assim, uma censura à adoção de um modo irracional ou caótico de narrar.

O papel limitado da imaginação no relato fantástico vai mais longe, não se restringindo apenas às limitações da estrutura rígida da narrativa fantástica. Apesar de, como vimos no início deste

trabalho, a noção de literatura fantástica (partindo da etimologia da palavra *fantástico*) ser análoga à da própria literatura, por significar “ilusório”, “imaginoso”, “imaginação criadora”, “o que é irreal”, etc. — dando, portanto, relevo aos processos imaginativos que estão na base da criação literária —, o que se percebe, no fim das contas, é um tratamento também limitado da ficção, da qual se oculta o seu caráter necessariamente inventado a fim de atribuir (apenas) os eventos extraordinários à imaginação. A esse respeito, Todorov argumenta que,

[s]e certos acontecimentos do universo de um livro pretendem ser explicitamente imaginários, contestam assim a natureza do imaginário do resto do livro. Se tal aparição é apenas o fruto de uma imaginação superexcitada, é que tudo o que a cerca é verdadeiro, real. Longe pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencente ao real, ou mais exatamente, como provocada por ele, como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatórias uma como a outra (TODOROV, 1979, p. 166).

Outra contradição da literatura fantástica diz respeito à concepção de realidade. De fato, o fantástico problematiza o real ao sugerir, como possíveis, eventos sobrenaturais ou extraordinários. Contudo, não se costuma problematizar a realidade que é afetada por esses eventos. Em geral, assume-se que haja uma noção e uma experiência de realidade compartilhadas e aceitas sem conflito numa comunidade, e que a literatura fantástica tenha por função ou objetivo transgredir, no âmbito da ficção, aquilo que, no “mundo real”, ou seja, fora da literatura, é restrito e determinado pela razão. Se a literatura fantástica, de certa forma, não compartilhasse dessa noção de realidade, e compreendesse o mundo a partir de outras formas de pensar e sentir que não as fundadas na razão, simplesmente não haveria incerteza, ou tudo seria percebido como incerto. A literatura fantástica é, em geral, muito mais uma especulação sobre como o mundo seria *se* eventos sobrenaturais de repente comessem a acontecer no mundo que conhecemos (e em que o fantástico definitivamente não tem lugar), que a sugestão de que esses fenômenos possam de fato existir no nosso mundo. A literatura fantástica, no fim das contas, desestabiliza apenas momentaneamente uma noção média de real, da qual depende, mas, ao introduzir nela eventos considerados extraordinários, acaba por afirmá-la, em vez de transformá-la definitivamente.

Portanto, se a chamada literatura realista (seja no sentido amplo de uma literatura que busca representar a realidade, seja no sentido estrito do estilo de época) se constrói sobre uma noção previsível e convenientemente restrita de realidade, pode-se também dizer que a própria literatura fantástica, ao pretender, no espaço determinado da literatura (logo, fora da “realidade”), uma

transgressão do real (tal qual é concebido) e uma sondagem do suprarreal (que, claro, só pode ser definido a partir da concepção de real que fundamenta a representação do natural e do sobrenatural), acaba por restringir a realidade, em vez de potencializá-la ou expandi-la: o efeito literário de expansão momentânea do real depende de uma concepção da realidade situada em limites exíguos, previsíveis e determinados.

A adoção dessa concepção restrita de realidade parece revelar o que o filósofo francês Clément Rosset (2002) chama de “recusa de percepção” do real, isto é, a negação de seu caráter *cruel* — adjetivo que abrange não apenas os sentidos de doloroso, “trágico”, inevitável e irremediável da realidade (e que o realismo, de certa forma, incorpora, na sua visão negativa do ser humano e da sociedade), mas também os de *cru*, indigesto, incompreensível, inapreensível. Ao identificar o estranho, o incômodo, o maligno, o insólito ao sobrenatural, e até mesmo ao lidar com as noções de *sobrenatural* e *extraordinário*, a literatura fantástica exclui o imprevisível, o ininteligível e o inexplicável do real, que passa a ser entendido como uma estrutura fixa, apreensível, confortável e limitada que só poderá ser perturbada pelo que está *fora* dela, ou, então, pela apreensão errônea do sujeito (em decorrência do sonho, da loucura, da alucinação, da imaginação exacerbada).

Outra notável contradição relativa ao fantástico diz respeito a um de seus elementos centrais, a ambiguidade. É certo que a literatura fantástica dramatiza a ambiguidade; ela própria, porém, exerce um controle intenso sobre o que pode e o que não pode ser ambíguo. Portanto, a literatura fantástica é também contraditória, pois, sendo uma espécie de exaltação da incerteza, impõe *uma* forma de ambiguidade; ela quase nunca coloca em jogo a veracidade da experiência narrada (isto é, duvida-se apenas da natureza dos fenômenos; nunca dos sentimentos e impressões do indivíduo que narra) ou a sanidade do narrador (no momento da narração, não no dos fatos narrados), tampouco deixa espaço para que questionemos a finalidade do relato, ou as possíveis intenções por trás dele, ou, ainda, para que se desenvolvam apontamentos sobre qualquer outro tipo de fenômeno (isto é, não se debate sobre aquilo que não desperta dúvidas quanto à sua natureza ou existência). Isso acaba por aproximar a literatura fantástica daquele estilo que apenas aparentemente é seu rival — a literatura realista, que leva ao grau máximo a superioridade, a autoridade e a pretensa transparência do narrador.

É de se notar, ainda, que, explorando facetas incomuns ou pouco sondáveis da subjetividade — o acesso de loucura, o devaneio, a alucinação, o sonho, as perversões, o contato com experiências de morte, o terror —, a literatura limita, por outro lado, as possibilidades de reação do sujeito diante

dos fenômenos fantásticos. Como pontua Filipe Furtado: “Com efeito, nas narrativas fantásticas, espera-se do ator-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica,⁷⁵ fique aterrado ou, no mínimo, perplexo — nunca divertido” (FURTADO, 1980, p. 52). Isto é, ainda que algumas narrativas — como “O nariz”, de Nikolai Gogol — explorem outras dimensões da relação entre o sujeito e os fenômenos fantásticos (no caso do conto do escritor russo, as dimensões cômica e satírica), é inegável que a postura do personagem central da narrativa se caracterize prioritariamente dentro de um sistema dicotômico e limitado de reações e conjecturas, oscilando necessariamente entre a quase-crença e a quase-descrença.

Cabe ressaltar, finalmente, que, se a literatura fantástica toma o partido do sobrenatural e do extraordinário, uma vez que, de alguma forma, os sugere como possíveis num momento em que a racionalidade europeia se dedica a extirpá-los, por outro lado, ao identificá-los ao maligno, ela os caracteriza de forma negativa, defendendo, portanto, em alguma medida, o real convencional pelo discurso racional, livre de qualquer interferência do que não é explicável. Filipe Furtado comenta que, na literatura fantástica, prevalece o que ele chama de “sobrenatural negativo”, cujas manifestações, “além de constituírem enigmas intrigantes e insondáveis para quem as testemunha, [se devem] em geral revelar ameaçadoras e tremendamente maléficas com o desenrolar da ação” (FURTADO, 1980, p. 22).

Ao rasurar as dicotomias razão x desrazão, real x sonho, real x alucinação, etc., sobre as quais se funda a lógica do fantástico, e inserir elementos que desviam a narração da estrutura limitada da ambiguidade fantástica, Machado de Assis, por um lado, se distancia das obras com que, nos contos aqui estudados, estabelece evidente diálogo, e, por outro, se aproxima de obras que, mais tarde, a partir do início do século XX, irão se desenvolver como uma espécie de metamorfose possível do fantástico dos séculos XVIII e XIX, e a que a designação de *fantásticas* passará a ser definitivamente pouco adequada.

Se a literatura fantástica nasceu como uma manifestação literária transgressora, estranha e incômoda, ela, por outro lado, especialmente a partir do auge que conheceu no cenário francês, na década de 1830, cede a uma espécie de “institucionalização” de sua estrutura e seus temas, motivada, talvez, pela natureza dos folhetins em que passou a ser veiculado: podemos dizer que passa a existir, então, uma realidade mais ou menos fixa e determinada à qual um fenômeno

⁷⁵ Para Furtado, o fenômeno meta-empírico é aquele que não pode ser compreendido a partir das experiências nem verificável por quaisquer aparelhos.

supostamente sobrenatural ou extraordinário mais ou menos fixo e previsível vem desestabilizar, pelo menos momentaneamente. Ao inserir ambiguidades outras na narrativa fantástica, Machado de Assis subverte, ainda que sutilmente, essa rígida lógica, desconstruindo⁷⁶ a estrutura previsível e organizada do fantástico. Assim, se, na superfície, os contos fantásticos machadianos assemelham-se, como dissemos anteriormente, à vertente francesa desse tipo de narrativa, ao analisarmos seus contos por outro viés — um viés deslocado —, observamos uma ampliação do escopo do fantástico francês, numa abertura que dá espaço à autocrítica, à abordagem de temas que não dizem respeito ao universo da literatura fantástica, ao questionamento das intenções do narrador ao narrar uma suposta experiência fantástica, a uma maior variedade de reações do indivíduo diante do fenômeno fantástico, dentre outros elementos transgressores da estrutura da narrativa fantástica.

A DEFANTASTICIZAÇÃO NOS CONTOS

Se no capítulo anterior nos dedicamos a analisar a construção do fantástico nos contos de Machado de Assis eleitos para compor nosso estudo, passaremos, agora, a sinalizar momentos em que o autor insere na estrutura rígida e organizada do fantástico fissuras que, ainda que bastante sutis, desmontam algumas de suas peças-chave e abrem o espaço restrito do fantástico à

⁷⁶ Ainda que não estejamos fazendo, aqui, referência ao termo recorrente nas proposições de Jacques Derrida, mas apenas apontando para um sentido mais geral do verbo *desconstruir* (desmontar, “desfazer para construir”, como atesta o Dicionário Houaiss), a alusão às ideias do filósofo argelino não deixa de ser prolífica no contexto de nossas reflexões. Em poucas palavras, a desconstrução, conforme desenvolve Derrida, é uma *prática* filosófica que, operando não de fora, mas de dentro do próprio discurso que busca desconstruir (no caso, o sistema filosófico), logra desmontar esse discurso, evidenciando suas contradições, suas limitações e os pressupostos dualistas (dispostos sempre hierarquicamente) que o fundamentam. A desconstrução derridiana visa a deslocar hierarquias, gerar cisões e rupturas, mostrar como o texto diz aquilo que procura negar (lição, aliás, intuída pelo narrador de “A cartomante”). A prática da desconstrução, da perspectiva derridiana, não pretende *destruir* o que desconstrói, tampouco *afirmar* uma nova ordem conceitual. Trata-se de uma *tarefa infinita* que consiste em colocar os conceitos e paradigmas em constante movimento. Dentre os alvos do pensamento orientado pela prática desconstrucionista de Derrida, estão o logocentrismo (primazia da razão, da verdade e da lógica na filosofia ocidental), o fonocentrismo (primazia da fala sobre a escrita no que concerne à exatidão do sentido e à autoridade sobre o dito) e o etnocentrismo (primazia de um grupo étnico-cultural dominante).

Evidentemente, seria apressado e exagerado afirmar, num gesto anacrônico (que, em si, não seria de todo inválido), que Machado de Assis foi um desconstrucionista *avant la lettre*. Contudo, a breve e metafórica remissão ao pensamento do filósofo argelino pode ajudar a iluminar alguns pontos no que se refere ao que acreditamos que Machado de Assis realiza em seus contos fantásticos: sutis rupturas na sua estrutura, vindas de dentro, e não de fora; não como um gesto de negação, mas de desmontagem, de abertura, de demonstração, de deslocamento crítico e, por fim, de reconstrução.

intervenção de outros temas, reações e ambiguidades. De fato, notamos, em todos os onze contos aqui trabalhados, um índice (ainda que pequeno) de deslocamento, a que passaremos a chamar, no contexto deste trabalho, de *desfantasticização*: um processo de desmontagem de algumas das categorias que acreditamos estruturarem o discurso fantástico — a inquestionável veracidade da experiência relatada (isto é, a presença de um narrador cujo relato está acima de qualquer suspeita: questiona-se, claro, a natureza dos eventos ou até mesmo sua sanidade mental, mas jamais se sugere que ele possa estar mentindo, inventando a história); a primazia da experiência fantástica no relato (isto é, ela deve constituir o centro da narrativa); a seriedade e a presumida relevância do relato; a oposição entre razão e superstição; a necessária reação de perplexidade diante dos fatos estranhos.

Podemos observar que esse processo de desfantasticização se dá de formas e em intensidades variadas nos onze contos aqui analisados: por vezes é mais evidente e engendra uma quebra ou desvio mais bruscos na narrativa; por vezes, contudo, é bastante sutil, e desloca apenas momentaneamente o foco para questões alheias ao universo fantástico, sem interferir de forma muito significativa no andamento da história ou na construção do efeito fantástico. Tendo observado esse aspecto, exporemos, a seguir, algumas formas de desfantasticização que observamos nos contos fantásticos machadianos. São elas: a transposição da questão fantástica para um plano secundário da narrativa, abrindo espaço para a discussão de questões que não dizem respeito ao universo fantástico; a adoção da narrativa fantástica como estratégia para atingir algum fim que só se revela ao fim da narrativa; a quebra de alguma das dicotomias que sustentam o fantástico (razão x superstição, por exemplo); e, por fim, o fantástico como mote para colocações de cunho teórico acerca da leitura e/ou da escrita.

O fantástico lançado ao segundo plano

É quase uma redundância dizer que, nas histórias fantásticas, a ocorrência fantástica, o drama do sujeito que a vivencia e o questionamento a respeito da natureza dos fenômenos constituem o centro da narrativa. Isto é, nas histórias fantásticas dos séculos XVIII–XIX, ainda que muitas vezes haja espaço para discussões de outra natureza (como questões sociais, especialmente nas narrativas mais longas ou então num fantástico mais tardio), os problemas engendrados pela irrupção do fenômeno extraordinário, bem como seus desdobramentos na vida e na psique do sujeito, estão

sempre em primeiro plano, e todos os elementos da narrativa convergem, em geral, para a evolução dessa situação. Observamos, todavia, que alguns dos contos machadianos aqui estudados modificam esse esquema, e desviam-se, ainda que brevemente, da questão propriamente fantástica tratada na narrativa, lançando o conflito engendrado pelo fenômeno fantástico para o segundo plano.

Como vimos no capítulo anterior, o conto “O país das quimeras (conto fantástico)”, assim como sua versão posterior, “Uma excursão milagrosa”, apresenta o relato de uma genuína experiência fantástica. Tito, um jovem poeta no auge de um dilema amoroso e profissional, recebe, numa noite chuvosa, a visita de um ser extraordinário, que o leva numa viagem fantástica até o País das Quimeras. Como seria de se esperar de alguém que testemunha uma súbita intromissão de algo tido como sobrenatural no seio da vida cotidiana, Tito demonstra a esperada reação de assombro. Na segunda versão do conto, narrada em primeira pessoa, Tito descreve o momento em que surge a estranha criatura:

Mas ó! Pasmol eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem névoas, uma coisa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas [...]; eis que uma criatura assim invade o meu aposento, e estendendo a mão ordena-me que feche a porta e tome assento à mesa.

Eu estava assombrado. Maquinalmente voltei ao meu lugar sem tirar os olhos da visão (ASSIS, 2003, t. 1, v. 1, p. 340).

Conforme dito anteriormente, Tito passa a naturalizar a sua experiência inusitada, encarando-a sem estranhamento. É claro que a aceitação do sobrenatural ou extraordinário implica necessariamente a diluição do fantástico; isso não significa, entretanto, que já possamos falar, aí, de defantasticização: de fato, ainda que muitos críticos, ao elaborarem modelos narrativos abstratos do fantástico, concebam a manutenção da ambiguidade (ou da hesitação, no caso de Todorov [2004]) como seu traço diferenciador, eles entendem que não se deve adotar tão rigidamente esse modelo na análise das obras fantásticas específicas, e que, na prática, as narrativas fantásticas não cumprem essa condição à risca: muitas delas, por exemplo, apresentam resoluções para o conflito fantástico, e nem por isso deixam de ser consideradas obras fantásticas, ainda que o efeito fantástico tenha sido eliminado no final. Se assim fosse, seriam muito poucas as narrativas dignas de serem chamadas de fantásticas. É esse o entendimento de Todorov (2004), por exemplo, que, mesmo lidando com um modelo abstrato bastante rígido, relativiza a necessidade

da manutenção da hesitação quando fala de obras particulares. Segundo esse crítico, uma obra será fantástica se mantiver a estrutura ambígua que motiva a hesitação durante todo o seu desenvolvimento, ainda que, ao final, o efeito fantástico seja desfeito.

Contudo, segue-se à naturalização da experiência fantástica (que, aliás, parece acontecer cedo demais na narrativa) um verdadeiro desvio de foco: se antes a narrativa parecia ter como centro a experiência singular de um jovem poeta, a respeito da qual o leitor poderia levantar uma série de dúvidas (seria um sonho do poeta? Seria uma alucinação?), ela passa a tratar, a partir de certo momento, das estranhas características dos seres que vivem no País das Quimeras, encaminhando a história para o que se percebe ser, à medida que a narrativa se desenrola, uma severa crítica à vaidade, operada por meio da ridicularização das atitudes exageradas dos quiméricos.

Como quase tudo em “O país das quimeras”/”Uma excursão milagrosa”, o País das Quimeras visitado por Tito é, aparentemente, o “reverso da medalha” do mundo conhecido até então. Neste, além das ambiguidades inerentes a todos os indivíduos, a vida e as relações humanas se dão a partir de uma concepção marcada pela objetividade e pelo materialismo: a poesia se torna mercadoria, o amor perde sua aura de sentimentalismo e se converte em amor-próprio, o desespero ante o descaso da mulher amada se transforma numa análise objetiva dos meios mais seguros de se viajar. Já o País das Quimeras é habitado por entidades absolutas e abstratas — a Fantasia, as Utopias, a Moda, a Excelência, as Quimeras. Aos relacionamentos baseados no interesse financeiro, opõem-se supostamente os tratamentos cerimoniosos que as entidades dispensam umas às outras, ao Gênio das Bagatelas e ao poeta visitante.

É necessário ressaltar, contudo, a presença, sutilmente inserida na narrativa, do poeta português Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731–1799), de pseudônimo Elpino, um dos fundadores da Arcádia Lusitana. Dinis é tratado por Tito como um poeta que estivera anteriormente no País das Quimeras, tendo, inclusive, descrito em seu poema heroico-cômico *Hissope*, de 1768, inúmeros detalhes da estrutura do lugar. A referência a um poeta árcade reforça, num primeiro momento, o aspecto idealizado do País das Quimeras e seu contraste com o mundo “real”. No entanto, o caráter cômico e satírico da narrativa de Dinis insere uma tensão no aspecto solene do longínquo país, a qual passa praticamente despercebida. O tom de crítica subentendido na intertextualidade estabelecida por Machado de Assis nessa narrativa parece se dirigir à vaidade e à soberbia das entidades quiméricas, especialmente ao Gênio das Bagatelas, vícios expressos no tratamento

excessivamente pomposo que as personagens dispensam umas às outras. Tal impressão é reforçada no episódio que relata o espetáculo da execução de um quimérico pelo crime de lesa-cortesia:

Ao passar pela grande galeria que dava para a praça, viu que o povo, reunido em baixo das janelas, cercava uma forca. Era uma execução que ia ter lugar. Crime de morte? perguntou Tito, que tinha a nossa legislação na cabeça. Não, responderam-lhe, crime de lesa-cortesia. Era um quimérico que havia cometido o crime de não fazer a tempo e com graça uma continência; este crime é considerado naquele país como a maior audácia possível e imaginável. O povo quimérico contemplou a execução como se assistisse a um espetáculo de saltimbancos, entre aplausos e gritos de prazer (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 56).

Nesse jogo entre semelhanças e diferenças, aliás bastante praticado em toda a obra machadiana, a ridicularização e a crítica à vaidade, aparentemente voltada apenas às criaturas quiméricas, se estende ao mundo “real”, não apenas na figura dos estadistas, poetas e mulheres em quem Tito passa a detectar a presença da massa quimérica, mas também na dos viscondes, a quem o narrador compara os gênios da corte, e, por fim, na do próprio poeta, expressa em seu comportamento diante do amor, da literatura e da própria viagem. Além disso, tal jogo quebra a aparente idealidade do País das Quimeras expressa pelas entidades, tornando vicioso o que se pensava virtuoso, e estabelece o sobrenatural como um excesso do que é tido como normal (isto é, a vaidade: o País das Quimeras só é fantástico porque, lá, a vaidade dos seres é mais evidente). É notável, portanto, que, nesse conto, o que deveria assumir importância central — o fato de Tito ter podido realizar uma viagem extraordinária a um mundo desconhecido, ou, pelo menos, o impacto dessa aventura na sua vida — acaba por ocupar uma posição secundária, sendo suplantado pela mirabolante ridicularização e crítica à vaidade.

Na segunda versão do conto, narrada da perspectiva de Tito, há o acréscimo de um episódio curioso no meio da narrativa, que reforçará, juntamente com as alterações no seu desfecho, o sentido de crítica à vaidade humana. Ao longo de seu passeio pelo País das Quimeras, Tito se detém para ouvir o que dizia um filósofo:

— Meus caros filhos, o universo é um composto de maldade e invejas. Não há talento, por mais prodigioso, que não seja ferido pela seta da calúnia e do desdém dos egoístas. Como fugir a esta triste situação? De um modo único. Que cada um começando a viver deve logo compenetrar-se de que nada há acima de si, e desta convicção própria nascerá a convicção alheia. Quem há de contestar o talento de um homem que começa por senti-lo em si e diz que o tem?

[...]

— Dirão que isso é vaidade; mas se bem compreendeis a nossa natureza e a natureza dos outros deveis saber que isso que lá em baixo se chama vaidade não é entre nós outra coisa mais do que a verdadeira tensão do espírito, a consciência de nossa elevação social (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 345).

Observa-se, portanto, que, em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, a experiência fantástica de Tito constitui pouco mais que um mote para o narrador discorrer, com alta dose de ridicularização (como fica claro em uma das primeiras cenas do poeta no País das Quimeras, em que o soberano e os gênios da corte exibiam cada um sobre a cabeça, como coifa, um pavão vivo), sobre o caráter pouco virtuoso do ser humano, que coloca a vaidade acima dos valores considerados nobres — o amor verdadeiro e desinteressado, a dignidade, a honestidade, a coragem, a justiça.

Processo de desfantasticização bastante semelhante se desenvolve em “Rui de Leão”, bem como em sua versão posterior, reintitulada “O imortal”. Em “Rui de Leão”, o protagonista, que vive numa tribo tamoia, revela a típica reação de perplexidade e dúvida (ainda que acompanhada do gesto de compreensão do outro, visto que, nessa versão do conto, Rui de Leão é caracterizado como um estrangeiro que busca assimilar o conhecimento do outro) quando o pajé, seu sogro, que estava à beira da morte, resolve presentear-lo com o que disse ser um poderoso elixir, dado pelo próprio Tupã, capaz de garantir a eternidade para aquele que o beber:

— Ilusão! exclamou ele; isto é impossível. Por que motivo não vi logo que o pajé era vítima de um sonho, ou desejava impor a sua privança com Tupã? Imortalidade! só Deus poderia dá-la, mas esse não a dá com certeza: a verdade é esta. Eia, Rui de Leão, evoca o teu bom senso; não sejas tamoio em tudo. O pajé podia iludir aos outros, mas a mim!... (ASSIS, 1956, p. 96).

Em “O imortal”, a reação do protagonista é caracterizada especialmente pela descrença, uma vez que, orientado por uma forma de pensar arraigada nas ideias racionais, não acredita na possibilidade de uma bebida que fornecesse imortalidade.

Num contexto de saúde fragilizada, o protagonista, nas duas versões do conto, opta por tomar o elixir. Após fazê-lo, Rui de Leão apresenta melhora imediata da doença. Em “Rui de Leão”, nota-se também um imediato rejuvenescimento, expresso nos cabelos avolumados que a personagem adquire, o que intensifica os efeitos extraordinários do presente dado pelo pajé. Posteriormente, após uma série de eventos, a eficácia do elixir se confirmará.

Nas duas versões da história, a dúvida experimentada pela personagem antes de beber o elixir é totalmente dissipada quando se manifestam seus primeiros efeitos fantásticos, não sendo substituída por qualquer sentimento de assombramento, mesmo quando a imortalidade é finalmente comprovada. Aqui, como em “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, nota-se um processo de naturalização do fantástico, ou seja, de eliminação da dúvida ou de qualquer estranhamento por parte do indivíduo. Apenas as pessoas que convivem com Rui de Leão ficam admiradas com sua juventude e robustez; contudo, a própria mortalidade as impede de constatar o fenômeno da imortalidade.

Além disso, observa-se também em “Rui de Leão” e “O imortal”, tal como apontamos a respeito de “O país das quimeras” e “Uma excursão milagrosa”, o deslocamento da questão da experiência fantástica para um plano secundário, dando relevo, aqui, às consequências (inclusive morais) da imortalidade.

Em “Rui de Leão”, a experiência da eternidade é narrada de uma perspectiva sobretudo individual, e é marcada pelo sentimento de angústia: a dádiva se transforma em triste sina.⁷⁷ Tal experiência também é revestida de um caráter mais insólito que na versão posterior do conto, visto que o português atravessa inúmeras situações de morte; mas não há mais a ambiguidade que caracteriza o fantástico, uma vez que a imortalidade se torna uma realidade incontestável.

Já em “O imortal”, a experiência sobrenatural de Rui de Leão é expressa pelo viés da História, ou seja, o foco é deslocado do indivíduo para a coletividade. A aventura de Rui de Leão é, assim, precisamente situada no tempo: o fim do domínio holandês sobre a Capitania de Pernambuco (1654), a primeira e a segunda guerra civil inglesa (1642–1646 e 1648–1649), as invasões francesas ao Rio de Janeiro, no início do século seguinte (1710 e 1711), a Revolução Francesa (1789), a vinda da corte portuguesa ao Brasil (1808) e a declaração de independência de Portugal (1822). A personagem ainda faz planos para os séculos seguintes. A Rui de Leão, é dada — semelhantemente ao delírio de Brás Cubas e à viagem de Tito ao País das Quimeras — a visão de uma imagem (aqui, do tempo histórico) em escala supra-humana. Contudo, tanto nesta versão do conto como em “Rui

⁷⁷ A melancolia que toma conta do protagonista em decorrência da imortalidade (que passa a ser, então, um infortúnio), bem como as insólitas mortes que vivencia, é bastante similar à do protagonista de uma narrativa do escritor mineiro Murilo Rubião, declarado admirador da obra machadiana: trata-se de “O ex-mágico da taberna Minhota”, em que um mágico nascido do bolso do dono de um bar busca inúmeras vezes pôr fim, sem sucesso, à sua desafortunada existência. Outra obra que explora, mas da perspectiva existencialista, as consequências da imortalidade é *Todos os homens são mortais*, de Simone de Beauvoir, publicada em 1946.

de Leão”, o conhecimento adquirido sobre o ser humano e sobre o mundo alcança um limite, marcado pelo tédio e pela melancolia; inspirado pelo princípio da homeopatia — *similia similibus curantur*, ou “os semelhantes se curam pelos semelhantes” —, Rui de Leão decide tomar o restante do elixir, a ver o que acontecia, e sua insólita aventura no tempo tem, enfim, seu desfecho.

Assim, o que temos, nas duas versões do conto, e de pontos de vista distintos (individual e coletivo), é o desenvolvimento de reflexões relativas à temporalidade que marca a experiência humana, levantando questionamentos de cunho filosófico e moral que não concernem absolutamente ao problema da realidade, da natureza e da percepção que estão no centro da literatura fantástica.

Em “Entre santos”, assiste-se também a um deslocamento de uma situação de cunho fantástico para outra de natureza diversa. Nessa narrativa, que assume, a partir de certo ponto, um caráter notadamente cômico (desviando, portanto, do tom predominantemente sério da literatura fantástica), conta-se um episódio de assombramento vivido por um velho padre, quando ainda era um jovem capelão de São Francisco de Paula.

Conta o padre que, certa noite, ao verificar as luzes dentro da igreja, se depara com um insólito diálogo entre santos. A situação é descrita pelo narrador com a perplexidade que caracteriza a narração de uma experiência fantástica. Contudo, tal como observamos a respeito de “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” e de “Rui de Leão”/“O imortal”, essa experiência fantástica sofre um processo de naturalização, ou assimilação, descrita, aqui, de maneira mais abrupta, na forma de uma completa dissolução da capacidade de refletir:

Já então procedia automaticamente. A vida que vivi durante esse tempo todo, não se pareceu com a outra vida anterior e posterior. Basta considerar que, diante de tão estranho espetáculo, fiquei absolutamente sem medo; perdi a reflexão, apenas sabia ouvir e contemplar (ASSIS, 1997, v. 2, p. 485).

O que se dá em seguida é também semelhante ao que observamos a respeito de “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa”, bem como de “Rui de Leão”/“O imortal”: à naturalização do fantástico, sucede o deslocamento da questão da experiência fantástica propriamente dita — as sensações que desperta, a oscilação entre razão e loucura, sono e vigília, realidade e ilusão/delírio, etc. — para uma discussão de natureza diversa; se, naqueles contos, o relato desviou-se do tema do fantástico para a crítica à vaidade e para a reflexão sobre as consequências da imortalidade, em “Entre santos”, o conto se volta para a ridicularização da avareza, que caracteriza as ações de um determinado

fiel até mesmo numa situação de grande desespero, momento em que as pessoas, geralmente, abrem mão das preocupações mundanas e materiais e passam a dar mais atenção às relações pessoais.

A alucinação do fiel avarento é descrita por São Francisco de Sales, que assume a narração dentro do relato do velho padre. Diante de uma plateia interessada, o santo conta a história de um fiel avaro e usurário cuja esposa está à beira da morte. Apelando, desesperado, à religião para tentar salvar a esposa, o homem não consegue, contudo, “conciliar a devoção com a algibeira” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 488), isto é, não consegue concretizar a promessa que deveria fazer ao santo, que consistia em dar à imagem uma perna de cera nova. A angústia vivenciada pelo fiel é tão exacerbada que culmina numa alucinação visual: o homem vê diante de si uma grande moeda de ouro, a que gastaria para cumprir a promessa. Ao final, o fiel, influenciado pelo “demônio da avareza”, resolve mudar os termos da negociação, prometendo rezar mil padre-nossos e mil ave-marias — o que, sem dúvida, lembra as atitudes do jovem Bentinho de *Dom Casmurro*.

É importante salientar que a narração de São Francisco de Sales acerca do delírio do avaro, ao assumir um aspecto cômico e anedótico, desfaz por completo a tensão e o medo característicos do relato fantástico. O que temos aqui, ao contrário, é um hábil contador de histórias tentando divertir seus convivas com uma história engraçada, da qual, ao final, todos riram, efetivamente.

O aspecto cômico caracteriza, ainda, um deslocamento de foco mais sutil presente em “Decadência de dois grandes homens”. Como discorremos no capítulo anterior, o conto narra os estranhos acontecimentos vividos pelo jovem Miranda, quando em companhia do excêntrico Jaime, um velho que acreditava ser a encarnação de Marco Bruto, conspirador de Júlio César, e que a alma deste político romano estava transmigrada no corpo de um enorme gato preto que atendia por esse mesmo nome.

A narrativa segue como uma típica história fantástica, iniciando pela total descrença da parte de Miranda com relação ao relato extraordinário de Jaime; entretanto, o jovem, aos poucos, se deixa enredar pela narração do estranho colega, sendo levado a oscilar entre a quase-crença e a quase-descrença. Outro fator que ativa a incerteza é o retrato ambíguo de Jaime que o conto fornece: ora é apresentado como lúcido, ora como monstruoso e insano.

Contudo, ao longo do episódio central da narrativa, observamos que Miranda, inicialmente cético, passa a aceitar a história absurda de Jaime, naturalizando-a: tal aceitação fica evidente quando o

jovem passa a chamar o velho de Jaime/Bruto, e finalmente apenas de Bruto, o que demonstra a dissolução tanto da descrença quanto da dúvida. E, além de a teoria da metempsicose e o relato de Jaime passarem a ser admitidos pelo outrora descrente Miranda, notamos que, em diversos momentos, a narrativa desvia-se da situação em foco e passa a realizar uma espécie de revisionismo histórico, além de ceder espaço a considerações diversas acerca das revoluções políticas. Jaime/Bruto, na condição de um sobrevivente da história, tenta recontar o episódio do assassinato de Júlio César de sua própria perspectiva, buscando diminuir sua responsabilidade na conspiração, ou mesmo legitimar a traição, justificando-a pelo amor à república.

O relato adquire caráter cômico em diversas passagens que constituem verdadeiras quebras na tensão da situação fantástica. Em uma delas, Jaime/Bruto discorre sobre a relação entre revolução e condição física:

[...] homem gordo não faz revolução. Bem o compreendia César quando dizia que não temia a Antônio e Dolabela, mas sim aqueles dois sujeitos amarelos e magros e éramos Cássio e eu...

[...]

— Penso que homem gordo não faz revolução. O abdômen é naturalmente amigo da ordem; o estômago pode destruir um império, mas há de ser antes de jantar. Quando Catilina encabeçou a célebre conjuração a quem foi procurar? Foi procurar a gente que não tinha um sestércio de seu, a turba dos clientes, que vivia de espórtulas, não os que viviam pomposamente em Túsculo ou Baías (ASSIS, 1973, p. 158).

O caráter cômico é reforçado por aproximações como a que o narrador realiza entre o líder romano e o gato preto de Jaime:

Pus os olhos no animal, e admirei o que eram os destinos humanos. César estava reduzido à condição de animal doméstico! Aquele gato, que estava ali diante de mim, tinha escrito os Comentários, subjugado os Gauleses, vencido Pompeu, destruído a República. Saciava-se agora com uma simples ceia, quando outrora queria dominar todo o universo (ASSIS, 1973, p. 160).

Notamos, portanto, que, em “Decadência de dois grandes homens”, opera-se um processo semelhante de aceitação do fantástico, seguida de um deslocamento momentâneo de foco — ainda que, no caso desse conto, a experiência fantástica não seja totalmente dissolvida, e o desvio constitua mais uma quebra na expectativa causada pelo iminente embate entre Júlio César e seu conspirador, Marco Bruto, que o completo abandono da situação fantástica. Ainda assim, acreditamos que se possa falar que o fantástico é temporariamente lançado ao segundo plano da narrativa, abrindo espaço, inclusive, para o humor, elemento que contrasta com a gravidade do relato de Miranda.

Utilitarização do fantástico

É claro que muitas narrativas fantásticas possuem um tom claramente moralizante, e outras, ainda que não o sejam expressamente, permitem essa leitura. É o caso, por exemplo, de *A pele de onagro*, de Balzac, e de “A pata de macaco”, de William Wymark Jacobs, em que se nota uma nítida lição de moral a respeito das funestas consequências da ganância; ou de “Um sonho”, atribuído a Justiniano José da Rocha, em que há uma evidente tentativa de disciplinamento do comportamento sexual e afetivo feminino; e, ainda, em “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, que trata da degradação do sujeito em decorrência do afastamento da vida religiosa e da adoção de uma vida desregrada. Todavia, esse viés moralizante aparece mais como a exibição das consequências do fantástico, identificado, por sua vez, ao que é maligno, que como um elemento propriamente central, a serviço do qual estaria o relato da experiência fantástica. Em outras palavras, o relato fantástico, em geral, não cumpre o papel de mera alegoria de um desvio moral (que, aliás, não precisa de uma narrativa de cunho fantástico para ser alegorizado), ainda que um tom fortemente moralizante esteja presente em grande parte dessas narrativas, como que sinalizando o perigo de se acreditar em superstições e seres de outro mundo. Isso significa dizer que, ainda que possa funcionar como um ensinamento moral, a narrativa fantástica, em geral, não parece estar a serviço de nenhuma finalidade estranha à própria experiência fantástica e seus desdobramentos. Especialmente porque, no que diz respeito a essas narrativas, em geral não se questionam os motivos que levam o narrador a contar a história, a não ser que se trate apenas de defender a tese da existência do sobrenatural. Isto é, no universo da literatura fantástica, não há espaço para se cogitar sobre a veracidade da experiência relatada; não se questiona a confiabilidade do narrador, tampouco se imagina que sua história seja contada visando a alguma finalidade outra que não certificar a existência de seres do outro mundo.

O que acontece em “O imortal”, assim como em “Sem olhos”, é uma verdadeira quebra desse princípio: o relato da experiência fantástica se torna um elemento secundário no contexto; uma estratégia para alcançar um fim não relacionado à crença em superstições, mas que diz respeito unicamente a questões cotidianas. Há, em suma, uma utilitarização do fantástico.

Em “O imortal”, a mirabolante história contada pelo Dr. Leão ao Coronel Bertioga e ao tabelião João Linhares, que relatava os nobres feitos de seu pai, Rui de Leão, homem que tivera a chance única de experimentar a imortalidade e participar da construção da História, não passa de um

pretexto para difundir a homeopatia entre seus pares. Isso porque essa história extraordinária, excluindo-se seus infinitos rodeios, não era mais que a ilustração dos princípios da prática homeopática: *similia similibus curantur*, ou “os semelhantes se curam pelos semelhantes”. Desse modo, a experiência fantástica deixa de ocupar papel central na narrativa e passa a servir a um propósito econômico, completamente alheio a ela; podemos dizer que isso implica uma considerável redução da importância dada à experiência fantástica no relato fantástico, uma vez que ela perde sua posição nuclear e se torna apenas uma estratégia, nesse caso, de propaganda.

Já em “Sem olhos” ocorre, a esse propósito, um interessante jogo. Inicialmente, acredita-se que o que orienta a narração que o desembargador Cruz realiza da dramática história de amor e morte envolvendo Damasceno e Lucinda é a vontade de provar a seus convivas, todos descrentes, que existem, sim, almas do outro mundo. Tendo aparentemente esse objetivo, Cruz conta essa triste história de forma tipicamente comovida, incomodado pelas terríveis lembranças que ela supostamente retoma.

Todavia, o que acontece ao final do conto é uma brusca mudança de tom por parte do narrador, o que gera um abalo no efeito fantástico. Após o pedido de esclarecimento de um dos presentes, Cruz informa que a história que contou tivera um epílogo: ele explica de forma bastante banal que a terrível cena que vivenciou ao lado do vizinho era simplesmente um desvario do moribundo Damasceno, pelo qual foi contagiado no calor das emoções. E declara, em seguida, sua insatisfação com relação à inverdade da história de Lucinda, dizendo que preferia que a sua história, digna da de Desdêmona de *Otelo*, fosse verdadeira.

O que acontece aqui é algo bastante contrário à lógica fantástica: em geral, aqueles que vivenciam uma experiência de horror a encaram como *memória*, e uma memória ruim, indesejável. Aqui, ao contrário, Cruz trata-a como algo corriqueiro, deseja que ela houvesse acontecido de verdade, e a toma como *ficção*, em pé de igualdade à tragédia shakespeariana.

O que se passa a seguir é ainda mais perturbador, e parece explicar a mudança radical de postura desse narrador. Cruz se volta para D. Maria do Céu, esposa do Sr. Bento Soares, e lhe pergunta se depois da história que contou ela passou a acreditar em fantasmas. D. Maria abaixa a cabeça e estremece, enquanto o bacharel Antunes, com quem havia sutilmente trocado olhares logo no início do conto, se recolhe a uma das janelas para tomar ar. Insinua-se, então, que o objetivo da história contada pelo desembargador Cruz não foi o de fazer os incrédulos acreditarem em

fantasmas, mas, sim, o de advertir os dois possíveis adúlteros dos perigos da traição, ao criar uma analogia, captável apenas pelos protagonistas dessa tensão afetiva, entre o caso de Lucinda e Damasceno e o caso de D. Maria do Céu e o bacharel Antunes, analogia que os dois parecem entender, dadas as reações de ambos à história contada.

Nesse sentido, vemos que, em “Sem olhos”, tal como em “O imortal”, o evento fantástico e seus desdobramentos têm importância reduzida no relato, e seu narrador perde a confiabilidade que lhe é garantida. Ao contrário, ele passa a ser apenas um meio utilizado para se alcançar um determinado fim, totalmente alheio a qualquer experiência relacionada ao universo fantástico, o que torna seu narrador não uma vítima ou testemunha, mas alguém que habilmente inventa histórias para se fazer entender indiretamente, quando a fala direta (a propaganda aberta da homeopatia; uma clara advertência aos possíveis adúlteros) não é vista como desejável ou eficaz.

Quebras de dicotomia

A literatura fantástica, como temos apontado desde o início de nosso trabalho, é construída a partir de dicotomias que sustentam a ambiguidade relativa à natureza dos eventos inusitados que irrompem no cotidiano das personagens. Assim, para a construção desse efeito fantástico, é necessário que haja conflito entre maneiras de compreender a realidade; em geral, o conflito está assentado sobre a oposição entre racionalidade e superstição, e, portanto, entre o natural (tal como concebido pela mentalidade racional) e o sobrenatural (caracterizado como o desconhecido, sobre o que especulam as crenças supersticiosas).

É importante, ainda, salientar que o sobrenatural, cuja existência é defendida pela perspectiva supersticiosa e rechaçada pela perspectiva racional, está geralmente associado ao maligno, ao diabólico, àquilo que conduz a personagem à perdição e/ou à morte. Isso nos leva a pensar que, ainda que dê espaço para a manifestação do sobrenatural, em que residiria seu caráter subversivo, a literatura toma o partido, em alguma medida, da racionalidade, já que reserva ao sobrenatural apenas aquilo que é recusado pela sociedade.

Outro aspecto relevante dessa dicotomia entre razão e superstição e entre natural e sobrenatural é o fato de haver inúmeras narrativas em que esse conflito está basicamente fundamentado numa oposição entre o mesmo e o outro, entre o Ocidental e o não Ocidental (e aí se inclui também a

cultura ameríndia, regida por seus próprios princípios e crenças). Trata-se de histórias em que o Mal é trazido à plácida normalidade, por exemplo, na forma de um amuleto ou outro artefato que promete garantir a realização de desejos impossíveis, mas que, em verdade, só traz a perdição. É, ainda, digno de nota que, em uma narrativa como *Manuscrito encontrado em Saragoça*, por exemplo, o albergue assombroso tenha pertencido a mouros, e as irmãs diabólicas e sensuais sejam muçulmanas.

Considerando essas questões, observamos que, em “Rui de Leão”, Machado de Assis evidencia o caráter relativo do sobrenatural, a partir da tentativa de assimilação de formas distintas de conceber a realidade, e, assim, desequilibra o conflito previsível entre formas de conceber o mundo que sustenta o fantástico. O que é tido como sobrenatural na visão de mundo do branco europeu — um artefato que concede a vida eterna —, representa, para os tamoios, um elemento que, ainda que seja secreto e exclusivo apenas aos grandes sábios ou aos escolhidos pelas divindades, está inscrito numa zona de possibilidade, de naturalidade, sendo desprovido, portanto, de caráter extraordinário. Isto é, diferentemente da superstição, que atesta a existência do *sobrenatural*, um elemento como o elixir da imortalidade integra a realidade dos tamoios, a qual o português busca assimilar. Essa diferença na apreensão do fenômeno envolvendo o elixir que o pajé oferece a Rui de Leão aponta para um problema capital (mas não necessariamente resolvido) na literatura fantástica: a relatividade do natural (tomado muitas vezes como universal), ou a confusão entre o natural (universal) e o ordinário, comum ou normal (particular e convencionalizado).

Ao contrário do que se observa em diversas narrativas fantásticas europeias, em que o saber oculto advindo do outro (do estrangeiro) é o mote para um acontecimento não apenas sobrenatural (da perspectiva do europeu), como também funesto, em “Rui de Leão”/“O imortal”, o artefato misterioso do universo indígena é valorizado no sentido de que permite ao indivíduo uma experiência que, embora tenha se tornado fastidiosa com o passar do tempo, não é em nada diabólica, e concedeu a seu beneficiário uma oportunidade única, traduzida em conhecimento do mundo e do ser humano. O fato de o elixir ter sido dado de presente — e não negociado, como costuma acontecer nas narrativas europeias da época — a Rui de Leão pelo pajé momentos antes de sua morte reforça o aspecto positivo da misteriosa bebida. Podemos ver, portanto, e notadamente em “Rui de Leão” — em que a incursão no universo do outro acontece de forma mais intensa e sincera —, uma interessante diferença entre o imaginário europeu oitocentista

acerca da figura do estrangeiro — particularmente o oriental — expresso na literatura fantástica (representado como o incompreensível, o maligno, o exótico) e o imaginário brasileiro acerca da figura idealizada do indígena, tomada, conforme dissemos anteriormente, desde o início do romantismo como símbolo da originalidade⁷⁸ brasileira, simbolizando os mais elevados valores humanos (como a generosidade, apresentada pelo pajé da narrativa machadiana).

No início de “Sem Olhos”, há também uma quebra da dicotomia razão x superstição que, embora bastante sutil, e não influenciando o andamento da narrativa, não deixa de provocar certo abalo na estrutura do fantástico. A narração da trágica história de Damasceno e Lucinda, que o desembargador Cruz desenvolve unicamente a fim de comprovar a tese de que os fantasmas existem, tem como mote a contestação acalorada do Sr. Bento Soares. Para o marido de D. Maria do Céu, acreditar em almas do outro mundo é mofar da razão, é crença de beócio. Como reforçamos ao longo deste trabalho, a contraposição entre razão e superstição é uma das bases da narrativa fantástica, uma vez que cada um dos polos dessa dicotomia fornece uma explicação plausível, mas não definitiva, para o fenômeno inusitado que irrompe no universo cotidiano das personagens. Podemos observar esse conflito entre duas formas equivalentes e autoexcludentes de conceber o real em um sem-número de narrativas fantásticas, desde as pioneiras *Os amores do diabo*, de Jacques Cazotte, e *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki.

Do lado da defesa da existência de fantasmas, temos um narrador que se revelará nada confiável, visto que, conforme descobrimos ao fim da narrativa, utiliza sua história mirabolante apenas para alertar dois supostos amantes dos perigos desse tipo de envolvimento amoroso; do outro lado da oposição razão x superstição, representando a perspectiva racional para a compreensão da realidade, o que temos é uma figura satirizada do positivista; na verdade, ele não é mais que um egocêntrico:

Bento Soares prosseguia em suas ideias acerca das abusões humanas. Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do distrito em que ele morava, e que a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento. Esta convicção diminuía ou antes eliminava certos fenômenos psicológicos e reduzia a história do planeta e de seus habitantes a uma certidão de batismo e vários acontecimentos locais. Não havia para ele tempos pré-históricos, havia tempos pré-soáricos. Daí vinha que, não crendo ele em certas lendas e contos da carocha, mal podia compreender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos (ASSIS, 1973, p. 22).

⁷⁸ Originalidade não apenas no sentido de autenticidade, singularidade, mas, especialmente, no sentido de que o índio remete à origem do Brasil, a um tempo anterior à chegada dos europeus, caracterizado pela pureza dos sentimentos e pela plenitude da relação do ser humano com a natureza.

Assim, se, ao final da narrativa, desconfiamos de que Cruz acredite mesmo em fantasmas, dada a forma brusca e banal com que encerra sua história (destoando completamente do tom comovido do início do relato) e, especialmente, o caráter utilitarista que ele parece atribuir àquela história certamente inventada para entreter e alertar; já de início temos um indício de que há, na estrutura da oposição razão x superstição que sustenta o fantástico, um desvio que, ainda que sutil, rasura a rigidez das oposições e ambiguidades que devem manter o relato.

A escrita e a leitura em cena

Mencionamos, por fim, contos machadianos em que a experiência do fantástico enseja ou está ligada a reflexões diversas acerca da escrita, da leitura e do contexto cultural de sua época. Ainda que não constitua necessariamente um desvio na estrutura do fantástico (especialmente nos contos “O anjo das donzelas” e “A vida eterna”, em que tais reflexões não incidem diretamente sobre o andamento dos fatos), consideramos a presença desse elemento como algo que, mais uma vez, retira, em alguma medida, a experiência fantástica do centro da narrativa e abre espaço para o levantamento de questões que não tiveram lugar significativo na literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX, as quais, por outro lado, estão notavelmente presentes na literatura desenvolvida a partir do século XX, de forte pendor para a autorreflexão.

Podemos observar, inclusive, que algumas dessas reflexões apontam para discussões que serão cultivadas pela teoria da literatura somente algumas décadas depois, notadamente pelas correntes de pensamento que buscaram deslocar o olhar da figura do autor ou da do texto para a do leitor, de certa forma até então negligenciada ou subestimada. Por isso, entendemos ser possível falar em fragmentos ou projetos de teorias da escrita e da leitura encrustados nesses escritos ficcionais, alguns dos quais são desenvolvidos também nos textos ensaísticos de Machado de Assis. Além disso, o autor apresenta, nesses contos, uma espécie de exame do cenário cultural da época, analisando, ainda que brevemente, mas com forte senso crítico, um contexto em que obras de pouca qualidade são amplamente aceitas e mesmo aclamadas pelo público.

Em “O anjo das donzelas”, Machado de Assis provoca uma reflexão sobre as consequências cruéis de uma prática ingênua de leitura (de narrativas de valor questionável), através da irônica e trágica história da jovem Cecília, leitora ávida e de gosto pouco definido.

É curioso observar que o narrador inicia o conto emulando o tom dos narradores de histórias “para moças”. O pudor e o recato com que dirige o leitor à alcova da donzela chegam a ser hiperbólicos; aliada a isso, a descrição afetada da donzela, com seu “pé fantástico, imperceptível, impossível” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 66), parece sinalizar uma ridicularização desse tipo de narrativa. A ingenuidade da leitora Cecília e a triste vida que decorre disso reforçam a crítica a esse tipo de texto e de leitura.

Além de Cecília ser descrita como uma leitora voraz e pouco criteriosa, é importante salientar que, segundo o narrador, as suas experiências no terreno do amor são desde sempre mediadas pela literatura; assim, a jovem “só conhecia o amor pelos livros” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 67), e, pela natureza das novelas que lia, bem como pelo seu “espírito supersticioso”, enxergava esse sentimento de uma perspectiva fatalista, considerando-o um “estrago moral”. O narrador também remete à ingenuidade da leitora Cecília, que “tomou ao pé da letra o que lera” (ASSIS, 2003, v. 1, t. 1, p. 68).

Cecília, essa leitora ingênua e inexperiente, tem, certa noite, uma visão de um anjo que promete protegê-la dos sofrimentos que, segundo lhe ensinaram os livros, o amor causa nas pessoas. A partir desse acontecimento, a jovem se fecha para o mundo, reservando-se de qualquer experiência de foro íntimo. Ainda que vez ou outra seja abatida pela tristeza, segue na crença na visão, que lhe assegurou felicidade na castidade.

Protagonista de uma vida solitária, Cecília, já com idade avançada, descobre que a visão que determinou todo o seu futuro era apenas um sonho, e que a aliança que ela acreditava ter sido deixada pelo anjo das donzelas havia sido, na verdade, dada pelo seu primo, que, por sinal, apesar de ter demonstrado interesse em se casar com a moça, partiu para voltar apenas muitos anos depois. O contraste entre a vida plena do primo, um homem de ação e de postura racional diante da vida, e a de Cecília, vazia e orientada por uma experiência sobrenatural que, no fim das contas, revelou-se apenas um sonho, marcam o caráter trágico do destino da personagem. Ao abandonar sua vida em nome de uma falsa experiência, motivada por uma relação ingênua e vazia com a literatura, Cecília provou que, mesmo sendo uma leitora voraz, não pôde absorver o saber que se veicula na literatura, especialmente pelo seu modo ingênuo e passivo de leitura.

O que se passa em “A vida eterna” é algo bem diverso: o protagonista da história, Camilo da Anunciação, resolve seguir o conselho de seu amigo e aproveita sua experiência imaginária para produzir uma narrativa a ser veiculada no *Jornal das Famílias*, um empreendimento editorial de

notável sucesso veiculado entre 1863 e 1878.⁷⁹ O fato de Machado de Assis ter publicado esse conto justamente sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação nesse mesmo periódico é a confirmação de que Camilo obteve êxito na sua tentativa literária.

Outro fator que chama a atenção nesse conto é o fato de a história do sonho de Camilo, de cunho fantástico e beirando o absurdo (visto que ele, dentre outras coisas, narra a própria morte), ser, segundo seu amigo, e conforme se comprova pela efetiva publicação do conto nesse periódico, de interesse para o público da época; afinal, é isso que o leva a escrever e publicar o conto. Apesar de não haver ainda estudos muito detalhados sobre o lugar do fantástico na literatura brasileira do século XIX, o jogo presente em “A vida eterna” revela que esse tipo de narrativa possuía ao menos relativa aceitação entre os consumidores de periódicos como o *Jornal das Famílias*, voltado, especialmente, às “gentis leitoras” (SILVEIRA, 2005).

Em “A chinela turca”, a crítica assume um caráter bastante direto e agudo. Através da figura do irritante major Lopo Alves, Machado de Assis desfere uma crítica contundente aos vícios de uma moda literária em ruínas, mas que ainda é acolhida pelo público que frequenta os teatros da corte. Ao caracterizar, com bastante humor, os “achques literários” do major Lopo Alves como uma terrível doença, Machado de Assis não apenas deixa clara a falta de qualidade da peça e do escritor, mas também, e principalmente, explicita uma crítica ao oportunismo de pseudoescritores, que se apropriam de fórmulas prontas para (re)produzir obras vazias. Já ao afirmar, no desfecho do conto, que “o melhor drama está no espectador e não no espetáculo” (ASSIS, 1997, v. 2, p. 303), enfatiza a importância do leitor na concretização do processo de leitura, evidenciando sua função ativa e criativa.

Em “O capitão Mendonça”, assim como, de forma mais acentuada, em “A chinela turca”, nota-se a crítica a uma literatura e a um teatro vazios, construídos sobre clichês. O contraste entre o enredo mirabolante da história que Amaral acompanha no teatro e o sono que ela lhe desperta reforça o julgamento negativo de Machado de Assis relativo a esse tipo de obra.

Mas nota-se também, e talvez esse aspecto seja o mais importante a se ressaltar, tanto com relação a “A chinela turca” quando com relação a “O capitão Mendonça”, a crítica a escritores que seguem estritamente uma moda literária, reproduzindo padrões gastos, unicamente para entreter

⁷⁹ Sobre o *Jornal das Famílias*, ver Pinheiro (2007). Sobre a contribuição de Machado de Assis ao periódico, ver Silveira (2005).

um público médio, questão bastante recorrente na ficção e em diversos ensaios de Machado de Assis. As reações exageradas e até “desesperadas” do bacharel Duarte e de Amaral (que, inconscientemente, recorrem ao sonho para escapar do suplício causado por tais obras) demonstram muito claramente a opinião do escritor referente a esse tipo de prática literária/dramática.

Vale ainda observar, como salienta Marcos Rogério Cordeiro (2009),⁸⁰ que o método de composição de Machado de Assis, explicitado ao longo de sua obra ficcional e não ficcional, e notadamente nos paratextos de seus livros (desde o prefácio de *Ressurreição*, seu primeiro romance), privilegia a construção dos caracteres e seus conflitos, e não a ação — dimensão explorada não apenas pelo tipo de obra em foco nesses contos, como também na própria literatura fantástica, em que, a despeito da representação das angústias vividas por aquele que está no centro do acontecimento fantástico, produz-se certo achatamento da subjetividade (que, como vimos anteriormente, é reduzida à esperada reação de perplexidade, assim como está encerrada na limitada estrutura dicotômica quase-crença x quase-descrença que regula a ambiguidade do fantástico) em nome da dinâmica dos acontecimentos. A preocupação do escritor com a elaboração das personagens fica evidente, por exemplo, na crítica contundente que Machado de Assis faz ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em que aponta, entre outros problemas, o vazio moral de Luisa, e o fato de ela mais parecer um joguete à mercê dos fatos e das ações das outras personagens.

Assim, em “O anjo das donzelas”, “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”, as questões específicas do universo e da experiência fantásticos disputam espaço com apontamentos de natureza alheia a eles, as quais revelam concepções e preferências de Machado de Assis no campo da criação artística, bem como acerca do papel fundamental e ativo do leitor/espectador na concretização da experiência artística.

NOTAS SOBRE A DESFANTASTICIZAÇÃO

Os procedimentos de desfantasticização que pudemos observar nos onze contos de Machado de Assis analisados nesta dissertação levantam uma série de questionamentos. Sem especular sobre

⁸⁰ <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf>.

em que medida Machado de Assis praticava essas rupturas intencionalmente, podemos, entretanto, lançar algumas hipóteses e reflexões, na tentativa de suscitar o debate.

De início, acreditamos que esse tipo de deslocamento dentro do que pode ser considerado um gênero com características mais ou menos definíveis (como o conto fantástico, o romance romântico, o romance realista) é uma prática recorrente na ficção machadiana, se não um dos princípios fundamentais de sua poética. É notável que mesmo seus romances iniciais, ou da “primeira fase”, classificados por boa parte dos estudos (especialmente os com propósitos mais “didáticos”) como pertencentes à “fase romântica” da obra do escritor, recusam esse rótulo fácil, e apresentam, notadamente na construção do narrador, das personagens e dos conflitos em que estão enredados, índices de uma literatura que rejeita imposições estilísticas e se afirma como predominantemente (auto)crítica. Quanto à sua filiação à escola realista, são inúmeros os estudos que a contradizem,⁸¹ como enfatizamos em nota constante do capítulo anterior, a própria crítica do escritor a essa escola torna tal associação problemática.

A crítica dedicada à sua obra já atenta, há algum tempo, para a necessidade de pensá-la menos a partir das semelhanças e mais a partir das diferenças entre as suas narrativas e as de sua época.⁸² Não se trata, é claro, de dizer que Machado de Assis foi um escritor “fora de seu tempo”: críticos como Raymundo Faoro (1974) e Roberto Schwarz (1977; 1990) demonstraram, com

⁸¹ Dentre os mais recentes, está *O problema do realismo de Machado de Assis*, de Gustavo Bernardo, publicado em 2011. Em seu estudo, Bernardo recusa a vinculação da obra machadiana à escola realista, e defende a tese de que o escritor é, na verdade, “o adversário mais qualificado de todo e qualquer realismo” (BERNARDO, 2011, p. 57). Bernardo demonstra, nesse estudo, que, mesmo dentre os críticos favoráveis a tal classificação, o termo “realismo” precisa ser adjetivado, modalizado, o que revela sua limitação e inadequação. Além disso, partindo das conhecidas formulações de Luiz Costa Lima relativas ao veto ao ficcional, bem como da hipótese de Carlos Fuentes desenvolvida em *Machado de la Mancha* (2001), reivindica uma tradição para Machado de Assis calcada na imaginação e na valorização e autoafirmação do caráter inventado da literatura, em detrimento de uma ficção que nega a si mesma, como é, segundo o autor, o caso da narrativa realista. Uma saída encontrada por Bernardo é chamar Machado de Assis apenas de “machadiano”, o que, embora saliente a particularidade da obra do escritor, evitando aproximações impróprias, acaba por ser uma estratégia simplista que não resolve satisfatoriamente o problema da classificação nos estudos literários que o próprio crítico levanta.

⁸² Veja-se a esse respeito, por exemplo, o comentário de João Alexandre Barbosa, para quem Machado de Assis deve ser considerado o primeiro escritor moderno da literatura brasileira: “Eis um aspecto pouco tratado pelos críticos que estudaram a obra machadiana: o modo pelo qual a absorção de seus textos ocorreu antes pelo ângulo de uma suposta articulação entre o escritor e o seu tempo — daí a glória em vida, o senso de pudor acadêmico, a asfixiante classificação moralista etc. — do que pela via menos acessível da desarticulação, a qual responde por sua intensa modernidade” (BARBOSA, 1983, p. 26). Estudos como os de Antonio Candido (1970), Enylton José de Sá Rego (1989), Haroldo de Campos (1992), Carlos Fuentes (2001) e Flávio Carneiro (2007) também buscaram relacionar a obra machadiana a obras e escritores de outras tradições e temporalidades: de Luciano de Samósata até a ficção brasileira do século XXI, passando por Miguel de Cervantes e os modernistas brasileiros.

propriedade, como a obra machadiana dialoga com inúmeras questões de sua época, tais como a modernização da cidade do Rio de Janeiro, as tensões entre valores e formas de vida tradicionais e modernos, a transição da monarquia para república, etc. Kátia Muricy (1988) também evidencia como a narrativa machadiana está repleta de questões relativas à política higienista que vigorava no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX; ela revela, inclusive, que é possível observar, tomando-se a obra machadiana cronologicamente, uma mudança na relação que o escritor estabelece com os valores que orientavam as políticas higienistas, de modo que suas narrativas passam paulatinamente a recusar tais imposições.

Resta, agora, nos perguntarmos: por que a desfantasticização? Quais são as suas motivações? Quais são os seus efeitos?

Uma possível explicação pode estar no fato de Machado de Assis recusar o modelo polarizado e rígido do fantástico, adotando, em contrapartida, uma posição que valoriza a abertura e a autorreflexão. Como temos observado, a literatura fantástica erige sua ambiguidade apenas em torno da natureza (realidade) ou da percepção (razão); a intenção e o discurso não são problematizados, daí o fantástico não operar uma ruptura profunda com o discurso da razão, sendo mais uma faceta, dobra ou ampliação deste. Machado de Assis acrescenta mais uma via de contradição, ao mesmo tempo problematizando o caráter subversivo da narrativa fantástica e apontando para uma literatura reflexiva, isto é, que se utiliza do recurso autocrítico da ironia romântica, mas que, pelo seu tom algo transgressor, está mais alinhada à literatura do século XX.

Tais características, evidentemente, não são exclusivas de suas narrativas fantásticas, mas estão, cremos, na base de sua poética. Machado de Assis pode ser considerado um expoente de uma literatura que *realmente* se assume como tal — não apenas como mentira ou espaço do imaginário, mas como fingimento. Essa é, inclusive, a tese desenvolvida pelo escritor mexicano Carlos Fuentes em seu *Machado de la Mancha* (2001): para Fuentes, Machado de Assis é o único herdeiro da “tradição de la Mancha” na América Latina do século XIX. Trata-se de uma tradição literária nascida da obra cervantina, continuada por Lawrence Sterne e Denis Diderot, e retomada, na literatura latino-americana, por Machado de Assis, e que, segundo Fuentes, é calcada na invenção, na ironia, na aventura lúdica e no não fechamento da narrativa. A tradição de la Mancha “se sabe ficção e, ainda mais, se celebra como ficção” (FUENTES, 2001, p. 13), e descende do universo dos livros, e não do contexto social. Tal tradição foi suplantada, ainda segundo o escritor mexicano, pela “tradição de Waterloo”, nascida em resposta à Revolução

Francesa e ao império de Napoleão Bonaparte, e que deu origem à pretensão realista, documental e “séria” da literatura oitocentista. Esta tradição, desenvolvida especialmente na França, encontrou solo fértil na América Latina, em que a contrapartida realista da literatura satisfazia ao desejo e à necessidade das nações latino-americanas de construir uma imagem literária de si. Machado de Assis, subvertendo em sua ficção a estrutura e os valores polarizados da literatura fantástica (os quais, em alguma medida, reafirmam a primazia do racional, como já dissemos anteriormente), chama a atenção para a contraditória rigidez que rege a narrativa fantástica europeia, ao mesmo tempo em que apresenta um caminho possível de renovação dessa tendência literária.

Um dos recursos que parece estar na base dessa recusa e dessa subversão é a paródia — que, aliás, é um elemento fundamental no modernismo brasileiro, movimento ao qual diversos críticos buscaram associar a ficção machadiana. No caso dos contos aqui estudados, deve-se salientar que tal procedimento, caso exista, deve ser entendido menos como negação pela ridicularização (o que vimos que não ocorre aqui) — sentido mais comum e moderno do termo —, e mais no sentido de *canto paralelo e dissonante*, enfatizado pelo termo grego *parôdia* (*para* = ao lado de, ao longo de; *ôdè* = canto). Note-se, portanto, que, em vez de uma pronta negação pela ridicularização, a possível *parôdia* machadiana das narrativas fantásticas europeias resguarda uma relação intertextual necessariamente crítica, ao passo que também está fundamentada na criação, por deslocamento, deformação. A definição de *parôdia* apresentada por Gérard Genette em *Palimpsestos* parece oferecer uma via prolífica para uma futura análise dos contos fantásticos machadianos: “cantar ao lado, cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transpor* uma melodia” (GENETTE, 2010, 25).⁸³

Por fim, é preciso refletir sobre em que medida os deslocamentos operados por Machado de Assis na estrutura do fantástico, além de estarem articulados a um procedimento comum na obra ficcional do escritor, não apontam para uma incompatibilidade mesma do fantástico na literatura brasileira. Considerando-se que não se desenvolveu, no Brasil, o mesmo embate de ideias e valores que teve lugar na Europa no fim do século XVIII e que está (como expusemos no primeiro capítulo) no cerne do surgimento da literatura fantástica; e que nosso romantismo, especialmente em seu primeiro momento, dedicou-se sobretudo à construção de uma vida literária da nação (como expusemos no segundo capítulo), reduzindo, em grande medida, o escopo da ficção para a

⁸³ <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>>.

manifestação de uma literatura “desinteressada” como a fantástica, é preciso que nos perguntemos, afinal: houve, de fato, literatura fantástica no Brasil (e talvez pudéssemos acrescentar, na América Latina)? Em que medida o cenário literário nacional forneceu condições de possibilidade para tal expressão ficcional?

É possível pensar, portanto, que a narrativa fantástica machadiana, acentuando a transgressão ao modelo da literatura fantástica europeia, acabaria por apontar o caráter irremediavelmente deslocado (e, portanto, em alguma medida, paródico) de toda literatura fantástica produzida no Brasil. Em outras palavras: Machado de Assis evidencia que, na literatura brasileira do século XIX, o discurso fantástico é construído a partir de “ideias fora do lugar” — para tomar de empréstimo, deslocada, a formulação de Roberto Schwarz. Em vez de constituir uma limitação, a prática machadiana da defantasticização demonstra o caráter positivo do deslocamento, que surge, portanto, como estratégia criativa e subversiva de recusa a um estreito corredor formado por rígidas dicotomias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CHEGAMOS AO FIM DESTE percurso orientado pela certeza de que é necessário, ainda uma e outra vez, revisitar a obra de Machado de Assis, seja para deslocar certos sentidos estabelecidos pela crítica, para testar os limites de determinado modelo teórico de interpretação, para expandir trilhas ainda pouco caminhadas, seja, ainda, para lançar novas luzes sobre o já discutido e rediscutido, na tentativa de alcançar-lhe novas tonalidades.

Esta dissertação é, sobretudo, o registro de uma experiência de certa forma iniciática de leitura e de escrita. Esperamos que ela possa cumprir sua intenção primordial: alimentar o ainda escasso debate em torno da relação que Machado de Assis estabelece com a literatura fantástica desenvolvida entre fins do século XVIII e fins do século XIX.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a investigar o universo da literatura fantástica, seu contexto de surgimento (fim do século XVIII, momento de intensas discussões e contradições nos campos da filosofia, das artes, da política, etc.) e suas linhas de força mais evidentes, bem como algumas das principais abordagens que a crítica literária tem lhe dirigido, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX. Procuramos situar a noção de literatura fantástica num espaço

intermediário entre as proposições orientadas pelos rígidos pressupostos estruturalistas, representados especialmente pelo modelo teórico desenvolvido por Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, e as proposições mais generalizantes e impressionistas que deram o tom dos estudos do fantástico até aproximadamente a década de 1950, tendo em vista o interesse em compreender o fantástico como acontecimento literário circunscrito a um tempo-espaço e em diálogo com questões de seu tempo. Para tanto, foi fundamental recorrermos a importantes estudos como *Le conte fantastique em France: de Nodier a Maupassant*, de Pierre-Georges Castex; *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, de Irène Bessièrre; *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado, dentre outros. Entendemos que esse tipo de abordagem permite uma visão mais ampla e articulada das imagens que circulam no discurso fantástico, bem como dá conta das diferenças entre as obras e os escritores, sem estabelecer fronteiras demasiadamente estanques entre o que pertence e o que não pertence ao terreno do fantástico. Acreditamos, ainda, que isso tenha tornado possível uma leitura que pudesse ir além da mera classificação dos contos ou da conferência da adequação das narrativas selecionadas a um determinado gênero que, enquanto tal, é muito mais uma construção crítica desenvolvida *a posteriori* que uma escola ou projeto coletivo claramente estabelecido pelos escritores que criaram e/ou adentraram esse universo.

Em seguida, no segundo capítulo, procuramos delinear um breve panorama da presença da literatura fantástica em solo brasileiro no século XIX, a partir do período de surgimento do romantismo na literatura brasileira, que é quando começam a aportar por aqui diversas obras fantásticas de escritores europeus (especialmente franceses, país em que a literatura fantástica alcançou seu momento de maior projeção, vivendo seu auge na década de 1830) traduzidas ou transformadas em versões — é o caso, por exemplo, de *A paixão dos diamantes*, de Justiniano José da Rocha, narrativa publicada em 1839 e considerada precursora no Brasil não apenas da literatura fantástica, mas também do gênero romance-folhetim.

O propósito desse levantamento no contexto do nosso estudo foi principalmente constituir um pano de fundo para a produção machadiana aqui analisada. Consideramos relevante, nessa etapa, suscitar uma discussão acerca da forte tônica nacionalista da literatura romântica brasileira, o que, num primeiro momento, pode levar a pensar que não houve, por aqui, espaço para o desenvolvimento de uma literatura que não tinha por objetivo exaltar ou demarcar os aspectos diferenciais de um povo ou paisagem local. Contudo, constatamos que, mesmo com um

consistente e insistente projeto de construção da nação no discurso ficcional, o que implicaria um direcionamento da produção literária, houve relativo espaço para a divulgação de obras inicialmente traduzidas e adaptadas, posteriormente construídas partindo-se dos modelos europeus (muitas vezes com teor gótico acentuado, como em Álvares de Azevedo e Fagundes Varela), e por fim, incorporando elementos da cultura brasileira, como observamos a respeito de Bernardo Guimarães e Galpi.

Adiante nesse capítulo, comentamos obras de cunho fantástico de escritores com maior ou menor projeção na história da literatura brasileira em atividade ao longo de todo o século XIX, procurando identificar seus elementos fundamentais. Acreditamos que tal levantamento tenha o mérito de lançar luz, pelo prolífico viés da literatura fantástica, sobre escritores esquecidos ou pouco difundidos, como os cearenses Manuel de Oliveira Paiva e Emília de Freitas.

O terceiro capítulo, o mais extenso deste estudo, é voltado à apresentação e à análise dos contos fantásticos machadianos. Conforme vimos explicitando já desde a Introdução da dissertação, ainda que tenhamos sugerido modificações nos mapeamentos da produção fantástica machadiana presentes na coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, organizada por Raimundo Magalhães Júnior, e nas dissertações de mestrado de Marcelo José Fernandes (*Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*) e Darlan de Oliveira Gusmão Lula (*Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*), não tivemos como propósito submeter os contos do escritor a um rígido critério de identificação, uma vez que o objetivo de nosso estudo não era simplesmente constatar a presença do fantástico na obra machadiana, mas, partindo da observação de que existe um diálogo em diferentes níveis entre a ficção de Machado de Assis e as obras e os escritores fantásticos europeus, analisar as narrativas machadianas em que esse diálogo se dá de forma mais direta, incorporando não apenas elementos temáticos ou menções esparsas, mas necessariamente adotando escolhas estruturais e discursivas claramente relacionadas ao universo da literatura fantástica.

Assim, partindo de uma noção elástica de fantástico, e tendo por foco as dicotomias e contradições enfatizadas por esse tipo de obra, bem como suas estratégias mais comuns para atingir e manter o efeito da ambiguidade, elegemos onze contos de Machado de Assis para compor nosso estudo.

Orientamos nossa análise a partir de unidades temáticas, o que se revelou frutífero por permitir uma aproximação mais efetiva entre os contos — que, como pudemos constatar, apresentam inúmeros elementos recorrentes. No primeiro tópico “Deslocamentos exteriores”, abordamos os contos em que ocorrem deslocamentos espaciotemporais que desencadeiam uma experiência fantástica: “O país das quimeras” e sua versão posterior, “Uma excursão milagrosa”, e “Rui de Leão” e sua segunda versão, “O imortal”. No segundo tópico, “Deslocamentos interiores”, dedicamo-nos às narrativas que apresentam deslocamentos fantásticos subjetivos: “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”. Em seguida, no terceiro tópico, “Na *soirée*”, analisamos narrativas que apresentam situações de narração oral de uma experiência fantástica, atentando especialmente para os recursos retóricos de que esse narrador oral lança mão para prender a atenção de seus ouvintes; são elas: “Sem olhos” e “O imortal”, e, em menor grau, “Entre santos”. O quarto tópico, “Visões” aborda a presença do elemento visual, essencial ao universo da literatura fantástica, no contexto dos contos machadianos estudados; comparecem nesse tópico os contos “O país das quimeras”/“Uma excursão milagrosa” (brevemente), “O anjo das donzelas”, “Entre santos”, “Decadência de dois grandes homens”, “Sem olhos” e “O capitão Mendonça”. Finalmente, no tópico “Fantástica ciência”, nos detemos nas imagens ambíguas da ciência e do cientista presentes em “O capitão Mendonça”.

Depois desse percurso pelos onze contos fantásticos machadianos, pudemos chegar a algumas constatações: observamos que, tal como acontece com o fantástico no Brasil de uma forma geral, esses contos se aproximam mais do fantástico desenvolvido na França, com pouca presença do horror gótico que marca a narrativa fantástica de matriz inglesa. Além disso, verificamos que, nesses contos, os sentimentos de incerteza e estranhamento que caracterizam o fantástico são sempre evanescentes, nunca permanecendo até o desfecho do conto.

No último capítulo, finalmente, nos dedicamos a investigar os momentos em que Machado de Assis realiza, nos contos aqui estudados, o que chamamos de “desfantasticização”, isto é, procedimentos por vezes bastante sutis que têm por efeito abalar, mesmo que momentaneamente, a rígida estrutura do discurso fantástico, provocando fissuras que geram deslocamentos diversos e abrem esse universo para questões alheias às comumente tratadas na literatura fantástica, incluindo, ainda, um índice de autorreflexividade que as narrativas fantásticas dos séculos XVIII e XIX não chegaram a desenvolver. Nessa etapa final, acreditamos ter levantado as perguntas mais significativas deste trabalho (e talvez seja esse o seu maior mérito), as quais esperamos que ecoem e

ressurjam, com maior elaboração e desdobramento, em estudos futuros: que tipo de narrativa nasce disso que chamamos de defantasticização? Tal procedimento pode ser entendido como uma apropriação paródica (entendendo-se a paródia no seu sentido grego, como *parôdia*, canto paralelo, dissonante) do fantástico? Em que medida se pode dizer que defantasticização, ação supostamente de cunho paródico, e certamente desviador, está articulada a um processo mais amplo que regula a produção literária machadiana, marcado pela recusa e subversão dos gêneros? Até que ponto é possível falar em fantástico na literatura brasileira, ou na literatura latino-americana — isto é, seu cenário específico viabiliza a criação genuína desse tipo de obra?

Note-se que, no movimento que realizamos em direção aos contos aqui estudados, que consistiu em tanto afirmar como problematizar sua caracterização como “fantásticos”, fizemos irremediavelmente saltar aos olhos a provisoriedade, senão a inadequação dessa classificação. Afinal, é realmente apropriado chamar esses contos de fantásticos? Em que medida, ao elegermos essa denominação, reforçamos um tipo de análise literária já há tempos desgastada, que privilegia a semelhança em detrimento da diferença? Ainda que essas questões se situem, por ora, no espaço incerto do futuro, acreditamos ter avançado consideravelmente na discussão do fantástico na obra de Machado de Assis; acreditamos, ainda, que as reflexões aqui desenvolvidas possam gerar novas perguntas acerca desse território lamentavelmente pouco explorado que é a presença do fantástico na ficção machadiana e na literatura brasileira. Esperamos que os mesmos ventos que nos trouxeram até aqui guiem outras pesquisas além.



REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ANDRADE, Ricardo Sobral de. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

ASSIS, Machado de. *Contos completos de Machado de Assis*. Organização de Djalma Cavalcante. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003. v. 1. 2 t.

ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e Apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

ASSIS, Machado de. *Contos recolhidos*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 3 v.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna e Poemas escolhidos (de Lira dos vinte anos)*. São Paulo: Moderna, 1994.

BALZAC, Honoré de. *A pele de onagro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BAPTISTA, Abel Barros. Liberdade da forma. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Especial Machado de Assis, Belo Horizonte, edição especial, p. 2–5, abr. 2008.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 19–42.

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do Século das Luzes. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA; SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 1., 2009, Uberlândia. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_8.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2011.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica: um protocolo de leitura. *Cadernos Neolatinos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 3, set. 2005. Não paginado. Disponível em: <http://www.lettas.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina_batalha.pdf>. Acesso em: 22 set. 2011.

BATALHA, Maria Cristina. Tributo a E.T.A. Hoffmann, caminho para a fixação do gênero fantástico. *Revista Literatura e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol7.php?id=562>. Acesso em: 22 set. 2011.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Des forms fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*, Paris: Larousse, n. 2, 1971.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, Paris: Larousse, n. 8, 1972.

BERNARDO, Gustavo. Machado de la Mancha contra o gigante do realismo. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Machado de Assis (1908–2008)*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 37–62.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et Textes).

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 75–111.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos Resende. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRAYNER, Sofia. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: um caso de literatura comparada. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XI, n. 509, p. 1–2, jun. 1976.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani*. São Paulo: Saraiva, 1967. 8 v.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 221–230.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 13–32.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Machado de Assis de outro modo. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 105–109.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2004.

CARDIM, Elmano. *Justiniano José da Rocha*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CARNEIRO, Flávio. Machado de Assis: autor do século XXI? 2007. Disponível em: <<http://www.3ammagazine.com/brasil/machado-de-assis-autor-do-seculo-xxi/>>. Acesso em: 2 dez. 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. v. 5.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 157–165.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier a Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875–1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAZOTTE, Jacques. *Os amores do diabo*. Apresentação de Gérard de Nerval. Tradução de Camilo Castelo Branco. Porto: Lello & Irmão, 1945.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro: “O homem de areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil: das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários-UFMG, 2002. p. 89–107. (Coleção Mulher & Literatura, v. 1).

Contos completos de Machado de Assis. Desenvolvido por Claudio Weber Abramo, 1998. Apresenta todos os contos do escritor Machado de Assis em versão digital. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis/index.html>>. Acesso em: 4 set. 2011.

CORDEIRO, Marcos Rogério. O conflito de *caracteres* na obra de Machado de Assis. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA; SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 1., 2009, Uberlândia. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 23–50.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FERNANDES, Marcelo José. *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*. 1999. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. 2008. 184 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

FREITAS, Emília. *A rainha do Ignoto: romance psicológico*. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. 3. ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917–1919)*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. Não paginado. CD-ROM. (Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, v. XVII).

FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

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

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 165–172.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2011.

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 151–172.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In: _____ (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 13–21.

HAZARD, Paul. As origens do romantismo no Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, t. XXV, n. 69, p. 24–45, 1927.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem de areia. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49–81.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle: O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

KORFMANN, Michael. A literatura moderna e a visibilidade: do abstrato e da distorção no Romantismo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 70, p. 33–57, set.–dez. 2006a.

KORFMANN, Michael. E.T.A. Hoffmann e a questão óptica. *Revista Contingentia*, v. 1, p. 1–10, nov. 2006b.

LEITE, Dante Moreira. Romantismo e nacionalismo. In: _____. *O amor romântico e outros temas*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 61–72.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Saúde, [1952]. (Os Cadernos de Cultura; 37).

LIMA SOBRINHO, Barbosa (Org.). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do Conto Brasileiro, 1).

LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. In: _____. *Letras de Minas e outros ensaios*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 265–278. (Ensaio de Cultura; 9).

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover, 1973.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domicio. *O livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 103–164.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. 2005. 77 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A luneta mágica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1977.

Machado de Assis. Desenvolvido por E4W Internet Solutions, 2011. Apresenta biografia, bibliografia, listagem de produções acadêmicas sobre o autor, dentre outras informações. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&tpl=home>. Acesso em: 4 set. 2011.

Machado de Assis.net. Desenvolvido por Eduardo Pinheiro da Costa, 2007. Disponibiliza o conteúdo da revista *Machado de Assis em linha*, edições de romances machadianos em hipertexto e banco de dados para consulta das citações e alusões presentes na obra ficcional de Machado de Assis. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/>>. Acesso em: 4 set. 2011.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a historia da litteratura do Brasil: estudo preliminar. *Nitheroy: Revista Brasiliense, Sciencias, Letras e Artes*, Paris, t. 1, n. 1, p. 132–159, 1836. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/156/mode/1up>>. Acesso em: 10 out. 2011.

MARIA, Luzia. *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2005.

MELLO, Kátia Rodrigues. *Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescritura de alguns contos machadianos*. 2007. 412 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

MILNER, Max. *La fantasmagoria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MIRANDA, Fabiana Ferreira Santos. *Sob a máscara da (in)sensatez: loucura e poder em crônicas e contos machadianos*. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) — Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1984. v. 2: Romantismo, Realismo.

MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Seleção e notas de Jerônimo Monteiro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.

MORRIS, Rosamund (Org.). *Os mais extraordinários contos de horror*. Tradução de Renato Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. São Paulo: Ícone, 1986.

NOGUEIRA, Nícea Helena. Nem românticos, nem realistas: reflexões sobre os romances machadianos. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Machado de Assis e as suas múltiplas vozes*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2008. p. 153–170.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51–74.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1993. p. 129–144.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 43–69.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855–1908)*. 2007. 189 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 184–192.

PAES, José Paulo (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PAIVA, Manuel de Oliveira. O ar do vento, Ave Maria. In: _____. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. p. 342–344.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra completa*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. 5. ed. Tradução de Gina de Freitas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

PERIZZOLO, Gabriela Brun. *Ciência e tecnologia na obra literária de Edgar Allan Poe e Machado de Assis*. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERROT, Andrea Czarnobay. Machado de Assis: ironia e filiação literária. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 24, p. 141–155, 2008. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/21/10>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: _____. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 77–80.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863–1878) e sua rede de produção*. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de estudo da linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PINHEIRO, Galdino Fernandes. Sertório. In: MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Seleção e notas de Jerônimo Monteiro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959. p. 133–147.

POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. 7. ed. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas & ensaios*. 3. ed. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Globo, 1999. p. 101–114.

POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Edición y prefacio de Roger Caillois. Traducción de José Bianco. Barcelona: Minotauro, 1996.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIBEIRO, Luis Filipe. Machado, um contista desconhecido. *Machado de Assis em Linha*, ano 1, n. 1, p. 7–18, jun. 2008.

ROCHA, Justiniano José da. *Os assassinos misteriosos ou A paixão dos diamantes* (novela histórica). In: SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839–1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p. 58–78.

ROCHA, Justiniano José da. Um sonho. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa (Org.). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 55–60. (Panorama do Conto Brasileiro, 1).

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

ROSENFELD, Anatol; GUINZBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINZBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261–275.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. 2. ed. rev. Tradução e prefácio de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica* (teorias e contos). 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Princípios).

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab* ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. *Situações I*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, [s.d.]. p. 108–126.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENNÁ, Marta de. Na relva jaz uma serpente. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Especial Machado de Assis, Belo Horizonte, edição especial, p. 6–8, abr. 2008.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839–1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. (Breviarios, 486).

SILVA, Ricardo Gomes da. A paródia em “O esqueleto” de Machado de Assis. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2., 2011, Uberlândia. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em:<<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1661.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2011.

SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. 2005. 219 p. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. A narrativa fantástica de Machado de Assis. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA; SIMPÓSIO INTER-NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 1., 2009, Uberlândia. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em:<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_1.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2011.

TAVARES, Braulio (Org.). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

THIBAUDET, Albert. *História da literatura francesa: de 1789 a nossos dias*. Tradução de Vinícius Meyer. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 147–166.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98).

VARELA, Fagundes. As ruínas da Glória. In: CAVALHEIRO, Edgard (Sel.). *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 131–150.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o romantismo brasileiro. *Forum Deutsch*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 6, p. 103–113, 2002.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Prismas).

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.