



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O FANTÁSTICO DO SÉCULO XIX EM *FERIADO DE MIM*
MESMO, DE SANTIAGO NAZARIAN**

Londrina
2017

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O FANTÁSTICO DO SÉCULO XIX EM *FERIADO DE MIM*
MESMO, DE SANTIAGO NAZARIAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Soares, Márcio Henrique de Almeida.

O fantástico do século XIX em *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian / Márcio Henrique de Almeida Soares. - Londrina, 2017.
124 f.

Orientador: Adilson dos Santos.
dissertação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.
Inclui bibliografia.

1. fantástico do século XIX - . 2. literatura brasileira contemporânea - . 3. Feriado de mim mesmo - . 4. Santiago Nazarian - . I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MÁRCIO HENRIQUE DE ALMEIDA SOARES

**O FANTÁSTICO DO SÉCULO XIX EM *FERIADO DE MIM MESMO*, DE
SANTIAGO NAZARIAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Claudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 04 de Julho de 2017.

Dedico este trabalho a meu avô, que se foi tão cedo, mas teve tempo de me ensinar, dentre tantas outras coisas, a ter gosto por histórias. Ainda choro quando me lembro de você.

AGRADECIMENTOS

Em ordem mais ou menos cronológica:

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais Marcelo e Fátima, à minha irmã Francieli e às minhas avós Lourdes e Noêmia por todo sacrifício, por todo apoio e por sempre ver em mim muito mais do que eu vejo.

À minha inigualável turma de Letras – Inglês e todos os amigos incríveis que fiz na UEL por ter me dado sua amizade e a oportunidade de me descobrir professor, de me descobrir como ser-humano, depois de tantas voltas e erros.

Ao meu querido amigo Marcelo, por ter sido a primeira pessoa a me apoiar no desejo de realizar um mestrado e por ter me ajudado tão generosamente na elaboração do projeto que deu origem a essa dissertação.

Ao professor e amigo Leonardo, sempre tão prestativo, por ter realizado uma ponte por sobre a burocracia para que eu pudesse dar o passo que me levou ao mestrado.

Ao Alan, por sua amizade inestimável quando eu precisava tanto de um amigo e por me receber em sua casa com imenso carinho quando eu morava e trabalhava em Jaguapitã, mas precisava ir a Londrina uma vez por semana para cursar as disciplinas.

Aos professores e amigos tão talentosos e dedicados que conheci no mestrado, em especial à Luah e à Fer, sempre comigo.

À Maira, à Maitê e à Sarah, mil vezes queridas, por muitas coisas, mas especialmente por ter me hospedado durante um mês enquanto eu buscava apartamento em Londrina e por ter feito eu me sentir em casa, muito em casa, só elas sabem o quanto.

À Ana, professora e amiga, por todos os auxílios e por ter me mostrado pelo exemplo o professor que eu espero ser um dia.

Ao meu orientador Adilson, pelas aulas valiosas, dentro e fora de sala de aula, pela paciência e pelo incentivo.

Ao Abílio e ao Lukas, assustadoramente geniais, por terem sido, em variados momentos, meu socorro, meu exemplo e meu alívio cômico.

Ao Alisson, pela presença carinhosa, por suportar momentos difíceis, por me apoiar incondicionalmente, por me socorrer em tantas ocasiões e por me fazer acreditar que eu mereço mais e que eu posso fazer e conquistar tudo o que eu quiser. Esse trabalho não existiria sem você.

Eu não existiria sem vocês.

Obrigado por me salvar tantas vezes, mesmo sem saber.

E se o final de tudo fosse um pesadelo para eles? Se
o despertar do sono fosse justamente não mais
acordar?

Santiago Nazarian

SOARES, Márcio Henrique de Almeida. *O fantástico do século XIX em Feriado de mim mesmo, de Santiago Nazarian*. 2017. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2017.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de investigar a presença do fantástico tradicional, em seu modelo expoente no século XIX, no romance contemporâneo *Feriado de mim mesmo*, do autor brasileiro Santiago Nazarian. Para tanto, dividimos nosso estudo em duas partes. Na primeira parte, valemo-nos, inicialmente, de uma revisão bibliográfica em que levantamos o pensamento de alguns proeminentes estudiosos do fantástico, sendo eles Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974), Filipe Furtado (1980), Remo Ceserani (1996) e Joël Malrieu (1992). A partir das conclusões retiradas desse levantamento, estabelecemos uma metodologia de análise do fantástico, a qual se pauta na investigação de uma série de procedimentos formais e, especificamente, da personagem, do fenômeno e do espaço-tempo fantásticos. Passamos, então, à segunda parte do trabalho, na qual realizamos um estudo comparativo, analisando *Feriado de mim mesmo* paralelamente a diversos textos canônicos do fantástico, de modo a delinear uma percepção direta das semelhanças e distinções entre o romance e o modelo recorrente do cânone. Ao longo dessa análise, destacamos algumas relações entre o fantástico e a pós-modernidade, apontando essas características no romance, a fim de indicar possíveis explicações para a aplicação desse tipo de narrativa em obras contemporâneas. Com isso, esperamos contribuir para uma melhor compreensão do fantástico, bem como ampliar o entendimento da obra de Nazarian, especialmente em sua representação do mundo atual.

Palavras-chave: Fantástico do século XIX. Literatura brasileira contemporânea. *Feriado de mim mesmo*. Santiago Nazarian

SOARES, Márcio Henrique de Almeida. *The nineteenth century fantastic in Santiago Nazarian's Feriado de mim mesmo*. 2017. 124 p. Dissertation (Master's degree of Languages) – Universidade Estadual de Londrina, 2017.

ABSTRACT

This work aims at investigating the presence of the traditional fantastic, in its most representative model of the nineteenth century, in the contemporary romance *Feriado de mim mesmo*, written by the Brazilian author Santiago Nazarian. In order for doing so, we divided our study in two parts. In the first part, we initially draw on a bibliographic review in which we raise the thoughts of some prominent researchers of the fantastic, being them Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Filipe Furtado, Remo Ceserani and Joël Malrieu. From our conclusions on this literature review, we established an analysis methodology for the fantastic which is constituted of the investigation of a series of formal procedures and, specifically, of the fantastic character, phenomenon and time-space. Then, we continue to the second part of the work in which we perform a compared study, analysing *Feriado de mim mesmo* parallel to a number of canonical fantastic texts aiming to delineate a direct perception of the similarities and distinctions between the novel and the recurring canonical model. Throughout the analysis, we highlight some relations between the fantastic and post-modernity, pointing out this characteristics in the novel with the objective of evince possible explanations for the existence of this narrative model in contemporary literary works. With this, we expect to contribute to a better understanding of the fantastic as well as to help broadening the understanding of Nazarian fictional work, especially in its representation of the current world.

Keywords: Nineteenth century fantastic. Contemporary Brazilian literature. *Feriado de mim mesmo*. Santiago Nazarian.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1ª PARTE: CAMINHOS TEÓRICOS	14
1 A HESITAÇÃO DE TODOROV	15
1.1 A DEFINIÇÃO	15
1.2 UMA QUESTÃO DE PERCEPÇÃO	17
1.3 OS ELEMENTOS	17
1.4 A FUNÇÃO DO FANTÁSTICO E SUA LIMITAÇÃO.....	18
2 BESSIÈRE E O MODO	20
3 FURTADO: CONSTRUINDO O FANTÁSTICO	25
3.1 PRINCIPAIS ASPECTOS	26
3.2 A PERSONAGEM	29
4 A ESQUEMATIZAÇÃO DE CESERANI	32
4.1 PROCEDIMENTOS FORMAIS	33
4.2 SISTEMAS TEMÁTICOS	36
4.3 RAÍZES HISTÓRICAS E PROGRESSÃO	37
5 MALRIEU: UM OLHAR DIVERSO	39
5.1 A PERSONAGEM	42
5.2 O FENÔMENO	43
5.3 O ESPAÇO-TEMPO E A NARRAÇÃO	46
6 METODOLOGIA: UMA CONCLUSÃO	50
2ª PARTE: FERIADO DE MIM MESMO	54
1 O AUTOR E A OBRA	55

2	PROCEDIMENTOS FORMAIS	60
2.1	A VEROSSIMILHANÇA	60
2.2	AS ELIPSES	67
2.3	O OBJETO MEDIADOR	72
2.4	A NARRAÇÃO	77
2.5	A DÚVIDA	83
3	MIGUEL	91
4	THOMAS	100
5	O APARTAMENTO E O FERIADO	110
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
	REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Quando era criança, na pequena cidade de Jaguapitã, no norte do Paraná, meu avô costumava me contar histórias sobrenaturais do folclore local sobre bruxas e lobisomens e sobre aranhas que desciam de uma teia no meio da noite para sugar o sangue de bebês recém-nascidos. As histórias me fascinavam, mas me fascinava, também, a dúvida sobre a veracidade delas. Tenho certeza de que isso teve forte influência sobre meus gostos pessoais e gerou em mim um interesse natural por narrativas que representassem esse sentimento, seja no cinema, no teatro, na música, na literatura ou em qualquer outro meio.

Tendo já deixado a fase da infância há alguns anos, porém ainda encantado e marcado pelo universo aí descoberto, de forma despretensiosa, comecei a pesquisar sobre uma possível categorização de histórias em que se apresentasse o sobrenatural, mas em que ele fosse questionado ao longo da narrativa. Tal pesquisa, já evoluída para um nível acadêmico, levou-me ao conhecimento da literatura fantástica, que surge, de maneira concreta, em fins do século XVIII. Descendente direto do romance gótico, o fantástico apresenta novos rumos para a literatura produzida até então:

Com ele, o inexplicável se encontra na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tematizadas (CESERANI, 2006, p. 90).

Com o tempo, os estudos do fantástico, por relacioná-lo a uma série de outras narrativas que têm como característica comum a representação marcante de questões que fogem ao conhecimento humano, passaram a inscrevê-lo dentro de um campo maior, chamado de *insólito*, o qual

contém manifestações congêneres que englobamos como tal: ilógico (contrário à lógica; não real; absurdo), mágico (maravilhoso; extraordinário; encantador), fantástico (que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal); absurdo (que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito); misterioso (o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático), sobrenatural (fora do natural ou comum; fora das leis naturais), irreal (que não existe; imaginário) e supra-real (o que não é entendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade, fantasia) (COVIZZI, 1978, p. 38)

Apesar desse traço comum que confere ao fantástico ao menos um lugar determinado na literatura universal, ainda hoje, encontra-se dificuldade para delimitar especificamente as características elementares desse tipo de narrativa. Esse problema inicia-se com a discussão

entre se considerar o fantástico um gênero ou um modo. Nesse sentido, é importante explicitar que as principais teorias acerca do fantástico se dividem, embora não de forma muito clara, entre essas duas linhas distintas de abordagem. A despeito da complexidade dessa divisão, faremos, aqui, uma explanação sucinta apenas para fins de esclarecimento.

No caso de uma análise de gênero, como a que realizam Todorov e Furtado, por exemplo, o fantástico é visto de forma mais restrita, deve atender integralmente ou quase que integralmente a critérios rígidos e, para algumas das teorias que seguem essa abordagem, estaria circunscrito (na sua forma pura ao menos) somente a textos em que a hesitação ou ambiguidade entre duas explicações distintas dos acontecimentos se mantém do início ao fim da trama: Verdade ou ilusão? Sonho ou realidade? Qualquer explicação assumida levaria o texto imediatamente ao terreno de outro gênero literário que não o fantástico.

Já no caso da abordagem de modo, conforme proposto por Irène Bessièrè, o fantástico ganha flexibilidade e aplicabilidade a uma gama maior de textos. O fantástico, nesse sentido, é visto como um modo de narrar, uma ferramenta inserível nas mais diversas narrativas com o objetivo de causar a hesitação entre duas explicações peculiares da realidade. A análise de modo também não exige do fantástico uma configuração pré-determinada, mas lhe atribui uma série de possíveis elementos que serão empregados ou subtraídos de acordo com a ocasião afim de que seja desempenhada sua função.

Além dessa dificuldade de se determinar se o fantástico é um gênero ou um modo, não podemos deixar de observar a falta de consenso em torno de sua característica nuclear. Para alguns, essa seria a oposição binária entre duas explicações diversas para o acontecimento sobrenatural, para outros somente o estranhamento frente a um evento inexplicável. Um aspecto amplamente aceito relacionado ao fantástico, no entanto, embora como fator extraliterário, é sua localização temporal. Os principais estudos por nós consultados (TODOROV, 1975; BESSIÈRE, 1974; FURTADO, 1980; MALRIEU, 1992; CESERANI, 2006) concordam que o auge do fantástico se deu no século XIX, havendo variações somente no entendimento quanto à duração dessa fase de maior prestígio ou mesmo à possibilidade de seu ressurgimento ao longo da história.

Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, limita a presença do gênero (em sua perspectiva) ao século XIX. Para o crítico búlgaro, o fantástico seria uma maneira de se tratar de assuntos proibidos no referido século. Assim, o desejo sexual excessivo, a homossexualidade, a necrofilia, seriam todos representados na literatura fantástica através da presença de seres mágicos, ninfas, vampiros, etc. Com o surgimento da psicanálise, ocorrido

por volta desse período, o fantástico teria sido destituído de sua função de tratar daquilo que não podia ser dito e, a partir de então, um novo tipo de narrativa, na qual já não se percebe a hesitação, teria surgido. Esse novo modelo seria representado em primeira instância pela literatura kafkiana, fundamentada no absurdo e na inquestionável incoerência da realidade.

Joël Malrieu, por outro lado, diz que o fantástico sofre um declínio no começo do século XX, mas ressurgiu na década de 50 em seu modelo clássico como uma resposta às preocupações oriundas da Segunda Guerra Mundial. Para o autor, o fantástico resulta de momentos de grande instabilidade intelectual e visa responder a perguntas sobre o futuro do homem. Ceserani traz ainda outra perspectiva. Para ele, o fantástico é revisitado até mesmo em fins do século XX. No entanto, esse resgate ocorre apenas através da ironia ou da nostalgia, as quais não proporcionam senão uma versão enfraquecida desse modelo. Nesse caso, a manifestação do fantástico corresponderia a nada mais que um desejo, típico da arte pós-moderna, de ir ao encontro de um passado histórico.

Sobre a experiência pós-moderna, Karen Pike realiza, em sua tese de doutorado *Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics*, uma interessante análise das intersecções entre a narrativa fantástica e a pós-modernidade. Pike introduz o conceito de “*abalo metafísico*” (tradução livre do termo “*metaphysical shudder*”, em inglês), o qual corresponderia a uma ruptura que ocorre quando duas forças abstratas contrárias entram em choque, podendo ser percebido historicamente, intelectualmente, esteticamente, etc. O fantástico seria uma literatura capaz de criar em suas páginas um abalo metafísico, sendo sua principal estratégia “a coexistência de explicações contraditórias” (PIKE, 2010, p. 116). Nesse caso, o fantástico tradicional teria, mesmo na pós-modernidade, uma clara função social similar àquela por ele desempenhada no século XIX.

Posto tudo isso, chegamos aos objetivos desta pesquisa. É justamente por vislumbrar, *a priori*, em uma obra contemporânea, a manifestação do modelo clássico do fantástico que decidimos desenvolver este trabalho. Para realizar essa empreitada, porém, como fica explícito pelo que acabamos de discutir, nos encontramos em um impasse metodológico que bem representa o objeto de pesquisa. Para sanar esse impasse e suprir a própria necessidade de definição de uma metodologia para a análise que objetivamos realizar, optamos por dividir o trabalho em duas partes.

Na primeira parte, faremos um percurso por algumas teorias do fantástico, escolhidas não ao acaso, mas com base em alguns critérios como: contemplar as duas principais vias de abordagem do fantástico e buscar teorias provenientes de diferentes contextos que, entre si,

apresentem metodologias de análise diversas. É importante esclarecer que nosso enfoque nos capítulos que se seguem não é discutir uma definição do fantástico, embora essa discussão perpassasse inevitavelmente nosso diálogo com os textos. O que buscamos fazer é uma breve resenha do que dizem essas teorias e, especialmente, explorar as ferramentas das quais lançam mão na análise do fantástico. Os questionamentos norteadores desse instrumental teórico são os seguintes: segundo cada uma dessas teorias, quais são os elementos do fantástico e como se relacionam? Quais elementos se manifestam repetidamente em todas ou na maioria dessas teorias e como são analisados?

Partindo dessas ideias, abordaremos, detalhadamente, dedicando um capítulo a cada teórico, os trabalhos de Tzvetan Todorov (1975), Irène Bessière (1974), Filipe Furtado (1980), Remo Ceserani (2006) e Joël Malrieu (1992). Finalmente, ainda nesta primeira parte, faremos o levantamento de algumas conclusões sobre as relações e diferenças entre essas teorias, definindo, então, nossas escolhas metodológicas.

Na segunda parte, passamos à análise propriamente dita de um romance contemporâneo, intitulado *Feriado de Mim Mesmo* (2005), do escritor brasileiro Santiago Nazarian (1977-). Discutiremos melhor essa escolha no primeiro capítulo dessa segunda etapa. A análise será conduzida de acordo com as decisões metodológicas tomadas na primeira parte e se constituirá, ao mesmo tempo, de um comparativo entre o objeto de pesquisa e uma variedade de textos fantásticos do século XIX, apresentados, principalmente, em antologias como *Contos fantásticos do século XIX*, de Ítalo Calvino, *Os melhores contos fantásticos*, de Flávio Moreira da Costa e *Freud e o estranho*, de Braulio Tavares.

Contribuíram de forma significativa para efetivação deste trabalho as valiosas leituras e discussões realizadas a partir do projeto de pesquisa *O fantástico na contística do século XIX*, desenvolvido no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, sob a coordenação do Prof. Dr. Adilson dos Santos. No projeto, debatemos os estudos teóricos de Todorov e Furtado, bem como diversas obras ficcionais, algumas das quais compõem nosso *corpus* de análise, como “A vênus de Ille”, de Mérimée (2016) e “A volta do parafuso”, de Henry James (2005).

Esperamos, com essa pesquisa, contribuir para uma melhor compreensão do fantástico, especialmente no que tange à permanência ou não desse tipo de literatura nos dias atuais. Ao mesmo tempo, esperamos, também, ampliar os estudos da obra de Nazarian, revelando suas influências e como a literatura do autor reflete o próprio mundo contemporâneo.

1ª PARTE: CAMINHOS TEÓRICOS

1 A HESITAÇÃO DE TODOROV

Embora tenha sido precedido por outros estudos bastante relevantes sobre a narrativa fantástica – aos quais o filósofo búlgaro não deixa de pagar tributo –, Tzvetan Todorov detém a que seria talvez a mais difundida definição do fantástico nos dias atuais. Em sua *Introdução à literatura fantástica*, o teórico se vale das bases do estruturalismo para atribuir a um tipo de literatura, segundo ele encontrada exclusivamente no século XIX, a condição de gênero literário.

Fundamentado no crítico literário canadense Northrop Frye e seu *Anatomy of criticism*, Todorov estabelece alguns fundamentos para guiar sua teoria, dos quais o mais relevante para a compreensão de sua obra é o conceito de literatura como sistema: “As estruturas literárias são também sistemas de regras rigorosas, e apenas suas manifestações é que obedecem a probabilidades” (TODOROV, 1975, p. 22)¹. A partir dessa ideia, Todorov sai em busca da característica nuclear do fantástico, a qual se daria de acordo com regras ou mecanismos específicos e aos quais ele divide em três grupos de aspectos: verbal, sintático e semântico.

1.1 A DEFINIÇÃO

Revisitando teóricos como Louis Vax (1960) e Roger Caillois (1965) e analisando textos como “O diabo apaixonado”, de Cazotte (1772), “Manuscrito encontrado em Saragoça”, de Jean Potocki (1810) e *Aurélia*, de Gérard de Nerval (1855), Todorov chega à seguinte conclusão sobre a configuração do fantástico:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (p. 30-31)

Temos aqui, portanto, um dos princípios fundamentais para a existência do fantástico: o da verossimilhança, indicado pelo dito mundo familiar. Como a verossimilhança sozinha

¹ As citações subsequentes a Todorov neste capítulo serão referidas somente pelo número da página.

não faria mais do que um texto realista, Todorov vai além e apresenta um segundo princípio, apontando como principal característica do fantástico “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). Essa hesitação, também segundo o autor, deveria perpassar as instâncias do leitor e do discurso na leitura de um texto fantástico, podendo ainda ser também representada por uma personagem dentro da história.

O fantástico duraria, portanto, o tempo da hesitação, evanescendo a partir do momento em que essa hesitação fosse interrompida no leitor ou no discurso. Se fazemos uma escolha definitiva pela explicação do acontecimento – seja essa explicação uma eliminação do aspecto sobrenatural evidenciando a consonância do acontecimento com as leis da natureza já conhecidas, seja essa explicação uma validação do sobrenatural e a transformação das leis da natureza como a conhecemos – saímos do terreno do fantástico e entramos em um de seus gêneros vizinhos: o estranho ou o maravilhoso. Temos, ainda, de acordo com Todorov, um subgênero transitório em cada uma das intersecções entre o fantástico e seus vizinhos: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

O fantástico-estranho corresponderia àquela narrativa em que o fato aparentemente sobrenatural não passa de uma farsa, uma ilusão ou uma confusão dos sentidos. Nessas histórias, experimentamos a hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural para o acontecimento insólito somente até o momento em que nos é revelado seu real caráter de farsa ou ilusão. Estariam ainda nessa categoria textos que explicam o acontecimento insólito, entre o meio e o fim da história, como resultante de sonhos ou do uso de entorpecentes. Já o estranho puro compreenderia às narrativas em que fatos insólitos acontecem, mas estes estão sempre em acordo com as leis da natureza e em nenhum momento aventa-se explicações sobrenaturais para os mesmos, um recurso bastante comum na mais variada gama de textos literários, especialmente de suspense e mistério.

No outro braço do fantástico encontramos o fantástico-maravilhoso no qual se enquadram as narrativas em que, assim como no subgênero oposto, a hesitação se apresenta apenas em parte da história, sendo em algum momento revelada sua natureza, nesse caso, sobrenatural. O maravilhoso puro, por outro lado, não incita a hesitação: o aspecto insólito na história é naturalizado, ou seja, aquilo que para nós é impossível, não só é possível como também aceito sem qualquer questionamento no mundo ficcional, faz parte dele. Os contos de fadas são contos maravilhosos por excelência.

1.2 UMA QUESTÃO DE PERCEPÇÃO

Todorov continua seu estudo declarando que, para que a hesitação típica do fantástico seja possível em uma narrativa, é necessário que o texto seja lido de certa maneira específica ou, pelo menos, que não seja lido de duas maneiras: poética ou alegoricamente.

Opondo os termos *poesia* e *ficção*, Todorov alega que uma leitura poética do texto impossibilitaria o fantástico, posto que este necessita de “uma reação aos acontecimentos tais e quais se produzem no mundo evocado” (p. 68). Para Todorov, a leitura poética não atenta à representação, considerando somente a combinação semântica no texto.

Trabalhando mais uma vez com oposições, Todorov diz que a leitura alegórica do texto contraria a leitura literal, sendo que somente esta última seria propícia ao fantástico. O autor salienta, porém, que essa leitura alegórica só se opõe ao fantástico quando explicitada no texto. Qualquer leitura alegórica não indicada pelo texto não passaria de interpretação pessoal do leitor e, portanto, não afetaria a inscrição do texto no fantástico. De acordo com Todorov, a fábula seria um exemplo máximo de alegoria.

Resumindo, Todorov diz: “Nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal. Estas são pois condições necessárias para a existência do fantástico” (p.84).

1.3 OS ELEMENTOS

Após as colocações anteriores, que se referem todas à questões consideradas por Todorov como nucleares do fantástico, o crítico passa a tratar dos elementos constitutivos de cada um dos níveis da obra fantástica como proposto no início de seu trabalho.

O autor apresenta, então, dois aspectos associados ao nível verbal. O primeiro se trata do discurso figurado, do qual o fantástico pode resultar ou pelo menos com o qual ele pode se relacionar em uma narrativa, tornando-se a representação de uma frase de sentido figurado como, por exemplo, “chover canivetes”. O segundo aspecto verbal seria a narração em primeira pessoa. Segundo Todorov, “o narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens” (p. 94). Com isso, Todorov afirma que o narrador-personagem reduz o nível de desconfiança do leitor em relação a seu relato, permitindo que o efeito fantástico seja sentido com maior propriedade.

A seguir, entramos no nível sintático ao qual Todorov atribui a ênfase que o fantástico confere ao tempo de percepção da obra. Esse recurso, que não é exclusivo do fantástico, seria

fundamental ao gênero porque, a diferir de outras obras literárias, os textos fantásticos, assim como as narrativas de mistério, não permitem que o leitor viva a mesma experiência em uma segunda leitura ou em uma leitura fora da ordem das páginas. Em ambos os casos, o leitor perde a hesitação, sendo, por isso, a composição da narrativa uma característica tão importante para a leitura e percepção do texto como fantástico.

Por fim, Todorov passa ao aspecto semântico do fantástico, também chamado de aspecto temático. Todorov critica as tentativas de seus antecessores de catalogar os temas comuns ao fantástico e parte em busca de redes temáticas que possam abranger de modo mais amplo os variados temas peculiares ao gênero. Ele chega, então, a duas redes de temas.

A primeira rede temática do fantástico seria composta pelos *temas do eu*, os quais representam “a problemática do limite entre matéria e espírito” e estaria fundamentada na “relação entre o homem e o mundo [...], em termos freudianos, no sistema *percepção-consciência*” (p. 128). Temas comuns a esse princípio seriam, por exemplo, o pandeterminismo, a multiplicação da personalidade e a transformação do tempo e do espaço. O autor chama também a esse grupo de *temas do olhar*, salientando a importância que a percepção exerce em obras inscritas nessa rede.

Já a segunda rede temática do fantástico seria composta pelos *temas do tu* e teria como ponto de partida o desejo sexual. Essa rede temática “trata preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente”; “o homem não se mantém mais como um observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens” (p. 148). Outro nome para essa rede seria *temas do discurso*, uma referência ao papel da linguagem na interação entre os seres humanos.

Todorov encerra seu percurso pelos temas do fantástico manifestando que os *temas do eu* podem estar presentes nos *temas do tu*, mas não o inverso. Enquanto o primeiro grupo trata da relação do ser humano consigo mesmo isoladamente, o segundo trata da relação desse ser humano com outros seres humanos, numa clara interação social.

1.4 A FUNÇÃO DO FANTÁSTICO E SUA LIMITAÇÃO

Na conclusão de seu trabalho, Todorov delimita tanto a função social do sobrenatural como a manifestação histórica do fantástico na literatura. Valendo-se de uma citação a Peter Penzoldt, o teórico classifica como função do sobrenatural falar de assuntos tabus: “[A] função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la” (p. 168).

É justamente por conta dessa função que o fantástico se limitaria ao século XIX, posto que, no momento seguinte da História, tratar desses assuntos antes indizíveis tornou-se permitido através dos estudos psicanalíticos. Categoricamente, Todorov determina: “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (p. 169).

Partindo, então, para o caráter literário do fantástico, Todorov diz que o espanto e a hesitação frente ao sobrenatural já não são necessários visto que o fantástico passa a ser generalizado. Em narrativas como *A metamorfose* (1915), de Kafka, tomada pelo autor como maior expoente dessa nova literatura do sobrenatural, o sobrenatural é naturalizado ao longo do texto, tornando-se não uma exceção, mas uma regra do mundo ficcional.

Estas últimas afirmações de Todorov, bem como outros aspectos de sua teoria serão discutidos em momentos oportunos ao longo dos próximos capítulos e especialmente na conclusão da primeira parte deste trabalho, visto que todos os autores que se seguem abordam de alguma maneira a teoria todoroviana, manifestando tanto críticas, quanto interpretações e adendos a ela.

2 BESSIÈRE E O MODO

Em seu trabalho *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, publicado pela primeira vez em 1973, Irène Bessière apresenta uma visão do fantástico do século XIX distinta em diversos aspectos daquela concebida por Todorov. Bessière inicia sua obra já com uma crítica a estudos anteriores, afirmando que seria reducionista caracterizar o fantástico somente a partir de um traço não específico, a hesitação – principal aspecto da teoria todoroviana. Para ela, essa abordagem acaba por excluir todo o conteúdo semântico do fantástico - o sobrenatural -, bem como seu enraizamento cultural. Bessière critica também abordagens que encaram o fantástico de forma temática e terminam por constituir-se de uma enumeração de imagens, questionamento já levantado pelo crítico búlgaro. A autora defende, então, que os estudos do fantástico trabalhem a partir de uma perspectiva polivalente. Para Bessière, o fantástico provoca a incerteza posto que faz com que dados contraditórios apresentem uma coerência e uma complementariedade próprias (BESSIÈRE, 1974, p. 9-10)². É, então, que a autora estabelece a maior inovação de seu trabalho em relação aos estudos anteriores ao afirmar que o fantástico

não se define através de uma qualidade efetiva de objetos ou seres existentes, de modo que não se constitui uma categoria ou gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário (p. 10, tradução nossa)^{3 4}.

Bessière coloca, por fim, que a síntese do fantástico deve surgir não da catalogação de textos, mas da comparação dos elementos e implicações que formam sua unidade. A fala incisiva da autora francesa contrasta fortemente com a abordagem de Todorov, especialmente no que tange ao entendimento do fantástico enquanto gênero, aqui desfavorecido em relação à abordagem de modo.

A seguir, Bessière discorre sobre a relação do fantástico com aspectos socioculturais, especialmente o entendimento do real e do sobrenatural, cuja concepção varia de acordo com

² As citações subsequentes a Bessière neste capítulo serão referidas somente pelo número da página.

³ Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire.

⁴ Todas as citações diretas ao livro de Bessière foram traduzidas pelo autor deste trabalho e, portanto, não serão demarcadas como tal daqui por diante.

a época. A autora conclui que o fantástico “corresponde à manifestação estética dos debates intelectuais de um momento” (p. 11)⁵ e “nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências” (p. 12)⁶. Bessièrre trata o fantástico, neste momento, como o reverso dos discursos dominantes de cada época, atribuindo a ele um caráter de desconstrução desses mesmos discursos:

Para ser verdadeiramente criadora, a poética da história fantástica supõe a inscrição de dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e sua desconstrução: não por uma argumentação intelectual [...], mas pela sua definição como um sistema de signos subitamente inaptos a dizer e a transformar, pelo registro da regulação e da ordem, o evento localizado no coração do drama fantástico (p. 13)⁷.

Bessièrre faz ainda uma diferenciação entre romance, conto e história fantástica. O que podemos retirar dos argumentos utilizados pela autora para realizar essa diferenciação é a noção de que a história fantástica se concentra no evento e não especificamente na identidade e ação da personagem como ocorre com as outras formas narrativas mencionadas. Segundo a autora, por essa lógica, seria fantástica *A metamorfose*, de Kafka, posto que o questionamento apresentado “não é ‘o que me tornei?’, mas ‘o que me aconteceu?’” (p. 15)⁸. Havemos de discordar que a obra de Kafka se inclui no conceito por ela mesma apresentado. Em *A metamorfose*, leitor e personagem sabem perfeitamente o que aconteceu com o protagonista, Gregor Samsa, o que não sabemos são as razões ou condições que levaram a esse acontecimento, característica comum ao absurdo, mas não ao fantástico como apresentado pela autora. À narrativa fantástica é mister, afirma em seu texto a própria Bessièrre, que existam explicações (conflitantes) para o evento insólito. Independentemente disso, é ainda mais problemática a própria ideia de que o fantástico não questiona a identidade do indivíduo. Essa questão será abordada com bastante clareza por Joël Malrieu, que resenhamos no capítulo 5.

Na sequência, a autora fala da relação entre o conto maravilhoso e a história fantástica, afirmando que o maravilhoso exhibe as normas e a moral coletivas, enquanto o fantástico revela os mecanismos por trás das leis conhecidas. Bessièrre salienta, no que tange à narrativa

⁵ correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d’un moment.

⁶ naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs inconséquences.

⁷ Pour être véritablement créatrice, la poétique du récit fantastique suppose l’enregistrement des données objectives (religion, philosophie, ésotérisme, magie) et leur déconstruction : non par une argumentation intellectuelle [...], mais par leur définition comme un ensemble de systèmes de signes soudainement inaptés à dire et à transformer, dans le registre de la régulation et de l’ordre, l’événement placé au cœur du drame fantastique.

⁸ n’est pas “Que suis-je devenu?”, mais “Que m’est-il arrivé?”.

fantástica, a dualidade do acontecimento sobrenatural e sua relação com a ideia de verossimilhança de acordo com postulados de Gérard Genette (1969). Bessière coloca que o evento da história fantástica carrega em si sempre uma dualidade, o natural e o sobrenatural dentro de um mesmo acontecimento indeterminado. A pesquisadora também pontua que o fantástico não é verossímil, posto que o evento não pode ser explicado como simplesmente estranho, mas também não é completamente inverossímil, já que, do mesmo modo, não se pode explicá-lo como pura fantasia. O fantástico trataria, então, da verossimilhança através do tema da falsidade: o evento aparentemente sobrenatural, é, ao mesmo tempo, aparentemente natural, possui uma multiplicidade de verossimilhanças: “[A] sucessão de explicações não conduz jamais a uma explicação, toda proposição de solução carrega seu próprio esclarecimento, sem o qual ela passaria ao inverossímil” (p. 21)⁹.

Feitas as diferenciações mencionadas, Bessière afirma que o relato fantástico é, então, uma forma mista de caso e adivinha, duas das *formas simples* propostas por André Jolles. A adivinha, aqui, seria o conhecimento além da nossa – leitor e personagem – compreensão, um questionamento que dá origem ao caso, a busca do herói pela resposta. A partir disso, a autora determina que, ao invés de contestar, o fantástico reafirma a ordem prevalecente. A pesquisadora mantém que o fantástico subverte o discurso dominante, mas esta subversão não seria mais que um recurso estilístico, um recurso que visa, na verdade, suscitar o temor do desconhecido e reafirmar o poder e a necessidade da autoridade. Para corroborar sua tese, a autora evoca a conclusão de Cazotte, em sua obra “O diabo apaixonado”: você deve obedecer à sua mãe. Finalizando o primeiro capítulo, Bessière passa então a tratar do fantástico de sua época, o que ela chama de *a modernidade da história fantástica*. Neste ponto, a autora continua argumentando na direção de que o fantástico se estabelece como uma mistura de caso e adivinha e de que a contestação da realidade por ele apresentada “não é mais que a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente” (p. 25)¹⁰.

Mais uma vez discordamos de Bessière, posto que realizar tal afirmação é avançar da descrição do modo fantástico para questões particulares à ideologia do autor ou do leitor. De acordo com o que a própria autora expõe, o fantástico faz o questionamento do discurso dominante e apenas isso. A partir do momento em que a narrativa privilegia uma conclusão acerca dos acontecimentos experimentados já não estamos no terreno do fantástico. Sendo assim, a conclusão que vem a seguir não mais pertence ao fantástico, mas ao leitor ou ao

⁹ la suite des explications ne conduit jamais à une explication, toute proposition de solution appelle sa propre explicitation, faute de quoi elle passe dans l'in vraisemblable.

¹⁰ n'est que l'expression d'une obscure exigence d'ordre permanent.

autor. É perfeitamente compreensível que o modo fantástico seja utilizado para evidenciar os perigos da desordem e favorecer a ordem social e a obediência à lei vigente, mas, da mesma maneira, ele pode suscitar deduções na direção oposta, de que a ordem vigente não satisfaz às necessidades do indivíduo no que tange à compreensão da realidade.

Bessière trata, então, mais uma vez, da questão da verossimilhança no fantástico, atribuindo a ele um caráter antinômico. Isso porque, para ela, o fantástico trabalha com o inverossímil, mas mascara sua falsidade com uma aparência realista “através da sobreposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (lei da física, sonho, delírio, ilusão de ótica) que corresponde à motivação realista; outra racional e meta-empírica (mitologia, teologia dos milagres e das maravilhas, ocultismo, etc.) que transpõe a irrealidade no plano sobrenatural, extranatural e que, assim, a torna concebível dentro de um padrão aceitável” (BESSIÈRE, 1974, p. 32)¹¹. Como exemplo desse caráter antinômico, a escritora cita “O vaso de ouro”, de Hoffmann, um conto difícil de se descrever, repleto de elementos estranhos como bruxas, magos e mulheres-cobras ligados por acontecimentos inusitados. Não podemos dar conta da intrincada trama de Hoffmann nesse momento, mas podemos já pensar em *Feriado de mim mesmo*, no qual a antinomia se faz fortemente presente, embora não logo no início da narrativa, sendo constantemente sugeridas, da metade da história em diante, explicações distintas (naturais e sobrenaturais) para o fenômeno. De acordo com Bessière, para realizar esse jogo, o fantástico se utiliza amplamente das elipses, deixando muitas questões em aberto ao longo do texto, como ocorre em “A volta do parafuso”, de Henry James e também em *Feriado de mim mesmo*.

A autora afirma, ainda, que a narrativa fantástica, diferente do que pensa Todorov, não é uma linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, mas um ponto de convergência entre dois métodos narrativos: o do romance realista e o dos contos de fadas. De acordo com a autora, isso pode ser verificado em “Manuscrito encontrado em Saragoça”, de Jan Potocki. Outra crítica de Bessière ao autor búlgaro é que o fantástico não se produz pela hesitação entre natural e sobrenatural, mas pela recusa mútua entre as duas ordens. Bessière afirma, também, que o fantástico trabalha constantemente com o irracional (amor, loucura, morte) a fim de problematizar os limites da razão e do homem. A partir dessas antinomias, surge a ambiguidade na narrativa. É o que ocorre em “A aranha”, de Hanns Heinz Ewers (1908).

¹¹ Par la superposition de deux probabilités externes: l’une rationnelle et empirique (loi physique, rêve, délire, illusion visuelle) qui correspond à la motivation réaliste; l’autre rationnelle et méta-empirique (mythologie, théologie des miracles et des prodiges, occultisme, etc.) qui transpose l’irréalité sur le plan surnaturel, extranaturel et qui, par là-même, la rend concevable à défaut d’acceptable.

Do terceiro capítulo em diante, Bessière foca seus esforços em alguns aspectos que não nos parecem pertinentes no momento, como uma análise cronológica do desenvolvimento do fantástico de acordo com temas e autores proeminentes em diferentes países, a confirmação de alguns aspectos do fantástico já levantados por Todorov a partir de autores anteriores e uma discussão sobre o papel social do fantástico. Todas essas questões já foram ou serão abordadas em outros capítulos do trabalho e não convém repeti-las. Além disso, Bessière dedica parte de seu estudo à compreensão do *fantástico moderno*, o que podemos associar ao que Jaime Alazraki avalia como textos *neofantásticos*, pois, “apesar de girar em torno de um elemento fantástico, esses contos se diferem de seus avós do século XIX por sua visão, sua intenção e seu *modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p. 28, tradução nossa)¹². São textos de autores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, os quais experimentam com o elemento fantástico e criam novas possibilidades para sua manipulação textual. Posto que o foco deste trabalho é verificar a manifestação do modelo tradicional do fantástico em uma obra contemporânea, não nos seria interessante resenhar esses capítulos.

Embora tenhamos trabalhado, aqui, com uma curta parte do texto de Bessière, podemos retirar dele importantes conclusões. Além da visão do fantástico enquanto modo, o destaque à construção do fantástico a partir de contradições nos parece constituir um grande acerto da autora. Nesse sentido, uma análise do fantástico não deve se basear na hesitação provocada no leitor, mas naquilo que, inscrito no texto, provoca essa hesitação: possibilidades contraditórias, mas igualmente plausíveis; de um lado, em acordo com os parâmetros da nossa realidade, e, de outro, com a lógica da narrativa.

¹² a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi.

3 FURTADO: CONSTRUINDO O FANTÁSTICO

O português Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1952), propõe-se a realizar uma análise do fantástico enquanto gênero. Furtado busca uma abordagem mais concreta do que aquela produzida por diversos estudos precedentes, os quais, segundo ele, parecem preocupados em atribuir ao fantástico

um pretense hermetismo, em acentuar nele uma alegada impenetrabilidade à análise, em vez de tentarem uma determinação tão exaustiva quanto possível dos elementos e das formas de organização que o distinguem das outras classes de textos literários. (1980, p. 9)¹³

Essa citação precede a divisão elaborada por Furtado entre duas maneiras vigentes de análise do fantástico. A primeira privilegiaria questões subjetivas e determinaria a qualidade de uma história de fantasmas, por exemplo, de acordo com a crença ou não do autor no sobrenatural. Para Furtado, mesmo algumas tentativas de caracterização dos gêneros ligados ao sobrenatural que se propunham a superar essa abordagem, como feito por Roger Caillois e Louis Vax, acabam impregnadas por ela.

A segunda maneira de análise seria mais objetiva, preocupando-se com a forma com que a narrativa é elaborada. Entre tentativas mais limitadas dessa segunda corrente, Furtado inclui o trabalho de Peter Penzoldt, em *The supernatural in fiction*, para, então, colocar Todorov como o primeiro a realmente possibilitar “o estabelecimento muito aproximativo das características básicas do gênero” (p. 14). Outro estudo dessa segunda corrente destacado por Furtado é o realizado por Irène Bessière em *Le récit fantastique*.

Furtado finaliza seu percurso teórico explicitando a ideia que guiará sua metodologia de análise, a qual busca identificar o fantástico “como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil” (p. 15). Esse posicionamento indica certa flexibilidade do autor em relação à caracterização do fantástico, aproximando-o de certa forma da abordagem de modo proposta por Bessière, embora seu estudo vise à análise do fantástico enquanto gênero. A partir desse ponto, Furtado passa a discorrer, capítulo a capítulo, sobre os principais aspectos da narrativa fantástica segundo sua concepção.

¹³ As citações subsequentes a Furtado neste capítulo serão referidas somente pelo número da página.

3.1 PRINCIPAIS ASPECTOS

O primeiro aspecto atribuído ao fantástico por Furtado é chamado de *a subversão do real*. Aqui, o autor recorre a uma ideia já cristalizada nos estudos do fantástico: a ideia de que, nesse gênero, o sobrenatural surge em um mundo cotidiano, regido pelas mesmas leis do nosso mundo natural. Furtado alega, no entanto, que outras narrativas, não fantásticas, podem se utilizar desse mesmo expediente, sendo necessário distinguir o fantástico das mesmas. Para tanto, ele introduz dois conceitos opostos: o *sobrenatural positivo* e o *sobrenatural negativo*.

De modo geral, Furtado estabelece que, no fantástico, ocorre sempre uma luta entre o bem (representado pelas forças da natureza ou pelos seres humanos) e o mal (o sobrenatural). Nesse sentido, diz o autor, “só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico” (p. 22). Isso porque o sobrenatural positivo, via de regra, não traria o conflito necessário ao gênero e arriscaria levar a narrativa para o terreno do maravilhoso. A presença do sobrenatural positivo em narrativas fantásticas estaria, então, condicionada a um papel breve e coadjuvante, ficando a cargo do aspecto negativo o papel principal de antagonizar o protagonista e sua concepção de realidade.

O próximo aspecto levantado por Furtado é *a permanência da ambiguidade*. No capítulo dedicado a essa característica, o autor estabelece uma distinção muito próxima da já realizada por Todorov entre fantástico, estranho e maravilhoso para, enfim, tratar da ambiguidade tipicamente encontrada no gênero. Diferentemente de Todorov, no entanto, Furtado não condiciona essa ambiguidade a uma hesitação do leitor e sim a elementos próprios do texto que, empregados em configurações pertinentes, propiciam seu surgimento e manutenção. Para o pesquisador, “as personagens são muitas vezes os elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade” (p. 38), é através de suas reações e relações que o leitor hesitará entre explicações distintas para o fenômeno apresentado.

O autor aborda ainda, nesse capítulo, o conceito de gênero literário, revelando flexibilidade quanto ao enquadramento das narrativas fantásticas. Para ele, é fantástica não só a narrativa em que a ambiguidade se dá do início ao fim, mas “qualquer narrativa cujo tema dominante se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite” (p. 42).

A seguir, Furtado trata do que ele chama de *falsidade verosímil*¹⁴. Segundo ele, o mundo exibido nas narrativas fantásticas, embora se apresente como uma representação fiel do nosso mundo natural é, na verdade, uma representação daquilo que a opinião pública dominante compreende por real. No entanto, no que concerne ao sobrenatural, o gênero mascara suas próprias regras de modo que o leitor perceba plausível a existência do fenômeno sobrenatural ainda que essa existência seja inverossímil de acordo com a opinião pública dominante. Desse modo, o fantástico oferece uma ideia de verossimilhança que, na verdade, inexistente, não passa de uma ilusão.

Nesse capítulo, Furtado deixa clara uma visão, já timidamente expressa em trechos anteriores, do fantástico como uma literatura conservadora, servindo à manutenção da ideologia dominante. Este argumento foi certamente baseado no que diz Bessière sobre o mesmo assunto, questão já exposta no capítulo anterior.

Já em “Os perigos da razão”, Furtado discorre sobre a importância da racionalização na manutenção da ambiguidade, porém alerta que essa racionalização pode anular a ambiguidade se empregada de forma inadequada. O autor faz, então, uma distinção entre a racionalização plena e a racionalização parcial. Na primeira, o fenômeno aparentemente sobrenatural é totalmente explicado de acordo com as leis da natureza como as conhecemos, eliminando o fantástico. Na segunda, esse acontecimento é momentaneamente ou parcialmente explicado de acordo com as leis naturais, deixando ainda margem para uma explicação sobrenatural.

No capítulo seguinte, “O narratário: papel e limitações”, o autor realiza uma interpretação de Todorov com base em teoria de Gérard Genette. Segundo Furtado, ao se referir à hesitação do leitor, Todorov não estaria referindo-se ao leitor real e sim ao narratário, figura fictícia explicitada ou não no texto. Para ele, o narratário funciona como um “modelo do leitor” e tem por função instigar o mesmo a aderir à hesitação. Essa hesitação do narratário, no entanto, “longe de constituir o elemento distintivo do fantástico, é apenas mais um dos meios por este empregados para provocar e manter uma leitura receptiva à ambiguidade” (p. 83). Deste modo, este narratário seria muito mais um resultado da construção ambígua a que se presta o fantástico do que um elemento fundamental da construção em si.

¹⁴ Tendo sido escrito no idioma português, porém segundo as normas de Portugal, o estudo de Furtado apresenta palavras cuja grafia difere das normas cultas da língua portuguesa vigentes no Brasil. Optamos por manter a grafia original destes termos, marcando-os em itálico quando citados indiretamente.

O próximo capítulo do livro trata da *personagem* da narrativa fantástica. Este constitui o capítulo mais denso do livro e também um capítulo problemático em alguns pontos. Furtado traz nesse trecho muitas informações e conceitos diferentes, razão pela qual não o abordaremos agora, mas em separado logo mais.

Em “o narrador-ator”, Furtado defende como mais adequada ao gênero fantástico a narrativa em primeira pessoa e diz, ainda, que o narrador “é em geral *homodiegético*, embora mais raramente possa surgir como *autodiegético* (quando coincide com a personagem principal da narrativa)” (p. 110). O autor afirma que o narrador é preferencialmente *homodiegético* porque sua participação na ação não pode ser muito intensa ou prejudicará sua confiabilidade e, portanto, o equilíbrio da ambiguidade. O narrador pode, ainda, ser um cético que se convence do caráter sobrenatural do acontecimento ao longo da história, refletindo o papel do narratário e do leitor.

No penúltimo capítulo do livro, temos uma abordagem do espaço fantástico. De acordo com Furtado, o espaço não deve ser demasiadamente descrito para não se sobrepor à manifestação fantástica e é por isso que ele o divide em dois tipos de cenários intercambiáveis: *os realistas* e *os alucinantes*. O primeiro tipo está relacionado ao mundo empírico como o conhecemos e o segundo a alguma distorção do primeiro, frequentemente ligada ao grotesco. Com o propósito de contrabalançar a racionalização, esses espaços são utilizados de modo contíguo dando origem a *um espaço híbrido*. Furtado diz também que narrativas fantásticas costumam se passar em locais isolados e que lhes é “pouco favorável um enquadramento urbano” (p. 123), muito menos em prédios e edifícios altos em geral, mas não oferece justificativa de como isso contribui para a construção do fantástico.

No último capítulo, “a construção do fantástico”, o autor recapitula o que foi discutido ao longo do estudo, reafirma a ideia de que todos os elementos da narrativa fantástica devem atuar em função da incerteza e define uma espécie de esquema geral do fantástico. Esse esquema inclui como características fundamentais do gênero: *uma fenomenologia meta-empírica*, *verossimilhança* e *racionalização parcial da manifestação meta-empírica*. Já os elementos essenciais ao fantástico seriam: *narratário e personagens* em acordo com o que foi estabelecido no trabalho, *estrutura actancial* conforme descrita por Furtado, *narrador homodiegético* e *espaço híbrido*. Estes elementos seriam básicos, mas outros poderiam ser a eles adicionados.

Furtado finaliza seu estudo falando brevemente sobre o contexto sócio histórico em que o fantástico esteve envolvido, levantando algumas condições presentes entre fins do

século XVII e início do século XX. Mais uma vez o autor reafirma a ideia de que o fantástico possui um caráter conservador, classificando-o como uma resposta contra o científico, assunto que já expusemos anteriormente. Por outro lado, de modo acertado, na nossa opinião, Furtado finaliza dizendo que a narrativa fantástica também poder ser “um meio onde [...] se analisa e se interroga o processo do conhecimento, as formas de estabelecer a relação cognitiva e os erros ou recuos a que esse processo eventualmente dá lugar” (p. 138).

3.2 A PERSONAGEM

Retomamos, agora, a discussão sobre a personagem. Furtado inicia suas observações acerca da personagem característica da narrativa fantástica com uma ressalva: sua reação não pode “ser considerada um traço fundamental do gênero embora contribua em medida apreciável para a consolidação deste” (p. 85), uma ideia que vai ao encontro do que o autor já havia dito sobre o narratário.

A seguir, no entanto, Furtado faz uma declaração controversa, ele diz que “as personagens pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria, servindo-lhe sobretudo de veículos da perplexidade perante o mundo alucinante em que se movem” (p. 86). Sendo assim, toda personagem fantástica seria irremediavelmente plana, um brinquedo da ação. Mais uma vez, Furtado se baseia claramente em Irène Bessière para fazer tal asserção, visto que a autora pontua que o foco do fantástico está no evento e não na personagem. Bessière, porém, embora considere a personagem do relato fantástico passiva, não chega a minimizar tanto seu papel, nem a profundidade de sua constituição.

Como único exemplo de sua afirmação sobre a falta de profundidade da personagem fantástica, Furtado oferece uma citação de H.P. Lovecraft sobre o trabalho de Edgar Allan Poe, o que pode bem revelar muito mais um traço característico do autor do que do próprio fantástico. Além disso, mesmo que possamos identificar em muitas narrativas fantásticas personagens efetivamente planas, em que sentido a presença de personagens mais complexas afetaria a construção do fantástico? Estaria uma personagem redonda incapacitada de veicular a hesitação frente ao acontecimento? Essas perguntas não são esclarecidas por Furtado. A dúvida que fica é se o autor quis dizer que a maioria das narrativas fantásticas apresentam personagens com essa característica ou se, de fato, ele crê que uma narrativa fantástica somente pode se dar com personagens assim.

Embora as conclusões de Furtado se baseiem em textos do século XIX e início do século XX, não seria um mau exercício pensarmos, já nesse momento, em *Feriado de mim*

mesmo (2005) e em como essas ideias se aplicam ao romance. Na história de Santiago Nazarian, temos um protagonista, Miguel, que inicia e conclui a trama com um mesmo clamor por isolamento, o que, talvez, fosse suficiente para considerá-lo uma personagem sem profundidade. Acontece, no entanto, que a história não é tão simples assim. Miguel se entrega, repetidamente, a questionamentos e indecisões, além de tomar caminhos inusitados em direção a um declínio psicológico explícito. É uma narrativa de decadência, onde os conflitos internos e externos de uma personagem antes pacata e inofensiva levam-na a um assassinato, a um abismo não antecipado ao leitor. Sendo assim, entendemos que esse ponto das observações de Furtado não se sustenta em *Feriado* e, portanto, não é uma condição necessária ao fantástico visto que, como veremos mais à frente, o romance de Nazarian não deixa de atender às características centrais desse tipo de literatura.

Para Furtado, “o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças meta-empíricas” (p. 86), o que o diferencia dos heróis comumente encontrados em narrativas maravilhosas. Essa derrota estaria relacionada à sua falta de profundidade e seu caráter estereotipado. O autor chega a afirmar que as principais personagens da narrativa fantástica se encaixam geralmente em algum de três tipos possíveis: *o monstro*, *a vítima* ou *o exterminador*. Esses tipos agiriam sempre dentro de padrões específicos que o autor demonstra por meio de um modelo actancial, o qual não reproduziremos aqui porque consideramos, como diz adiantando-se a críticas o próprio Furtado (p. 92-93), “rejeitável a perspectiva de que os traços essenciais de qualquer gênero podem ser estabelecidos apenas com base no modelo actancial por ele preferido”. Além disso, para compreender o modelo levantado pelo autor, seria necessário transcrever, aqui, a complexa explicação por ele oferecida de cada ação e relação possível entre os elementos apresentados, o que não atende aos propósitos do trabalho, visto que não baseamos nossa análise nesse modelo.

O autor diz, em seguida, que figuras secundárias são muitas vezes mais bem caracterizadas do que os protagonistas, mas não têm qualquer papel relevante na ação, podendo no máximo servir de contraste à visão que a personagem principal tenha do fenômeno. Furtado (p. 101) coloca também que “nenhuma subversão importante é de se esperar de qualquer dos comedidos protagonistas da ficção fantástica, a não ser uma ilusória transfiguração do real”. Esta nos parece puramente uma questão de perspectiva, como veremos mais à frente com Joël Malrieu. Finalizando, Furtado reafirma a necessidade de que a personagem não aceite o sobrenatural de imediato e diz que é por meio da incerteza e do medo vivenciados pelo protagonista que o leitor se identifica com ele. Como abordamos na

segunda parte desse trabalho, essa última é uma configuração firmemente representada em *Feriado de mim mesmo*, no qual o protagonista reluta incansavelmente por páginas e páginas em assumir uma explicação sobrenatural para o acontecimento até que se veja vencido pelas circunstâncias e passe a considerar a possibilidade de que o fenômeno que o assola seja, de fato, contrário às leis naturais conhecidas.

4 A ESQUEMATIZAÇÃO DE CESERANI

Em seu livro *O Fantástico*, Remo Ceserani (2006) propõe-se a analisar a narrativa fantástica não como gênero, mas como modo. Contrariando Todorov (1975), ele assinala, logo de início, que o modo fantástico começa a se manifestar vivamente na primeira metade do século XIX, mas continua presente na literatura do período subsequente, inclusive em todo o século XX. Essa permanência, segundo Ceserani (2006, p. 12), se dá em obras nas quais “o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor”¹⁵.

No primeiro capítulo do livro, Ceserani traz algumas obras consideradas por ele exemplos de contos fantástico, com especial ênfase no trabalho de Hoffman. O autor analisa brevemente, ainda, “A morte amorosa” e “O pé da múmia”, de Gautier; “A Vênus de Ille”, de Mérimée; “Berenice” e “O retrato oval”, de Poe. Durante essas pequenas análises, o autor já levanta alguns aspectos que, mais à frente, descreverá como os procedimentos formais e sistemas temáticos típicos do fantástico. Subentende-se, assim, uma noção geral de fantástico tomada por Ceserani, mas em momento algum explicitamente formulada como definição. No que se refere aos contos de Poe, o pesquisador aponta algumas ressalvas no sentido de que há uma variação em relação às obras de outros autores, mas, ainda assim, muitos traços em comum são facilmente encontrados.

No capítulo seguinte, o autor faz um percurso histórico pelas teorias do fantástico tomando como divisor de águas o trabalho de Todorov. Ceserani aponta algumas carências bibliográficas em *Introdução à literatura fantástica*, mas ressalta o valor de sua definição nuclear do fantástico e da concatenação de ideias teóricas antes difusamente expressas em textos dos próprios autores de contos fantásticos como os de Hoffman e Maupassant.

A próxima parte do segundo capítulo, denominada por Ceserani de “Depois de Todorov”, traz uma crítica mais direta à teoria todoroviana, bem como a apresentação de teóricos posteriores. Utilizando-se de estudo realizado por Lucio Lugnani, Ceserani problematiza a definição do fantástico a partir da relação com gêneros vizinhos proposta por Todorov. Ao invés disso, ele propõe contrastar o fantástico - juntamente com todo o espectro de textos ligados a ele, como o maravilhoso – somente à narrativa realista.

Ceserani critica, ainda, estudos posteriores que têm seu enfoque ou exclusivamente em aspectos formais e linguísticos ou em aspectos psicanalíticos. Por fim, o autor elogia o

¹⁵ As citações subsequentes a Ceserani neste capítulo serão referidas somente pelo número da página.

trabalho de Rosemary Jackson e sua análise “ao mesmo tempo psicanalítica e sociológica” (p. 62), bem como o estudo realizado por Irène Bessière (1974), o qual, trazendo a ideia de modo, permite perceber o fantástico como “uma presença muito forte e persistente na literatura da modernidade” (p. 65). Ainda aqui, Ceserani não apresenta uma tentativa de definição própria do fantástico, limitando-se a comentar as teorias levantadas.

No capítulo que mais interessa aos propósitos deste trabalho, Ceserani apresenta, de forma bastante objetiva, uma lista de procedimentos formais e sistemas temáticos não exclusivos, mas recorrentes em textos fantásticos. Trataremos deles em detalhe a seguir.

4.1 PROCEDIMENTOS FORMAIS

O primeiro aspecto apresentado por Ceserani seria a *posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*. A isso o autor denomina uma tendência, observada por ele em textos fantásticos, de explicitação de seus próprios mecanismos narrativos. Segundo ele, no fantástico, “há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história” (p. 69). Embora Ceserani não apresente exemplos claros desse aspecto, podemos associá-lo às inúmeras narrativas fantásticas que comportam em si, ou chamam atenção para, outras narrativas, muitas vezes inserindo o próprio evento fantástico em uma narrativa encaixada. Ainda que essa característica seja, de fato, observável em diversos textos, como “Automata”, de Hoffmann e “A volta do parafuso”, de Henry James, é difícil afirmar com propriedade que ela seja, de fato, um dos elementos catalizadores do fantástico.

Outro elemento salientado por Ceserani, como favorecedor do fantástico e já mencionado por outros autores aqui abordados, é *a narração em primeira pessoa*. O próximo aspecto levantado é *um forte interesse pela capacidade projetiva da linguagem*. Aqui, o autor alega que, no modo fantástico, “as palavras podem criar uma nova e diversa ‘realidade’” (p. 70). Antes que o leitor faça o questionamento, o próprio Ceserani se adianta e afirma que o procedimento não é exclusivo do fantástico, mas seria desenvolvido nesse tipo de narrativa de “um modo sistemático e original” (p. 70). O autor, no entanto, não entra em detalhes quanto às especificidades desse sistema e os exemplos de originalidade propostos – de Hoffman e Pirandello – não são contrastados com qualquer outra narrativa que pudesse esclarecer seu conceito de originalidade. De modo geral, Ceserani diz que essas obras atendem ao aspecto proposto pela possibilidade de serem lidas como representações perfeitas de uma expressão

cotidiana ou uma metáfora, argumento já proposto por Bessière (1974), mas de difícil aceitação como característica essencial ao fantástico. O fato de uma obra representar ou não uma expressão cotidiana não nos parece influir significativamente na construção do fantástico, assim como a existência dessa característica não seria uma indicação válida de que uma obra possa ser compreendida como fantástica. O que concluímos é que essa proposição extrapola os limites do texto do mesmo modo que o fazia a hesitação de Todorov. Ao aceitá-la, estaríamos passando ao terreno da interpretação, o que não nos satisfaz no intento de caracterizar um modo ou mesmo um gênero literário.

No tópico intitulado *envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor*, Ceserani põe em evidência aspectos emocionais provocados no leitor por textos fantásticos, elemento esse já refutado por Filipe Furtado como característico do fantástico no texto aqui discutido no capítulo 3 desta primeira parte. O aspecto apresentado a seguir é a *passagem de limite e de fronteira*, condição comum nos mais diversos escritos precedentes, mas que na literatura fantástica ganha novos contornos, sendo não mais a passagem de uma cultura a outra como nos romances picarescos e de viagens, mas a passagem da familiaridade cotidiana à perturbação da incerteza.

Temos, então, o *objeto mediador*. Utilizando-se de definição proposta por Lugnani, Ceserani pontua que se trata de “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade” (p. 74). Deste modo, o objeto é uma prova concreta da ligação entre o personagem e o mundo sobrenatural, intermediando essa relação. Ceserani não oferece exemplos desse procedimento e, embora sua frequência na literatura fantástica não nos pareça alta, é possível comprovar que, quando utilizado, ele atende de fato à função proposta. É o caso, podemos citar, de “O pé da múmia”, de Gautier, no qual o narrador – ao acordar do que parecia ter sido um grande sonho – encontra sobre a mesa de seu quarto um objeto que lá havia sido posto por uma das personagens do sonho.

A seguir, Ceserani fala das *elipses*, os vazios frequentemente inseridos na narrativa fantástica, geralmente em momentos de alta tensão. Essas elipses levam o leitor a levantar diversos questionamentos, a preencher as lacunas com explicações ambivalentes que nutrem a incerteza quanto à natureza do evento apresentado. O próximo critério apresentado pelo autor é a *teatralidade*, onde Ceserani faz um paralelo entre o fantástico e o teatro do século XVIII, evocando especificamente o nome de Diderot e afirmando que se percebe na narrativa fantástica procedimentos típicos da técnica teatral, como a fantasmagoria e a ilusão cênica.

Embora o paralelo pareça válido, o autor não desenvolve seus argumentos, nem os aplica em textos específicos, o que torna difícil verificar o real impacto desse critério na construção da narrativa fantástica.

O penúltimo aspecto trazido por Ceserani é a *figuratividade*. Esse procedimento está profundamente ligado ao critério anterior, pois se trataria das mesmas técnicas relacionadas, no teatro, à “aparição e colocação em cena” (p. 76). Ceserani relaciona este aspecto ao *fantástico visionário*, categoria proposta por Ítalo Calvino na antologia *Contos fantásticos do século XIX*. Segundo Calvino, o fantástico visionário seria aquele que apresenta o sobrenatural a partir de grandes visões, enquanto seu oposto, o *fantástico mental*, apresentaria o sobrenatural a partir de uma dimensão interior. Ainda assim, abre-se, aqui, uma lacuna que não foi coberta pelo autor: ele não nos assegura que a presença desse elemento contribua efetivamente para a construção do fantástico. Em nosso entendimento primário, sem termos tido a oportunidade de nos debruçar sobre a questão e contando somente com o que coloca Ceserani, não conseguimos ver a figuratividade como um procedimento efetivo do fantástico, mas tão somente como uma questão estilística.

O traço final exposto no livro é o *detalhe*, a “hierarquização dos diversos elementos constitutivos do mundo narrativo, a problematização das relações, as desorientações e as mudanças de escala, a substituição do ‘caso’ particular em relação à norma geral, que resulta inadequada” (p. 77). Ceserani salienta que este procedimento, tendo sido muito utilizado pela narrativa fantástica, difundiu-se também por outras formas narrativas e foi “elevado a traço característico da literatura ‘moderna’” (p. 77). Mais uma vez, é difícil dizer se este é somente um traço estilístico recorrente ou um dispositivo funcional do fantástico. Levantamos, aqui, essa questão por conta do tipo de abordagem proposta por Ceserani: do fantástico enquanto modo. No caso da abordagem de gênero, é compreensível a consideração de elementos estilísticos, mas, na abordagem de modo, não nos parece pertinente nos preocuparmos com aspectos tais. Isso porque o modo é, de fato, um jogo de ação, com objetivos definidos, passível de se inserir em diferentes gêneros e estilos literários. Embora os elementos que compõem esse jogo de ação sejam mais ou menos recorrentes, sua sintaxe pode variar de uma obra para outra. A associação de aspectos puramente estilísticos à sua estrutura, portanto, invalidaria sua fluidez e seu caráter altamente metamórfico.

Com isso, concluímos que o trabalho de seleção desses mecanismos realizado por Ceserani, ainda que permeado por algumas lacunas, é extremamente valioso para a compreensão do fantástico, bem como sua colocação de que esses mecanismos atuam de

forma dinâmica na narrativa fantástica, não sendo obrigatória a presença de qualquer um deles na narrativa, mas sim a articulação adequada desses elementos. Do que sentimos falta na explanação do autor é, em determinados casos, da delimitação direta da ação desses elementos sobre a estrutura peculiar ao modo, o que acaba por pôr em questão a real funcionalidade de alguns deles. Esse questionamento surge fundamentalmente da importante relação entre obra literária e contexto sócio histórico e da ideia de que certos aspectos observados pelo autor podem se tratar, como dito anteriormente, de traços estilísticos recorrentes a autores do período, mas não de instrumentos efetivos à construção do fantástico.

4.2 SISTEMAS TEMÁTICOS

Ceserani começa sua listagem com o tópico *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*, características presentes na maioria dos textos fantásticos e, cremos nós, sem necessidade de maiores explicações neste momento. A seguir, temos outro tema autoexplicativo, *a vida dos mortos*.

A seção seguinte é denominada *o indivíduo, sujeito forte da modernidade*. Aqui, Ceserani trata do individualismo burguês que, ao mesmo tempo em que afirma ter o indivíduo controle sobre a própria história, cria nesse indivíduo um eu que

ao contrário, se representa em suas próprias discontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada (p. 82).

Com isso, Ceserani abre caminho para os dois tópicos seguintes: *a loucura e o duplo*, ambos relacionados a uma desordem interna e a problemas de percepção. Todos os três tópicos anteriores nos parecem ligados a um mesmo motivo: os mistérios da mente. São questões fortemente presentes em *Feriado de mim mesmo*, no qual a fragmentação da identidade da personagem, encurralada pelas exigências de um contexto opressivo que ela busca negar, culmina em uma sensação de duplicação e na inevitável loucura.

A seguir, temos *a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*. Ceserani dá como exemplos desse aspecto os lobisomens e vampiros, mas podemos falar, de modo geral, na antropomorfização do não-humano ou, no caminho contrário, da desumanização do humano, conceitos amplamente discutidos em estudos contemporâneos. No tópico denominado *Eros e as frustrações do amor romântico*, o autor trata do amor que seria criticamente retratado nos textos fantásticos em todos os seus limites e aberrações. Por fim,

Ceserani aponta como tema do fantástico *o nada*, um tema profundamente niilista, vinculado ao pessimismo e à contestação “do modelo cultural dominante” (p. 88), algo muito similar ao que afirma Bessière quando aborda o fantástico em oposição ao discurso dominante. O modelo cultural, evidentemente, se estabelece através do discurso.

A nosso ver, todos esses temas parecem estender-se sobre uma mesma rede temática comum: o desconhecido. A escuridão, a morte, a loucura, a bestialidade e todos os outros temas listados, bem como outros não listados ou ainda a surgir dependendo do desenvolvimento da humanidade, são instâncias que evidenciam as limitações do conhecimento humano. Sendo assim, preferimos tratá-los como subtemas ou dispositivos narrativos a serviço da instauração do desconhecido na diegese. Com essa compreensão, podemos entender melhor a articulação conjunta desses temas, que nunca se manifestam individualmente em uma obra, além de não limitar a rede temática a um conjunto pré-determinado de possibilidades.

4.3 RAÍZES HISTÓRICAS E PROGRESSÃO

O quarto capítulo do livro de Ceserani aborda, de modo muito interessante, as raízes históricas do fantástico, vinculando discurso literário e debates filosóficos do período. Embora não seja nossa intenção nos aprofundarmos neste aspecto, faremos, aqui, um breve apanhado do que percebemos como central neste trecho visto que, embora se trate de um percurso histórico, consideramos que este capítulo apresenta uma importante caracterização do fantástico a nível do discurso e de sua função social, fatores indiretamente constitutivos do modo.

Após indicar as raízes do fantástico a partir do romance gótico, sua posterior hibridização com diversos gêneros literários e sua relação com o romance, Ceserani passa a discutir as razões para o surgimento desse modo. Recusando as explicações sociológicas por considerá-las superficiais, o autor recorre às discussões filosóficas desenvolvidas nos séculos XVIII e XIX, citando desde Locke até Kant, Schopenhauer, Marx e Engels, dentre outros, sempre permeando a discussão com textos literários de cada momento histórico.

Primeiramente, o pesquisador relaciona temas frequentes nos contos fantásticos a questões caras à filosofia do período, muitas vezes “centrada sobre os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente, sobre a visão, a imaginação e a fantasia, sobre a subjetividade do nosso sentido de espaço e de tempo” (p. 95). A seguir, Ceserani aborda o crescente interesse, percebido nesta época, pelas superstições e falsas crenças que culmina em

“uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas” (p. 98). A partir disso, ocorre uma problematização das explicações religiosas do mundo, refletida como inquietação na literatura corrente. Posto isso, o autor apregoa que

a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística [mas deve ser considerada como] algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações (p. 100).

Uma última questão relevante para nosso estudo levantada por Ceserani neste capítulo é a natureza fronteira do fantástico, já abordada aqui em outros momentos, especialmente no capítulo dedicado à Bessière. Tudo isso reafirma nossa conclusão de que o fantástico aborda o desconhecido e materializa o conflito entre conhecido e desconhecido, conceitos esses indissociáveis do momento histórico e cultural em que se apresenta.

No quinto capítulo, Ceserani aborda as transformações sofridas pelo fantástico ao longo do tempo a partir da análise de diversos textos literários, destaca o *neofantástico* e, por fim, em uma seção intitulada *Tabucchi e a experiência pós-moderna*, aponta uma revisitação do fantástico na pós-modernidade, seja pela ironia ou pela nostalgia, ambas características associadas a escritos desse período por diversos teóricos. Ceserani analisa o conto “As tardes de sábado”, de Antônio Tabucchi, publicado pela primeira vez na década de 1980, e demonstra neste texto a presença do fantástico típico do século XIX ainda que, segundo ele, enfraquecido ou atenuado em alguns de seus efeitos.

5 MALRIEU: UM OLHAR DIVERSO

Passemos, agora, ao último teórico da nossa seleção, o francês Joël Malrieu, que começa seu estudo, no livro *Le fantastique* (1992), com um questionamento: há um gênero fantástico? Malrieu conclui que sim, mas que há uma grande dificuldade em defini-lo e essa dificuldade provém de equívocos conceituais surgidos quase que concomitantemente ao gênero e derivados, especialmente, de desvios em traduções impulsionados por interesses comerciais.

Malrieu se propõe, então, a traçar as origens do conceito de fantástico que acaba por se difundir no século XIX e faz um relevante trabalho de resgate de informações históricas de grande importância não observadas por qualquer outro teórico aqui apresentado. Tomando como base o papel exercido por Hoffmann enquanto primeiro grande autor de contos fantásticos reconhecido na França, Malrieu investiga a procedência dessa classificação. Resumidamente, o pesquisador aponta que o próprio Hoffman jamais classificou sua obra como fantástica, essa abordagem teria sido resultado de alguns fatores. Primeiramente, em um texto de um jovem crítico francês, J.-J. Ampère, Hoffmann é apresentado junto ao termo fantástico. Poucos meses depois, o tradutor de Hoffmann na França, Loève-Veimars, lança um livro de contos do autor alemão sob o título de *Contes fantastiques*. De acordo com Malrieu, os contos presentes nesse livro foram selecionados cuidadosamente e traduzidos muito livremente, sugerindo uma tentativa forçosa de fazer com que a obra de Hoffmann se encaixasse em um determinado conceito.

Esse livro trazia como prefácio um artigo de Walter Scott, o qual, no original em inglês, se chamava “On the supernatural in fictitious compositions: Works of Hoffmann”, mas que, na edição de Loève-Veimars, surge como “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”. Além do título, que direciona para uma determinada compreensão do fantástico, a tradução apresentada suprimia os comentários de Scott sobre Mary Shelley e seu *Frankenstein*. Essa supressão derivou, segundo Malrieu, da intenção dos envolvidos em propagar ideais românticos aos quais Mary Shelley não atendia tão bem quanto Hoffmann, além de interesses econômicos. Hoffmann se torna, aí, o pai do fantástico.

Ainda sobre essa tradução, Scott teria escrito, em inglês, sobre um *modo fantástico de escrita*, o qual, no prefácio ao livro de Loève-Veimars, aparece como *o gênero fantástico*. Sendo assim, “[e]m 1830, o fantástico não existia. Os românticos e seus representantes se encarregariam de fazê-lo existir, ao preço de uma série de interferências. Interferências em

Hoffmann, como vimos, mas também na palavra fantástico” (MALRIEU, 1992, p. 13, tradução nossa)^{16 17 18}.

A seguir, Malrieu caminha pelas motivações por trás da escolha da palavra *fantástico* para designar o novo gênero e afirma que as confusões terminológicas originárias de tudo isso perduraram por muito tempo, dificultando a definição do fantástico: “De fato, toda tentativa de abordagem teórica já estava previamente distorcida posto que os românticos produziram artificialmente um gênero, antes mesmo que o gênero existisse” (p. 17)¹⁹. Com isso, obras bastante diversas foram classificadas dentro do gênero, muito a cargo do *sentimento do leitor*, sem qualquer possibilidade de se realizar essa aproximação através de temas ou conteúdos comuns. O autor finaliza seus apontamentos nesta seção constatando que, embora de forma confusa, a tentativa de estabelecimento de um novo gênero literário pelos românticos “corresponde [...] a uma necessidade profunda e reflete o surgimento de realidades novas” (p. 19)²⁰. Deste modo, o fantástico corresponderia a “uma nova representação do homem” (p. 20)²¹.

Os novos questionamentos sociais e filosóficos, o surgimento da psiquiatria; o desenvolvimento da biologia; dentre outros aspectos, representavam uma inquietação quanto aos limites do conhecimento. Sendo assim, “o fantástico constitui uma forma de expressão específica da crise intelectual que atravessa o século” (p. 21)²². É por esta razão que a literatura fantástica foi tão utilizada por cientistas dos mais diferentes campos como objeto de análise; porque era ela capaz de bem representar suas hipóteses sobre esse momento histórico. Pelo mesmo motivo era tão comum que histórias fantásticas fossem permeadas por dados científicos ou pseudocientíficos: “O fantástico não é uma reação contra o positivismo. Pelo contrário, ele está totalmente impregnado [do mesmo]. O que Poe, Maupassant ou Villiers de l’Isle-Adam criticam não é a ciência, é o cientificismo” (p. 23)²³. Segundo Malrieu, o grande

¹⁶ En 1830, le fantastique n’existe pas. Les romantiques et leurs représentants vont se charger de le faire exister, au prix d’une série de brouillages. Brouillages sur Hoffmann, nous l’avons vu, mais aussi sur le mot fantastique.

¹⁷ As citações subsequentes a Malrieu neste capítulo serão referidas somente pelo número da página.

¹⁸ Todas as citações diretas ao livro de Malrieu foram traduzidas pelo autor deste trabalho e, portanto, não serão demarcadas como tal daqui por diante.

¹⁹ De fait, toute tentative d’approche théorique se trouve par avance pervertie parce que les romantiques en ont fait artificiellement un genre, avant même que le genre existe.

²⁰ correspondait [...] à une nécessité profonde et reflétait l’apparition de réalités nouvelles.

²¹ une nouvelle représentation de l’homme.

²² Le fantastique constitue une forme d’expression spécifique de la crise intellectuelle qui parcourt tout le siècle.

²³ Le fantastique n’est pas une réaction contre le positivisme. Bien au contraire, il en est tout imprégné. Ce que critiquent Poe, Maupassant ou Villiers de l’Isle-Adam, ce n’est pas la science, c’est scientisme.

questionamento do fantástico é: “O que é o homem e quais são os limites do humano?” (p. 24)²⁴.

O autor toca ainda na crise de valores vivida à época e aponta que o fantástico representava o que era estranho ao homem do século XIX. Ainda nas palavras de Malrieu, crises como essa não seriam exclusivas daquele momento histórico, mas recorrentes ao longo do tempo. Embora o pesquisador não chegue a dizer isso, essa colocação abre espaço para a manifestação do fantástico em outras épocas, posto que ele é “a expressão de uma desestabilização intelectual coletiva” (p. 32)²⁵. Apesar disso, é fato que o fantástico experimenta, ao mesmo tempo, seu apogeu e seu declínio no fim do século XIX, “embora continue a ser largamente representado, já não goza do mesmo prestígio, e principalmente não dispõe mais dos mesmos materiais que favoreceram seu florescimento” (p. 35)²⁶. Para Malrieu, no entanto, partir de 1950, há um ressurgimento do gênero seja através de seus modos mais arcaicos como em Lovecraft, seja através de novas formas como em Borges e Cortázar. Nesse período,

o fantástico retorna à sua vocação de questionamento das instituições e das ideologias, trazendo, ao mesmo tempo, orientações abertamente humanistas. [...] as questões que ele levanta refletem as preocupações de um amplo público que se interroga quanto ao destino do mundo e da humanidade exatamente nos mesmos termos do século precedente (p. 36)²⁷.

Com isso, Malrieu determina que “o fantástico não é uma abordagem do sobrenatural, mas do real” (p. 38)²⁸ e passa a dialogar com as teorias anteriores. De Caillois, o autor critica o destaque ao fenômeno em detrimento da personagem. Crítica que podemos estender à Bessière (1974) e Furtado (1980), embora os autores não sejam citados por Malrieu. Sobre Todorov, o pesquisador questiona a inserção do gênero entre dois gêneros vizinhos, citando como exemplo a tragicomédia que não estaria situada entre a comédia e a tragédia, mas em um outro terreno, constituindo uma forma de abordagem diferente. Ademais contra Todorov, na opinião de Malrieu, pesa uma metodologia de análise que parte de uma definição para, então, selecionar obras que se encaixariam nessa mesma definição e não o contrário. Além

²⁴ Qu'est-ce que l'homme, et quelles sont les limites de l'humain.

²⁵ l'expression d'une déstabilisation intellectuelle collective.

²⁶ même s'il reste très largement représenté ne jouit plus du même prestige, et surtout ne dispose plus des matériaux qui avaient favorisé son épanouissement.

²⁷ le fantastique revient à sa vocation de remise en cause des institutions et des idéologies, prenant en même temps des orientations ouvertement humanistes. [...] les questions qu'il soulève reflètent les préoccupations d'un public très large qui s'interroge sur le devenir du monde et de l'humanité dans les mêmes termes exactement qu'au siècle précédent.

²⁸ le fantastique n'est pas une approche du surnaturel, mais du réel.

disso, algumas das obras mencionadas pelo crítico búlgaro, como *As mil e uma noites*, não se encaixariam em sua própria definição do fantástico. Ainda sobre Todorov, Joël Malrieu diz que “não se pode reduzir o gênero fantástico à hesitação entre duas interpretações opostas” (p. 45)²⁹ posto que o fantástico visaria, justamente, rejeitar a oposição entre razão e não razão, apresentando uma contida na outra.

Malrieu oferece, enfim, sua definição do fantástico. Salientando que o gênero se adequa melhor às formas curtas, o autor afirma que

o conto fantástico se apoia, essencialmente, na confrontação entre um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda entre os modos de pensamento e de vida da personagem, ao ponto de modificá-los completamente e de forma duradoura (p. 49)³⁰.

Baseado nessa ideia da relação entre personagem e fenômeno, Malrieu dedica o capítulo seguinte a tratar especificamente do primeiro elemento.

5.1 A PERSONAGEM

Segundo o autor, a personagem característica do fantástico é um homem comum, aparentemente ordinário, até mesmo medíocre e essa configuração é que permite o estabelecimento do fantástico. A essa mesma personagem “é geralmente atribuído um sólido bom senso” (p. 55)³¹ e o pertencimento, independente de situação econômica, à uma elite intelectual. Dessa forma, a personagem reúne todas as condições para não ser afetada pelo fenômeno e, ao mesmo tempo, é justamente por conta dessas condições que ela mergulha tão fundo no mesmo. Portanto, “o personagem se situa entre dois mundos: o nosso, e o do fenômeno” (p. 56)³² e é nessa dualidade que reside o fantástico.

Outro traço importante é o isolamento da personagem. Segundo Malrieu, a personagem fantástica se isola socialmente, afetivamente e intelectualmente. Socialmente por evitar o contato social com outros indivíduos, afetivamente por ser comumente solteira – e, se comprometida, o casal é separado pelo fenômeno – e intelectualmente porque, justamente por

²⁹ on ne peut réduire le genre fantastique à l’hésitation entre deux interprétations opposées.

³⁰ Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d’un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l’intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement.

³¹ est généralement crédité d’un solide bon sens.

³² le personnage se situe entre deux mondes : le nôtre, et celui du phénomène.

conta de uma suposta inteligência superior, a personagem não troca conhecimento com outros indivíduos. Malrieu levanta ainda, em sua análise, que é preferível ao fantástico uma personagem masculina adulta a uma mulher ou uma criança. Isso porque as duas últimas não possuiriam a mesma credibilidade em relação à sociedade de sua época para legitimar o fenômeno.

Além dessas características básicas, a personagem apresenta também uma evolução. Primeiro, sendo geralmente bastante cética, tem seu mundo abalado por um fenômeno inexplicável que lhe revela “seus próprios limites” (p. 64)³³. A seguir, caso compartilhe seus temores com alguém, ela é rejeitada, posto que os outros não percebem o fenômeno da mesma maneira, e se isola ainda mais. Finalmente, a personagem aceita sua impotência contra o fenômeno e caminha para a própria desintegração, seja por meio da loucura ou da morte. “Paradoxalmente, é no momento em que o fenômeno triunfa [...] que o personagem encontra enfim a possibilidade de afirmar sua identidade” (p. 72)³⁴, descobrindo a verdade sobre o mundo e sobre si mesma. A partir disso, Malrieu postula que o que importa ao fantástico é muito mais a personagem do que o fenômeno. Segundo ele, “o relato fantástico se baseia principalmente na revelação progressiva ao personagem de uma realidade anteriormente desconhecida. [...] ele é uma descrição do desenvolvimento de uma consciência” (p. 69)³⁵.

5.2 O FENÔMENO

No capítulo seguinte, Malrieu aborda propriamente a questão do fenômeno. “Contrariamente ao personagem, o fenômeno não evolui ou evolui pouco ao longo da história” (p. 80)³⁶, além disso, ele possui um aspecto muito próximo da humanidade cotidiana. Sendo assim, a priori, o fenômeno não possui nada de inquietante, mas é justamente o fato de “seu aspecto ou seu comportamento manter-se dentro dos limites do real possível, senão do cotidiano” (p. 81)³⁷ que o torna inquietante. De acordo com o autor, ao longo do século XIX, o fenômeno também carrega formas abstratas e psicológicas, pois seu maior questionamento não é acerca do mundo exterior, mas do homem. A partir do século XIX, portanto, o fenômeno que antes era objetivo e autônomo passa a ter sua própria materialidade

³³ ses propres limites.

³⁴ Paradoxalement, c'est au moment où le phénomène triomphe [...] que le personnage trouve enfin la possibilité d'affirmer son identité.

³⁵ le récit fantastique se fonde principalement sur la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue [...] il est une description du développement d'une conscience.

³⁶ Contrairement au personnage, le phénomène n'évolue pas au cours du récit, ou peu.

³⁷ son aspect ou son comportement demeure toujours dans les limites du réel possible, sinon du quotidien.

questionada. No caso de muitos contos de Ambrose Bierce, por exemplo, “[o] fenômeno não é mais que a expressão concreta, ou a materialização das aspirações, das fantasias ou dos temores do personagem” (p. 83)³⁸.

É o que ocorre em “A diagnosis of death”, de Bierce. Hawver, a personagem principal do conto, conversa com um amigo sobre aparições e afirma acreditar que “o local em que alguém vive pode ser tão afetado pela personalidade da pessoa a ponto de produzir, muito tempo depois, sua imagem aos olhos de outro alguém” (BIERCE, 1909, p. 81, tradução nossa)³⁹. O protagonista relata, então, a história de uma ocasião, no verão anterior, em que se viu cara a cara com o espectro de um homem. O homem era um médico excêntrico que teria desaparecido algum tempo antes e que afirmava ser capaz de prever a morte de pessoas com meses de antecedência. Hawver conta que descobriu não se tratar de um fantasma posto que encontrou o médico pelas ruas na mesma data em que faz o relato e, portanto, ele estava vivo. Acontece, porém, que o amigo de Hawver havia conhecido o médico e presenciado sua morte três anos antes. O protagonista se assusta com uma possível iminência da própria morte, mas é tranquilizado pelo amigo. No dia seguinte, Hawver é encontrado morto em seu quarto. Ao longo da narrativa, a personagem deixa claro o quão impressionada se sentia com a capacidade do médico em prever mortes e é justamente isso o que acaba por experimentar através do fenômeno fantástico.

Já ao fim do século XIX e início do século XX, especialmente por conta do desenvolvimento da psicanálise, o fantástico passa a deslocar seu ponto de interesse para a relação entre o homem e a sociedade, desenvolvendo uma explícita crítica social. Temos, aqui, uma importante diferença entre o pensamento de Malrieu e aquilo proposto por Todorov. Para este último, a psicanálise daria fim ao fantástico, enquanto que, para o primeiro, ela apenas gera uma mudança no tipo de questionamento em que se fundamenta o gênero. É a atitude da personagem ou da sociedade face ao fenômeno que começa a ser questionada.

Malrieu também apregoa que, por tornar-se uma crítica social, “o fantástico é um instrumento utilizado por cada um” (p. 84)⁴⁰ de acordo com seu posicionamento ideológico, sendo o fenômeno agora retratado como um perigo para um determinado indivíduo ou grupo social. Esta afirmação corrobora o que tratamos no capítulo dedicado a Irène Bessière, de que

³⁸ Le phénomène n'est plus alors que l'expression concrète, ou la matérialisation des aspirations, des fantasmes ou des angoisses du personnage.

³⁹ one's environment may be so affected by one's personality as to yield, long afterward, an image of one's self to the eyes of another.

⁴⁰ Le fantastique est un instrument utilisable par chacun.

seria um equívoco atribuir ao fantástico um caráter puramente conservador, visto que ele pode atender tanto a ideais conservadores quanto progressistas a depender de como a história é conduzida e de como essa ameaça a um determinado grupo é trabalhada dentro da narrativa. É graças a isso que o fenômeno é capaz de revelar ao homem sua própria natureza ou os limites da sua dita humanidade: “Nos julgamos como seres humanos, nos comportamos em função de sistemas de valores bem estabelecidos que nos definem e acabamos por nos descobrir diante de um outro domínio, o mesmo que nós rejeitamos. O não-humano somos nós” (p. 86)⁴¹.

O fenômeno, sendo inumano, carrega uma aparência de humanidade e a personagem, sendo humana, inicia a história em um estado de inércia, vegetativo. Paradoxalmente, é o fenômeno que confere à personagem sua dimensão humana. Portanto, ambos transitam pelas duas instâncias, “[o] fantástico é, acima de tudo, um questionamento dessas fronteiras” (p.87)⁴². É por esta razão que é tão comum ao fantástico o tema da loucura, “a uma época em que a razão era ainda vista como o atributo humano por excelência, a loucura levanta o problema dos limites do humano” (p. 88)⁴³.

Segundo Malrieu, o fenômeno é, então, indescritível e inominável; não tem origem, nem condição precisa; é outro, mas é como nós. E é justamente por possuir aparência humana que ele é capaz de socializar e se fazer aceito no meio em que vive, preocupando-se em respeitar as regras e costumes vigentes. Como exemplos dessa caracterização, o autor cita *Drácula* e *Dorian Gray*, dentre outros. No entanto, por ser um outro, é comum que o fenômeno seja representado por “nomes que evocam um outro lugar espacial e temporal” (p. 91)⁴⁴ e que não possa ser descrito a não ser por perífrases e comparações. Além disso, fenômeno é quase invencível e onipresente, tornando-se invasivo e estabelecendo uma verdadeira relação de ódio com a personagem. Apesar disso, “o fenômeno não precisa intervir concretamente. Ele só precisa estar lá e observar” (p. 95)⁴⁵. O tema do olhar, aliás, já vislumbrava Todorov, é extremamente caro ao fantástico. O fenômeno não se manifesta através de palavras, mas observando e sendo observado. E é essa característica que ajuda a lhe conferir um caráter superior e duplo: ele evidencia a falibilidade da personagem e, ao mesmo tempo, provoca a tensão dessa personagem frente ao transcendental.

⁴¹ Nous nous jugions comme des êtres humains, nous comportant en fonction de systèmes de valeurs bien établis qui nous définissent, et nous découvrons que nous relevons d'un autre domaine, celui-là même que nous rejetons. Le non-humain c'est nous.

⁴² Le fantastique est avant tout une interrogation sur ces frontières.

⁴³ à une époque où la raison était encore vécue comme l'attribut humain par excellence, la folie posait le problème des limites de l'humain.

⁴⁴ noms qui évoquent un ailleurs spatial et temporel.

⁴⁵ Le phénomène n'a pas besoin d'intervenir concrètement. Il lui suffit d'être là, et de regarder.

Muito da relação entre personagem e fenômeno se dá com base no forte poder de atração exercido por este último. Atraída pelo fenômeno, a personagem se distancia gradativamente do mundo humano enquanto o próprio fenômeno faz o caminho inverso. Por conta disso, o fenômeno é capaz de tornar-se o grande e único objeto de desejo da personagem. Já o primeiro não possui razão de ser a não ser por intermédio da personagem. De acordo com Malrieu, ambos podem fazer o papel de vítima ou algoz, sendo que a personagem pode iniciar a história como vítima, mas transformar-se em algoz ao longo da narrativa e vice-versa. Esta característica possui paralelo com a natureza do fenômeno que, assim como a personagem, é dupla, podendo representar mesmo um duplo da personagem: “O fenômeno viola o personagem ao mesmo tempo em que se combina a ele e o redobra” (p.105)⁴⁶. O fenômeno é, na verdade, uma parte da personagem que ela mesma rejeita e, por conta disso, sua aparição engendra uma tomada de consciência pela personagem.

O fantástico é, portanto, uma história sobre alienação, “[o] personagem é certamente alienado, mas paradoxalmente não é o fenômeno que o aliena. É, ao contrário, graças ao fenômeno, que o personagem recupera sua identidade. E a sociedade o faz pagar caro por isso” (p. 108)⁴⁷. Não é o fenômeno, mas o mundo quem destrói a personagem por meio de representantes da lei, da ordem e da religião: “É a sociedade que aliena o personagem inicialmente; é ela que o esmaga ao fim e é de um modo radical que o personagem, tendo recuperado sua identidade através do fenômeno, se opõe a ela” (p. 110)⁴⁸.

5.3 O ESPAÇO-TEMPO E A NARRAÇÃO

Malrieu trata, ainda, do espaço e do tempo da narrativa fantástica. Segundo o autor, a história fantástica possui três espaços-tempos: o do fenômeno, o da personagem e o do narrador, que é o nosso próprio. A personagem vive em um espaço geográfico conhecido, geralmente a cidade e, mesmo que o lugar seja isolado, ele costuma ser próximo de uma cidade e de acesso razoavelmente fácil. No entanto, dupla como ela é, a personagem não vive em conformidade com seu espaço, “ela vive em um mundo que não foi feito para ela” (p.

⁴⁶ Le phénomène viole le personnage en même temps qu’il se combine à lui et qu’il le redouble.

⁴⁷ Le personnage est certes aliéné, mais paradoxalement ce n’est pas le phénomène qui l’aliène. C’est au contraire grâce au phénomène que le personnage retrouve son identité. Et la société le lui fait chèrement payer.

⁴⁸ C’est la société qui aliénait le personnage au départ ; c’est elle qui l’écrase à la fin, et ce d’autant plus radicalement que le personnage, retrouvant son identité à travers le phénomène, s’est opposé à elle.

117)⁴⁹. Embora, inicialmente, a personagem demonstre estar em harmonia com esse espaço, isso não passa de um engano. O espaço da personagem

é um lugar de passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e se refere, às vezes, a um passado mítico. [...] Desse ponto de vista, o fantástico joga inteiramente com um equilíbrio entre o tempo mítico e o tempo histórico, o espaço mítico e o espaço geográfico (p. 118)⁵⁰.

É por esta razão que a personagem é tão apegada ao passado. Ela se sente tão desconfortável em seu tempo quanto em seu espaço.

Sobre o espaço-tempo do fenômeno, Malrieu salienta o fato de que este surge de modo inesperado e possui um lugar histórico e geográfico próximo do espaço-tempo lendário. Ele vem de longe, “seja de um espaço virtual, como os fantasmas, seja de um lugar geográfico distante, como Drácula ou o Horla” (p. 120)⁵¹. Em termos de tempo, ele vem de um passado mítico que irrompe no presente e “corresponde a um retorno daquilo que foi reprimido, com toda a soma de angústia que isso possa representar” (p. 121)⁵². Sendo assim, o fenômeno fantástico é imprevisível, não se enquadrando nas maldições, as quais baseiam-se em previsibilidade e, às vezes, em repetição. O fenômeno pode representar, ademais, uma fuga do tempo histórico, um *não-tempo* que a própria personagem busca para escapar da sua realidade. Por esse motivo, a noite seria um momento tão privilegiado nos contos fantásticos: “a noite impede de se medir o tempo” (p. 124)⁵³. Também por esta razão, há uma grande diferença entre a localização dada ao tempo da personagem, quase nula, e o tempo de duração do fenômeno, geralmente cheio de referências.

Por conta do fenômeno, “emerge, então, um espaço real interior oposto ao espaço aparente exterior” (p. 126)⁵⁴ através do qual a personagem recupera sua identidade e seu passado. No fim das contas, o fenômeno está inscrito na mesma dimensão espaço-temporal que a personagem, “[o] espaço e o tempo do fenômeno são muito menos diferentes dos nossos do que parece” (p. 127)⁵⁵. A origem espaço-temporal do fenômeno não passa de um passado ou de um local distante e não de outra dimensão. A fuga da personagem é temporária.

⁴⁹ Il vit dans un monde qui n'est pas fait pour lui.

⁵⁰ est un lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts, et par là se rattache aux temps passés mythiques. [...] De ce point de vue, le fantastique joue entièrement sur un équilibre entre le temps mythique et le temps historique, l'espace mythique et l'espace géographique.

⁵¹ soit d'un espace virtuel, comme les revenants, soit d'un lieu géographique lointain, comme Dracula ou le Horla.

⁵² correspond à un retour du refoulé, avec toute la somme d'angoisse que cela peut représenter.

⁵³ la nuit empêche de mesurer le temps.

⁵⁴ Se dégage alors un espace réel intérieur opposé à l'espace apparent extérieur.

⁵⁵ L'espace et le temps du phénomène sont beaucoup moins différents du nôtre qu'il y paraissait.

Introduzindo já o assunto do próximo capítulo, Malrieu trata da narração também como fuga do tempo. Assim como o fenômeno, o narrador encarna o passado no presente, mas enquanto o primeiro é um passado que ressurge no presente, o segundo reativa um passado que só ele conhece. O narrador, porém, cria algo, enquanto o fenômeno nada diz: “A experiência fantástica é única, exatamente como o personagem que a experimenta. É através da narrativa que ela escapa ao tempo” (p. 129)⁵⁶.

Malrieu oferece mais uma importante contribuição aos estudos do fantástico quando defende o uso da terceira pessoa no gênero. O pesquisador reconhece que muitos teóricos dizem ser a narrativa em primeira pessoa essencial ao fantástico, no entanto, ele pontua que esses próprios teóricos se contradizem ao levantarem muitas exceções à regra, pondo em dúvida a real necessidade desse modo narrativo para o fantástico. Para ele, a preferência pela primeira pessoa reflete preocupações e questões morais e literárias pertinentes à época. Alguns autores de histórias fantásticas eram contrários ao uso da terceira pessoa porque ela evidenciava o caráter alegórico muito forte presente nas narrativas do gênero, quando, para eles, era mais importante evidenciar a técnica narrativa.

Especificamente sobre o uso da terceira pessoa, é importante notar que “as histórias em terceira pessoa são raramente compostas inteiramente nesse modo narrativo” (p. 134)⁵⁷ e, mesmo que seja, a narrativa fantástica é sempre a expressão de uma subjetividade, de um *eu*: “De maneira geral, a onisciência do narrador é sistematicamente minada no século XIX para dar lugar ao ponto de vista do personagem” (p. 135)⁵⁸. A grande diferença é que, nas narrativas em terceira pessoa, a personagem jamais toma consciência da realidade ou, se toma, é tarde demais.

No caso do narrador-personagem, ele busca descrever algo que já ocorreu não para explicar os fatos, mas para compreender a própria subjetividade. Já o narrador não-personagem, “beneficia-se de certo recuo em relação aos eventos que relata” (p. 138)⁵⁹. No entanto, embora pareça superior, é apenas mais uma subjetividade, mais uma voz dentre outras, sem a menor garantia de compromisso com a verdade ou qualquer vantagem sobre a personagem. “O narrador é um eco enfraquecido do personagem” (p. 140)⁶⁰, assim como a personagem é um eco enfraquecido do fenômeno. Tudo isso chega, finalmente, ao leitor que

⁵⁶ L'expérience fantastique est unique, tout comme le personnage qui l'a vécue. C'est par le récit qu'elle échappe au temps.

⁵⁷ Les récits à la troisième personne sont rarement composés tout entiers selon ce mode narratif.

⁵⁸ De manière générale, l'omniscience du narrateur est systématiquement battue en brèche au XIX^e siècle, pour laisser place au point de vue du personnage.

⁵⁹ bénéficie d'un certain recul par rapport aux événements qu'il relate.

⁶⁰ Le narrateur est un écho affaibli du personnage.

descobre algo do fenômeno em si mesmo: “Ao fim da narrativa, o personagem pode permanecer alienado, o narrador também, mas não o leitor. [...] Só o leitor dispõe de distância suficiente para compreender ao fim: nós somos os *monstros*. Nós somos o fenômeno” (p. 144)⁶¹.

⁶¹ Seul le lecteur dispose du recul suffisant pour comprendre à la fin : nous sommes tous des *monstres*. Nous sommes le phénomène.

6 METODOLOGIA: UMA CONCLUSÃO

Como pudemos observar, já de saída, embora não ignoremos a existência de outras teorias de grande relevância, realizamos uma escolha teórica ao selecionar as cinco teorias que compõem o núcleo do nosso estudo. Cada uma dessas teorias encerra peculiaridades próprias que podem ou não favorecer a compreensão do fantástico de acordo com o tipo de estudo que se objetiva realizar. Não desconsiderando as diferenças entre gênero e modo, mas igualmente não desconsiderando as aproximações possíveis entre essas diversas formas de ver o fantástico, precisamos buscar, agora, a integração dessas teorias em um roteiro final de análise. Aliás, no que tange à escolha entre abordar o fantástico como gênero ou modo, optamos pela perspectiva de modo, integrando em nosso estudo também postulados propostos por defensores da abordagem de gênero que se adequam à compreensão do romance de Santiago Nazarian.

Seguindo para as conclusões acerca das teorias apresentadas, podemos notar com o que vimos de Todorov no primeiro capítulo e as considerações de outros estudiosos acerca de seu trabalho nos capítulos subsequentes, que dois pontos de sua teoria são mantidos mais ou menos intactos no que se refere ao fantástico do século XIX: a) a hesitação apresentada no texto entre uma explicação natural ou sobrenatural para o acontecimento insólito e b) a verossimilhança entre o mundo ficcional e o nosso. Enquanto a segunda permanece verdadeiramente intocada, embora a ela sejam acrescentadas novas possibilidades, a primeira exige um cuidado um pouco maior.

A *hesitação* proposta por Todorov torna-se *incerteza* com Bessière e *ambiguidade* com Furtado, mas todas correspondem a um mesmo aspecto, a um *questionamento*: O fenômeno experimentado na história é sobrenatural ou sua sobrenaturalidade não passa de um desatino? Mesmo que esse aspecto não seja considerado característica nuclear do fantástico, como dito por Malrieu, podemos trata-lo como um procedimento formal possível e bastante recorrente. Em cada teoria que aborda esse aspecto, os níveis e condições necessários a essa dúvida são apresentados de maneira diferente levando à conclusão de que podemos encará-los de forma mais flexível e fluida: a dúvida, existindo, deve ser acentuada na leitura, mas a configuração utilizada para que isso aconteça é dinâmica, cabendo a nós, no máximo, identificar alguns dos elementos passíveis de unir-se a essa composição.

Passando já a Irène Bessière, a autora acrescenta ao questionamento - sua incerteza - a ideia de que ele se dá a partir de explicações opostas e igualmente possíveis para o fenômeno.

Sobre a verossimilhança, temos a noção de que ela é múltipla e atua através da falsidade, ou seja, o texto carrega uma série de traços que lhe concedem uma aparente verossimilhança, apresentando falsas possibilidades como reais e racionais, como ocorre em contos que se utilizam de dados *pseudocientíficos* para justificar a aparição de um fenômeno sobrenatural. Outro ponto importante abordado por Bessière é o fato de que o fantástico representaria uma tentativa de compreensão do real e seria fruto de um diálogo do indivíduo com suas próprias crenças. A autora apregoa, ainda, que o fantástico subverte o discurso dominante. Esses aspectos não são contestados por nenhuma das outras teorias aqui levantadas e, em alguns casos, enriquecem e são enriquecidos por elas.

Já sobre Furtado, sua maior contribuição é a tentativa de definir o fantástico como uma organização dinâmica de elementos. Com isso, podemos analisar o fantástico não a partir de uma forma fixa, mas a partir do resultado que se espera do mesmo. Para atingir esse resultado – nesse caso a ambiguidade –, há muitas configurações possíveis. Mais um ponto relevante do que é dito por Furtado, embora relegado pelo autor a segundo plano, é a ideia de que o fantástico interroga o processo do conhecimento. Unindo sua teoria à de Bessière, podemos concluir que a subversão do discurso dominante se dá justamente mediante o questionamento acerca do processo do conhecimento ou, talvez, simplesmente do conhecido e do desconhecido.

O próximo teórico, Remo Ceserani (2006), aproxima-se de Furtado ao também buscar elaborar uma lista de elementos que atuam de forma dinâmica no fantástico, embora cada um o faça de forma bastante diferente. O autor italiano traz uma listagem de procedimentos formais, dos quais, após a exposição realizada neste trabalho, mantemos: a elipse e o objeto mediador, instrumentos que certamente colaboram com os preceitos debatidos nos parágrafos anteriores. A esses, podemos somar a verossimilhança, já tratada anteriormente, e até a narração, embora não pela perspectiva dos teóricos apresentados até aqui neste capítulo, mas pela perspectiva de Joël Malrieu que revisitaremos logo mais. A presença de todos esses procedimentos não seria obrigatória, mas parte de uma construção possível do fantástico. Além disso, Ceserani elabora uma rede muito útil de temas que decidimos concatenar como a representação do desconhecido, argumento ratificado por Malrieu.

Nosso último estudioso, aliás, é quem gozou de maior espaço em nosso percurso teórico e, evidentemente, constitui a grande base de nossa análise. Percebemos, em Malrieu, não somente uma definição inovadora e mais abrangente do fantástico, mas também o esclarecimento, seja em defesa ou em contestação, de diversos aspectos obscuros das teorias

precedentes, mesmo daquelas por ele não citadas em qualquer momento. Sendo assim, os elementos transcritos acima neste capítulo são, em grande parte, sobreviventes de uma prova de fogo com o estudo do crítico francês, o segundo mais recente da lista. Um primeiro diferencial de Malrieu é o aspecto extraliterário. O autor desvenda singularmente aspectos culturais e sócio-históricos que explicitam a função social do fantástico, justificando sua existência. O trabalho do francês complementa, e em alguns momentos corrige, aquele já realizado por Bessière e Ceserani nesse sentido.

É importante lembrar que a definição de Malrieu difere fundamentalmente de todas as outras apresentadas. Para ele, é secundária a dúvida se o evento é sobrenatural ou não, tornando-se esse mais um aspecto formal possível, mas não obrigatório. A principal característica do fantástico seria a peculiar relação entre a personagem e o fenômeno. Para cada uma dessas duas instâncias, Malrieu descreve uma série de aspectos muito bem delimitados. O autor, ademais, descreve com grande precisão o espaço-tempo fantástico e apresenta a ideia de que a narração em terceira pessoa pode atender perfeitamente às necessidades do fantástico. Todas essas questões já haviam sido levantadas por Furtado, no entanto, o autor português obtém maior êxito em sua análise da ambiguidade do que especificamente nesses pontos agora mencionados.

Dito isto, o que pesa contra Malrieu é o fato de que todos os aspectos por ele discutidos são tratados a partir da perspectiva da relação entre personagem e fenômeno. Neste sentido, acreditamos que as diversas teorias aqui apresentadas complementam o estudo do pesquisador francês. Podemos, a partir disso, estabelecer os elementos que compõem nossa análise:

- a) Procedimentos Formais (verossimilhança, elipses, objeto mediador, narração e dúvida)
- b) A Personagem
- c) O Fenômeno
- d) O Espaço-Tempo

Permeiam, ainda, esses capítulos, questões relacionadas aos aspectos temáticos e sociais do fantástico – do período oitocentista e da atualidade – que, como observamos anteriormente, são indispensáveis para sua compreensão. Com essas diretrizes, podemos alcançar uma visão bastante ampla e elucidativa do fantástico no romance de Santiago Nazarian. Mas, para ilustrar e mesmo validar a metodologia proposta, analisaremos a obra em

questão de forma comparativa, associando estes elementos, ao mesmo tempo, presentes no romance *Feriado de mim mesmo* e em diversas narrativas fantásticas do século XIX. Esperamos, com isso, gerar um entendimento mais profundo sobre a conexão entre o trabalho de Nazarian e os textos canônicos do fantástico, bem como sobre a manifestação do modo fantástico na contemporaneidade.

2ª PARTE: FERIADO DE MIM MESMO

1 O AUTOR E A OBRA

Santiago Nazarian é um escritor brasileiro contemporâneo, nascido em 12 de maio de 1977, na cidade de São Paulo, e autor dos livros *Olívio* (2003); *A morte sem nome* (2004); *Feriado de mim mesmo* (2005); *Mastigando humanos* (2006); *O prédio, o tédio e o menino cego* (2009); *Pornofantasma* (2011); *Garotos malditos* (2012); *Biofobia* (2014). São oito romances que abordam, invariavelmente, temas ligados ao existencialismo e ao insólito. O próprio autor chega a definir seu estilo como um *existencialismo bizarro*, uma junção de “questionamentos filosóficos com referências da cultura pop, como os zumbis, os assassinos seriais, videogames” (BETTONI, 2011).

O primeiro romance de Nazarian, *Olívio*, foi vencedor do prêmio máximo em concurso da Fundação Conrado Wessel de Literatura, em 2003. Em 2007, o autor foi considerado um dos mais importantes jovens autores da América Latina pelo Hay Festival em Bogotá. Em 2010, seu romance *Garotos Malditos* obteve bolsa de criação literária pelo programa Petrobrás Cultural. Em 2013, *Mastigando Humanos*, seu quarto romance, foi adotado pelo Projeto Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e se tornou leitura obrigatória para o vestibular da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Diversos de seus textos já foram estudados na academia tanto no sentido extraliterário, na sua representação do mundo contemporâneo, quanto em relação à sua estética peculiar.⁶² Mesmo com esse forte vínculo à atualidade, os romances de Nazarian não deixam de possuir uma clara e intensa relação com clássicos literários, em especial com narrativas do gótico e do insólito em geral.

O terceiro romance do autor, *Feriado de mim mesmo*, publicado em 2005, não foge à regra. Trata-se de um questionamento claro da vida em sociedade e, em particular, das estruturas sociais que nos constroem e reprimem, que nos suportam, mas que também nos enlouquecem. Em uma trama claustrofóbica, mas profundamente ágil, Nazarian discute a importância das nossas memórias para nossa constituição enquanto indivíduos, a fragilidade

⁶² CARDOSO, Tiago Henrique. Literatura contemporânea: uma faceta cínico-performática. In: *Mafuá* revista de literatura em meio digital, v. 6, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/mafua/article/view/1459/1176>> Acesso em: 14 mar. 2017.
 ANDRADE, Gabriela L. P. de. O herói da cultura pop. In: *Revista ECOS*, v. 15, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/630/549>> Acesso em: 14 mar. 2017.
 EL-KADI, Aileen. Os fantasmas pornô de Santiago Nazarian e seus adolescentes bizarros. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 41. Brasília: jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000100015&script=sci_arttext&tlng=pt> Acesso em: 14 mar. 2017.

dos relacionamentos amorosos e a opressão dos paradigmas sociais. Seu protagonista é uma negação que nega a si mesma, o avesso do parâmetro de normalidade que se recusa a aceitar-se para incluir-se nesse mesmo parâmetro, um indivíduo que busca a solidão para fugir de si mesmo.

Na história, acompanhamos uma personagem que vive sozinha em um apartamento de dois quartos quando, de repente, percebe pistas da intrusão de um outro em seu espaço. Devido a uma série de acontecimentos, o protagonista passa a questionar a materialidade desse outro, suscitando tanto explicações sobrenaturais quanto a própria loucura. A invasão ao apartamento é como uma invasão à própria personagem que se vê obrigada a encarar a si mesma, às suas memórias reprimidas, aos seus medos guardados. Uma história cheia de contradições que refletem as contradições do seu próprio tempo, a existência ambígua do indivíduo contemporâneo.

Como ocorre em toda história fantástica, *Feriado de mim mesmo* se inicia em um ambiente familiar, um apartamento comum no meio de uma grande cidade, uma configuração que em nada contradiz nosso conhecimento de mundo. Igualmente, como ocorre em muitas narrativas do século XIX, a personagem protagonista vive isolada, gozando de pouco ou nenhum contato social. Sua família mudou-se para a Argentina, assim como sua ex-namorada. Ele trabalha em casa, como tradutor, e deixa seu apartamento somente para ir ao mercado ou para caminhar pelas ruas com fones de ouvido que o separam do mundo em redor.

De repente, fatos estranhos começam a ocorrer. Recados de um desconhecido na secretária eletrônica, uma escova de dentes nova no banheiro, uma barata esmagada na cozinha. A estranheza dos eventos escalona rapidamente, mas, de início, apenas explicações naturais são aventadas. O homem poderia ter discado o número errado, ele mesmo poderia ter comprado a escova distraidamente e, distraidamente também, poderia ter esmagado a barata. Ainda assim, as explicações são insuficientes. O homem dos recados tinha uma voz muito parecida com a sua própria, ligou várias vezes e não poderia ter deixado de ouvir a saudação na secretária eletrônica evidenciando seu engano. Sua escova antiga continuava lá, a nova era uma adição e possuía “uma forma como ele nunca escolheria” (p. 39). A barata não poderia ter sido morta tão facilmente, em um simples passo em falso.

Sempre sem resolução, novos enigmas vão se somando aos anteriores e, logo, essa presença estranha se torna cada vez mais presente. O protagonista, no entanto, não consegue confrontá-la, seu tempo e espaço parecem não ser o mesmo. Se o interfone toca e ele recebe um convite para um almoço, não há ninguém lá embaixo quando chega à portaria do prédio.

Se vê a sombra de um homem carregando uma vela acesa na sala de seu apartamento no meio da noite, essa figura desvanece nos outros cômodos da casa quando ele tenta alcançá-la. Essa inconsistência fá-lo questionar timidamente a humanidade do fenômeno:

O que era aquilo? O que era aquilo que circulava por sua casa? A verdade, ele tinha medo de descobrir. Acendeu novamente a vela. Caminhou de volta para a sala e ficou esperando algo pular de dentro de um dos quartos. Não havia para onde ir. Estava trancado num apartamento com outro ser (p. 65)

Após o desaparecimento de um frango assado, ciente de que seu contato com o fenômeno apenas se por intermédio de objetos que parecem transpor a barreira entre o mundo de um e o mundo de outro, a personagem decide envenenar o invasor. Paira sobre a situação, no entanto, a dúvida de que o invasor possa ser ele mesmo em um estado alterado de consciência. Decide, então, preparar um novo frango assado com veneno de rato, mas, para não arriscar tudo, põe apenas o suficiente para assustar o outro ou descobrir se o outro é ele próprio. Com o frango pronto, decide ir ao cinema, mas, antes de sair, recebe o recado de uma moça procurando por Thomas. É a segunda vez que a mesma moça liga atrás da mesma pessoa e o protagonista começa a pensar que pode ser esse o seu invasor.

Quando retorna à sua casa, alguém já havia provado o frango e o protagonista tem a certeza de que não é ele mesmo o invasor. Precisa descobrir quem é. Encontra, neste momento, entre suas correspondências, uma direcionada a Thomas Schimidt. Decide investigar. Liga para o proprietário do apartamento buscando saber se se trata de um antigo morador. O proprietário não sabe, mas recomenda que ele pergunte ao seu amigo:

‘Mas pergunte aí também, se ninguém do prédio sabe, de repente o seu amigo.’
 É que não tenho muitos amigos no prédio.
 ‘Não, digo, pergunte pro rapaz que mora aí contigo.’
 Que rapaz? Eu moro sozinho.
 ‘É mesmo. Tô fazendo confusão. São tantos apartamentos... Então eu ligo na segunda. Boa noite.’ (p. 87)

Essa conversa, além de sua importância para a trama, também tem grande valor no que tange à narração. Pela primeira vez na obra, a voz do protagonista é transcrita de modo direto, sem intermédio do narrador em terceira pessoa. Ainda assim, não há marcas que indiquem a fala do protagonista, ao contrário do que ocorre com a outra personagem. A perspectiva do narrador, sempre representante da subjetividade da personagem no livro, confunde-se, agora, deliberadamente com a perspectiva da mesma.

O surpreendente é que, enquanto o protagonista conversava com o proprietário ao telefone, o invasor comia seu frango, o que ele nota somente quando desliga o telefone e vai

guardar o frango na geladeira. Assustado, ele liga para a polícia que chega, vasculha o apartamento, mas não encontra ninguém lá. De volta ao apartamento, o protagonista decide pedir uma pizza e beber um pouco. E é bêbado que ocorre o primeiro encontro cara a cara com o invasor, um encontro rápido e confuso: “Era ele, o invasor. O invasor estava em suas costas, observando-o urinar. Tinha seu mesmo rosto, tinha a sua altura. Tinha sua barba feita, seus olhos perturbados, sua voz anasalada. O invasor era ele, estava em sua sala. Olhava-o pelas costas, enquanto ele urinava” (p. 96). O invasor era seu duplo.

Acorda no dia seguinte de ressaca, com a caixa de pizza vazia ao lado e uma lembrança turva de um beijo de boa noite na boca, dado por Thomas Schimidt. Resolve trabalhar em uma tradução e encontra, pela segunda vez, em seu computador, um arquivo de texto nomeado *argentina*, um livro inacabado que ele não escreveu. Também pela segunda vez, deleta o arquivo. Já ao fim da tarde, pede outra pizza. Trabalhando no computador, sente “um arrepio. Como um beijo na nuca. Uma mão em seu pescoço. [...] Se virou e não havia ninguém” (p. 111). A pizza chega e ele vai comê-la. É quando percebe sua própria imagem sentada à sua frente, como em um espelho: “Ele parava de mastigar para ver se o espelho também parava. Mas ele continuava, mastigava, avançava sobre a pizza e deixava carochos de lado” (p. 112).

Nesse momento, sinais de loucura são cada vez mais explícitos. A personagem levanta diversas explicações para aquela situação e considera a possibilidade de assassinar ao outro com uma faca enquanto eles se cumprimentam. Thomas, porém, não quer brigar e diz isso. O protagonista toma um banho ainda pensando nesse fenômeno que o perseguia e, depois do banho, tem um contato íntimo com o invasor que ele trata como se fosse ele mesmo: “Ele vinha e abraçava a si mesmo. Ele se agarrava e lhe dava um beijo. [...] Sua língua em sua língua, seus lábios em seus lábios; mergulhou num beijo quente e se entregou” (p. 116).

No outro dia, lendo o livro *argentina*, que havia impresso antes de deletar da primeira vez, o protagonista percebe estranhas coincidências entre o que estava escrito e sua própria vida. Tem certeza de que Thomas é uma parte de si e, com isso, passa a contestar seu modo de vida. Considera que sua consciência possa ter se materializado em Thomas a fim de tirá-lo do apartamento, de arrancá-lo da solidão que ele tanto prezava. Mais uma vez busca confrontar o invasor e a discussão termina com o outro indo embora magoado. O protagonista volta a trabalhar em sua tradução, mas descobre que ela foi deletada do computador. Acessando seu e-mail, então, encontra uma mensagem de Thomas com a tradução finalizada. Era uma lição, uma lição que o outro lhe aplicava, “[e]ra um insulto. Seu próprio inconsciente provava que

era mais rápido e mais eficiente do que ele” (p. 129). Irritado, o protagonista responde à mensagem com uma ameaça contra o outro. O outro responde dizendo que está indo até lá para que possam conversar.

O protagonista resolve fugir, junta algumas poucas coisas e parte de casa decidido a ir para a Argentina, ficar com seus pais. Uma hora depois, volta porque esqueceu o endereço e o número de telefone dos pais. Encontra Thomas Schimidt preparando sua mudança. Ia embora. Mas o protagonista, que agora descobrimos chamar-se Miguel, não aceita que ele se vá, acredita que Thomas levará uma parte dele mesmo consigo. O telefone toca, Thomas atende e é sua irmã, eles conversam sobre a situação, sobre a ira de Miguel e só interrompem a conversa porque o mesmo quebra o espelho e assassina Thomas com os cacos de vidro. Para finalizar, Miguel bebe o sangue de Thomas a fim de tomar de volta sua consciência perdida. A trama se encerra com a polícia adentrando o apartamento e levando Miguel preso.

É apenas no prólogo que temos a resolução da trama, ainda que não definitiva. Somos informados de que Miguel e Thomas eram namorados, eram muito parecidos e viviam juntos. Por alguma razão, Miguel apagou o namorado de sua mente, assim como apagou da mente sua própria sexualidade, não admitindo ser chamado de homossexual pelo seu advogado. Uma das possibilidades é que a personagem apagou suas memórias com Thomas por rejeitar a própria orientação sexual. Mesmo assim, o próprio finaliza o livro alegando que só queria ficar sozinho, ainda crédulo de que Thomas não passava de uma parte de sua própria consciência. Todas essas questões se relacionam muito com a contemporaneidade, com os discursos dominantes de nossa sociedade e com as dificuldades que cada indivíduo enfrenta para afirmar sua identidade frente a eles.

2 PROCEDIMENTOS FORMAIS

Como discutimos anteriormente, especialmente a partir de Ceserani, ao fantástico, podemos associar diversos procedimentos formais que lhe conferem sua singularidade e o diferenciam de outros tipos de literatura. Embora uma variedade de procedimentos possa ser identificada por diferentes pesquisadores, optamos, aqui, por trabalhar somente com aqueles que nos parecem mais recorrentes, específicos e alinhados à construção do fantástico e que ecoam especificamente no romance de Nazarian. São eles: a verossimilhança, as elipses, o objeto mediador, a narração e a dúvida.

2.1 A VEROSSIMILHANÇA

De todos os procedimentos formais levantados e escolhidos a partir das leituras prévias, a verossimilhança é o único que se mostra indispensável ao fantástico conforme vimos no capítulo dedicado à metodologia adotada. Enquanto todos os outros procedimentos, incluindo a polêmica dúvida, podem ou não estar presentes em uma narrativa fantástica, é imprescindível a esse tipo de obra que o mundo ficcional reflita, de modo consistente, o mundo real.

Todorov evidencia o valor deste procedimento em sua *Introdução à literatura fantástica* pontuando que o fantástico ocorre somente “[n]um mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros” (TODOROV, 1975, p.30). O autor coloca, ainda, que “é preciso que o texto *obrigue* o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” (TODOROV, 1975, p. 38-39, grifo nosso). A palavra grifada deixa claro que a verossimilhança não é opcional e não pode permitir múltiplas interpretações. Ela é indispensável porque é a partir dela que se dá o acontecimento que, de fato, caracteriza o fantástico, um acontecimento aparentemente sobrenatural que só pode ser percebido desse modo se as bases do mundo em que se encontra estiverem alicerçadas em leis naturais como as nossas. O universo do fantástico não é um universo paralelo, nem um universo de fantasias, é um universo que conhecemos e que aceitamos como real. Como pontua Darcilia Simões (2007, p. 37), “a semântica do verossímil implica uma semelhança com a lei de uma dada sociedade num dado momento e o enquadra num presente histórico”.

Seria ingênuo, no entanto, acreditar que a obra ficcional reproduza plenamente a realidade. Provavelmente, se assim o fizesse, não a tomaríamos como reflexo do real. Isso porque a complexidade, o dinamismo e o caos que permeiam o nosso mundo extrapolariam qualquer tentativa de dar sentido a uma narrativa. Sendo assim, o que temos é uma representação da realidade que é tomada por real, embora não corresponda à realidade. Segundo Hansen, isso se dá porque *a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos*, ela

decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade (HANSEN, 2006, p. 71).

O mesmo autor ressalta além disso, em seu artigo “‘O imortal’ e a verossimilhança”, que “cada gênero tem uma verossimilhança específica, aplicando motivos particulares como explicação e causa das ações” (HANSEN, 2006, p. 72). Deste modo, percebe-se que a verossimilhança deve atender a dois critérios específicos, algo que Filipe Furtado (1980, p. 48) aborda acuradamente em seu *A construção do fantástico na narrativa*: “o verosímil apenas se adequa de facto à ideia que a opinião pública dele faz e às exigências da classe de textos literários em que a obra se inclui”. No que tange ao primeiro aspecto, esclarecemos previamente que ele é concebido a partir dos discursos dominantes em determinada sociedade a determinada época, já o segundo carece de maiores explicações.

Os traços específicos aos quais os autores acima se referem são características peculiares ao tipo de texto em que a narrativa se enquadra. No caso do fantástico, temos *a irreversibilidade da ação*, mencionada por Todorov:

Deve-se ler um romance comum (não fantástico), um romance de Balzac, por exemplo, do começo ao fim; mas se, por capricho, o capítulo cinquenta é lido antes do quatro, a perda sofrida não é tão grande quanto se se tratasse de uma narrativa fantástica. Se se conhece desde o início o fim de uma tal narrativa [fantástica], todo o jogo fica falseado, porque o leitor não pode mais seguir passo a passo o processo de identificação (TODOROV, 1975, p. 97-98).

O fantástico não surge do nada. É a presença dessa sequencialidade que nos permite perceber a interação entre a personagem e o acontecimento paralelamente à nossa noção de real, preservando, assim, a verossimilhança do mundo ficcional. Outra questão inerente ao fantástico que podemos atribuir como condição necessária à verossimilhança é a reação da personagem ao acontecimento alegadamente sobrenatural que presencia, pois, “nas narrativas

fantásticas, espera-se do actor-testemunha que, perante uma ocorrência meta-empírica, fique aterrado ou, no mínimo, perplexo – nunca divertido” (FURTADO, 1980, p. 52). Se a personagem não se inquieta de algum modo com esse acontecimento, quebra-se a conexão engendrada pelo fantástico entre o mundo ficcional e o nosso, posto que o senso comum, ou *opinião pública* como quer Furtado, estabelece a ideia de que, perante esse tipo de situação, a inquietação é inevitável.

Além dessas duas condições, podemos identificar outras possibilidades recorrentes, embora nem sempre manifestas em textos fantásticos. Furtado cita em seu estudo ferramentas de legitimação do fenômeno como o *recurso à autoridade*, *a referência a documentos*, *a referência a fatos*, *o efeito de recuo* e *a confirmação pseudocientífica*. Para melhor compreensão desses termos, é válida a leitura do capítulo 4 de *A construção do fantástico na narrativa*. Nesta seção, privilegiaremos as questões expostas no parágrafo anterior dado seu caráter substancial ao fantástico.

Posto tudo isso, partimos para a análise da verossimilhança apresentada em *Feriado de mim mesmo*. Por uma questão de praticidade, utilizamos a nomenclatura proposta por Julia Kristeva (1974) em sua *Introdução à semântica*, na qual a autora divide a verossimilhança em *verossímil semântico* e *verossímil sintático*. Essa categorização corresponde, de modo genérico, à mesma divisão que apresentamos anteriormente, sendo a primeira correspondente à ideia de verdade sancionada pelo senso comum e a segunda às exigências do tipo de literatura em questão.

Em relação ao *verossímil semântico*, embora haja vários indícios que colocam a história em acordo com nossa noção da realidade, escolhemos dois que nos parecem irrefutáveis: o tempo e o espaço. Começaremos pelo segundo. As noções que temos do espaço em que vivemos são construídas não somente com base em observação empírica, mas a partir de uma narrativa geográfica amplamente difundida. Conhecemos muitos pontos turísticos do Brasil e do mundo, por exemplo, não por tê-los visitado, mas por serem eles parte integrante de discursos sobre o espaço aos quais somos constantemente submetidos. Deste modo, é recorrente no fantástico o emprego de determinados espaços que, como os pontos turísticos, povoam o senso comum.

Em *Feriado de mim mesmo*, o explícito uso desse expediente fica por conta da referência ao Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia, o Inmetro: “Era essa sua vista. Sua vista para fora dava para o Inmetro” (NAZARIAN, 2005, p. 13). Dos vários institutos nacionais existentes no Brasil na atualidade, poucos são tão conhecidos como o

Inmetro. Detentor de um selo de qualidade inserido na mais variada gama de produtos comercializados no país e de muita exposição na televisão, sua existência e o fato de localizar-se no Brasil estão plenamente situados no conhecimento popular. Uma história que se passa em um apartamento de frente ao Inmetro não pode, portanto, se passar em outro lugar que não o Brasil. A alusão à Argentina, aliás, é mais uma comprovação de que o mapa da história é o mesmo que o nosso. Além disso, a descrição do apartamento também colabora com a verossimilhança. Não se trata de nenhuma arquitetura inovadora ou diferenciada, mas de um simples apartamento padrão como qualquer outro encontrado em qualquer cidade do país. Há também várias menções a escritórios, a restaurantes, a cinemas e supermercados, organismos constituintes do corpo da maioria das cidades no mundo. O espaço em que se situa a história é, deste modo, incontestavelmente brasileiro, urbano e trivial.

Essa mesma abordagem do verossímil pode ser identificada em histórias canônicas do fantástico do século XIX, como “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant. Na narrativa em questão, um narrador sem nome escreve em seu diário sobre uma estranha presença que ele sente persegui-lo e à qual ele nomeia Horla. Sentindo que esse ser superior suga sua vida e desesperado para livrar-se dele, o narrador termina por atear fogo à própria casa, esquecendo-se de seus empregados que morrem incinerados lá dentro. Por fim, convencido de que a criatura é indestrutível e de que, eventualmente, sobrepujará a humanidade, o narrador considera o suicídio. As semelhanças desse conto com *Feriado de mim mesmo* são notórias e não se resumem somente ao enredo. O narrador de “O Horla”, assim como o protagonista de *Feriado*, também pode ver, de sua janela, uma localidade de amplo conhecimento público: “De minhas janelas, vejo o Sena que corre, ao longo de meu jardim, atrás da estrada, quase dentro de casa, o grande e largo Sena que vai de Rouen ao Havre, coberto de barcos que passam” (MAUPASSANT, 2016, p. 252). Dentre diversas outras referências espaciais presentes no texto, temos, aqui, como ponto de referência da moradia da personagem, o conhecido rio Sena, na França, onde se passa a história.

Outra obra do século XIX a compartilhar do mesmo artifício é “A Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée. A narrativa - que conta a história de uma estátua da deusa Vênus que, supostamente, ganha vida e mata o filho de seu dono - se inicia com uma caminhada do narrador por um conhecido ponto turístico da França: “Eu descia o último trecho do Canigou e, mesmo já tendo o sol se posto, distinguia na planície as casas da cidadezinha de Ille, para a qual me dirigia” (MERIMÉE, 2016, p. 113). Todo ano, na noite que antecede o dia de São João, o Pico do Canigou recebe um grande número de visitantes que participam de uma

cerimônia na qual uma fogueira é acesa no topo da montanha, permanecendo assim durante toda a noite. A partir dessa fogueira, os visitantes acendem tochas, que são carregadas até outras localidades onde novas fogueiras são acesas. A região também recebe turistas ao longo do ano, embora em menor escala. Essas características tornam a localização um perfeito ponto de referência para relacionar a história às noções que os leitores poderiam ter do mapa da França. Sua função se revela ainda mais importante se consideramos que a história se passa em uma pequena cidade, a qual não se tem comprovação da existência. O conhecimento da materialidade do Canigou confere a Ille também uma materialidade, mesmo que na realidade ela não exista.

Passamos, agora, ao segundo aspecto do *verossímil semântico* que iremos analisar: o tempo. Assim como nossa concepção do espaço, nossa ideia de tempo é igualmente baseada em uma narrativa, desta vez histórica. Mediante a concatenação linear de acontecimentos, nossa percepção da realidade é moldada de forma que encaixamos em cada momento histórico uma série de características que corroboram sua existência. Esse conhecimento, no entanto, é restrito. Não temos ciência de todos os detalhes de uma determinada época; a maioria de nós não conhece sequer uma pequena fração. O que possuímos, ao invés disso, é uma noção mínima de aspectos amplamente difundidos e tomados como pertencentes a esse ou aquele período. É por essa razão que o fantástico se passa necessariamente no presente ou no passado, jamais no futuro. O futuro não pode ser associado a nenhuma realidade conhecida e, portanto, não pode atender à verossimilhança exigida por esse tipo de literatura.

A partir disso, um conceito presente em *Feriado de mim mesmo* que nos situa em nosso mundo cotidiano é o próprio calendário. Utilizado para representar uma linearidade histórica e funcionando como uma espécie de marco civilizatório, o calendário cristão é um importante agente da verossimilhança na obra e já se revela no próprio título. É em um feriado do Dia dos Namorados que a história se inicia: “Ele acordou num feriado que caía no Dia dos Namorados. São Valentim, Corpus Christi, Carnaval? Não importava. Ele não tinha namorada nem trabalhava” (NAZARIAN, 2005, p. 7). O feriado é um aspecto importante do calendário e é imediatamente relacionado, na obra, ao mundo do trabalho, mundo esse do qual a personagem coloca-se à margem. Esse distanciamento, no entanto, ao mesmo tempo em que serve a outros propósitos narrativos – como demonstrar o isolamento social da personagem – também registra um código social que é próprio do nosso universo e que não pode ser ignorado. Sabemos, logo de início, portanto, que a história apresentada se passa em um

mundo regido pelo mesmo calendário que o nosso, com a mesma lógica de trabalho e descanso, com os mesmos feriados.

Ao longo da trama, ademais, são estabelecidas outras marcas temporais como os dias da semana e o uso de determinadas tecnologias como a televisão, a secretária eletrônica, o computador e a internet. Graças aos dispositivos tecnológicos utilizados pela personagem, temos ciência de que a narrativa se passa em um tempo específico e por nós conhecido. Assim dito, podemos ajustar nossa percepção do verossímil ao conhecimento que temos do que é típico desse mesmo período. No caso, o momento histórico representado é muito próximo aos nossos dias e sabemos, por conta disso, que certas tecnologias, caso apresentadas sem qualquer estranhamento, quebrariam a relação de verossimilhança com nossa realidade. Se, na história, carros voadores trafegassem pelas ruas não teríamos mais certeza do que é ou não possível, não estaríamos mais no nosso mundo. Deste modo, o fato de sabermos que seguimos o mesmo calendário e que o conjunto de sinais tecnológicos apresentados se localizam em um determinado momento histórico nos certifica de que estamos em mundo familiar. E é essa noção de familiaridade que nos permite identificar como estranha qualquer manifestação alheia a essas regras, característica essa que é o coração do fantástico.

O mesmo recurso é utilizado em diversas obras do século XIX, como “A morta apaixonada” (1836), de Théophile Gautier. Na história, um padre idoso, de nome Romualdo, narra aventuras vividas por ele aos 24 anos, à época de sua ordenação como padre. Romualdo se apaixona por uma bela mulher, Clarimunda, a qual acaba por se revelar uma vampira. O calendário é logo estabelecido: “O dia de minha ordenação foi marcado para a semana de Páscoa” (GAUTIER, 2016, p. 174). Em seguida, ao longo do texto, são mencionados lampiões, lamparinas, cortesãs e vestimentas em desuso na atualidade. Fica claro que a história se passa em algum período próximo à sua publicação, em 1836, no mesmo mundo que conhecemos.

As histórias anteriormente mencionadas também se encaixam nessas condições. “O Horla”, por exemplo, na versão aqui analisada, de 1887 – a primeira versão, mais curta, foi publicada pela primeira vez em 1886, no jornal Gil Blas e não simulava um diário –, é escrito em forma de diário, possuindo indicação do dia e mês de cada passagem. Somados a isso, encontramos trechos que indicam o nível de desenvolvimento tecnológico da época. Um em especial demonstra o estado da medicina: “Acabo de ir consultar um médico, porque não conseguia mais dormir. Ele achou meu pulso rápido, o olho dilatado, os nervos vibrantes, mas sem qualquer sintoma alarmante. Devo tomar duchas e beber brometo de potássio”

(MAUPASSANT, 2016, p. 254). O brometo de potássio foi muito utilizado nos séculos XIX e XX como anticonvulsivo, mas, na atualidade é recomendado apenas na medicina veterinária como antiepiléptico para cães e gatos. Nesse sentido, temos uma informação que, embora possa não ser de amplo conhecimento na atualidade, o era à época. Seria o mesmo que um autor, nos dias de hoje, mencionar o uso de uma droga como Rivotril, amplamente conhecida quando se trata dos chamados remédios “tarja preta”, no Brasil. Estaríamos certos de que a história se passa em nosso mundo, em um momento histórico próximo ao nosso.

Agora que já falamos do *verossímil semântico*, trataremos do outro aspecto da verossimilhança, o *verossímil sintático*. Este segundo campo é, basicamente, a estrutura da trama e, no que tange a *Feriado*, já está representado na resenha que realizamos no capítulo 1 desta segunda parte do nosso estudo. Por esta razão, discorreremos mais brevemente sobre o campo sintático, somente indicando onde e como ele pode ser percebido. Também não trataremos de todas as possibilidades, pois seria inviável abordar todas as características do fantástico que de algum modo contribuem para a verossimilhança do texto. Ao invés disso, focaremos nos dois elementos previamente apresentados: a irreversibilidade da ação e a reação da personagem.

Sobre o primeiro, percebe-se na resenha que o fantástico se constrói na obra através de uma série de acontecimentos interdependentes. A não observância desses acontecimentos na ordem em que são escritos inverteria ou destruiria sua relação de causalidade e poderíamos acabar pensando como Adriano, o advogado que surge no prólogo: “Você até pode ter seus motivos, mas eles não fazem sentido para ninguém além de você” (NAZARIAN, 2005, p. 157). Adriano não entende o que aconteceu porque não conhece mais que resultados, não teve acesso à construção que tanto afetou Miguel. O mesmo tipo de estrutura pode ser encontrado em qualquer narrativa fantástica do século XIX como as já apresentadas neste capítulo. O fenômeno não simplesmente surge e é aceito, ele se introduz lentamente na vida das personagens até que não possa mais ser negado, restando a essas personagens somente a opção de duvidar ou não de sua sobrenaturalidade.

O segundo elemento é a reação da personagem e está, evidentemente, inserido no elemento anterior. Como já dissemos, é essencial à estrutura do fantástico que a personagem apresente algum tipo de perplexidade em relação ao surgimento do fenômeno. Em *Feriado*, os acontecimentos estranhos nunca são aceitos sem algum questionamento. A percepção desses acontecimentos como algo fora do comum já é a reação que se espera da personagem fantástica, a identificação de uma intrusão contraditória em seu modo de vida e de

pensamento: recados de um namorado para um homem que se declara solteiro e heterossexual, duas escovas de dente na pia do banheiro de alguém que vive sozinho, textos de outra pessoa em um computador de uso pessoal.

O mesmo ocorre com o narrador de “O Horla” que, no primeiro trecho do conto, fala de sua felicidade e satisfação em viver onde vive, mas logo adoece nesse mesmo lugar. Ao afastar-se da casa, sente-se curado, mas ao retornar adoece novamente. O narrador fica convencido de que uma influência negativa habita seu lar. Em nenhum momento, sua doença é aceita com naturalidade, há um estranhamento latente nas conjecturas do narrador mesmo aos primeiros sinais de doença: “De onde vêm essas influências misteriosas que transformam em desânimo nossa felicidade e nossa confiança em angústia?” (MAUPASSANT, 2016, p. 253).

Concluimos, então, que *Feriado de mim mesmo* apresenta o mesmo tipo de verossimilhança encontrado em textos fantásticos do século XIX. No campo semântico, somos situados no tempo e no espaço da narrativa, os quais podemos identificar como inseridos no nosso próprio mundo. No campo sintático, somos submetidos a uma linha de ação irreversível, onde cada acontecimento é causa de um novo acontecimento que não pode ser plenamente compreendido como fantástico sem conhecimento daquele que o originou. Por fim, a reação da personagem ao fenômeno carrega sempre um estranhamento, nunca uma aceitação natural dos acontecimentos.

Sendo o único procedimento obrigatório – e cuja execução deve se dar conforme as diretrizes apresentadas - dentre os que selecionamos para discutir aqui, a verossimilhança tomou um espaço maior de nosso estudo. Passemos, agora, aos procedimentos possíveis da narrativa fantástica, os quais serão discutidos mais brevemente. Começaremos pelo uso de elipses.

2.2 AS ELIPSES

De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, em termos gramaticais, a elipse equivale à “supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo contexto linguístico ou pela situação” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Isso quer dizer que determinado elemento pode ser suprimido da frase sem que isso deturpe a compreensão do que é dito. Na literatura, no entanto, o sentido dessa figura sintática é ampliado e passa a representar “o desajustamento durativo entre tempo da história e tempo do discurso” (REIS; LOPES, 1988, p. 233). São os diversos silêncios produzidos no texto a partir da supressão de uma passagem

de tempo com objetivos diversos como a preservação de um mistério ou o simples descarte de informações pouco relevantes para a trama. Como afirma Ceserani, no caso do fantástico: “No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p. 74). Ao contrário da definição oferecida pelo dicionário, nesse contexto, a elipse pode sim ter efeito sobre a compreensão da história.

De acordo com Gérard Genette, as elipses podem ser *explícitas*, *implícitas* ou *hipotéticas* (GENETTE, s/d, 106-109). O primeiro tipo corresponde àquelas situações em que a passagem de tempo é explicitamente apresentada no texto, ou seja, sabemos se, entre o que foi narrado previamente e o que é narrado após a elipse, passou-se uma hora, um dia, um ano ou mais, isto é, sabemos a duração da lacuna. No segundo caso, não temos a especificação do tempo, mas a indicação, através de mudanças na trama, de que determinado tempo passou. De acordo com o tipo de mudança apresentada, seja ela de estação do ano, de localidade ou outra qualquer, podemos supor a duração média dessa lacuna. Genette diz ainda que jamais saberemos o que ocorreu nesse período, nem mesmo em retrospectiva. Finalmente, temos a elipse hipotética, a qual não é passível de localização no tempo e cuja duração não pode ser mais que intuída sem qualquer certeza.

A definição de Genette, embora útil, é puramente temporal e apenas atende parcialmente aos usos da elipse no fantástico. No fantástico, a elipse é trabalhada fundamentalmente sob a perspectiva da omissão, do silêncio, mas isso não se dá somente através da subtração completa de informação. A narrativa fantástica, muitas vezes, apresenta uma informação ao mesmo tempo em que oculta outra, um sentido que está muito mais ligado à figura geométrica da elipse do que à figura de linguagem. Citando Michel Serres, Diniz oferece um importante parecer quanto a esse aspecto:

Num de seus livros, Michel Serres faz algumas considerações sobre a “elipse” como figura geométrica, considerações que se mostram bastante esclarecedoras. Comenta que nem o Sol nem a Terra se situam no centro do mundo. Antigamente, a filosofia glorificou a revolução copernicana por haver tirado nosso planeta de sua posição central, mas foi Kepler quem descobriu que o movimento geral dos astros segue órbitas elípticas. E essas órbitas se referem, certamente, em conjunto, ao doador solar de força e de luz, que ocupa um de seus focos, mas cada órbita, além disso, se refere a um segundo foco, do qual ninguém jamais fala, mas que é tão eficaz e necessário quanto o primeiro, uma espécie de segundo sol negro (DINIZ, 2006, p. 176).

Essa digressão é pertinente, pois nos revela que a elipse não ignora necessariamente uma passagem do tempo, ela pode simplesmente acompanhar um ponto específico da trama

enquanto deixa nas sombras outro ponto qualquer. Tudo isso se relaciona muito bem com a ideia de lugares vazios proposta por Wolfgang Iser em *O ato da leitura*. Pela perspectiva do autor, os lugares vazios são interrupções nas conexões entre segmentos do texto, essas interrupções levam o leitor a inferir algo que ocupe o espaço por elas deixado, exigindo seu envolvimento com a obra. Não se trata necessariamente de quebras de linearidade ou de causalidade, mas da ausência, muitas vezes proposital, de informações que, de algum modo, esclareçam aquilo que está por trás dos diversos temas que permeiam o texto:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta (ISER, 1999, p. 106).

Esse expediente é muito utilizado pela narrativa fantástica, a qual “apresenta tudo como insuficiente. Ela faz da riqueza de seu espetáculo e de suas entrelinhas uma figura da ausência” (BESSIÈRE, 1974, p. 35)⁶³. Deste modo, a elipse surge de forma constante ao longo da história, criando pequenas lacunas ou pontos cegos que moldam a experiência do leitor a partir da inferência e da suposição. É a partir dessas lacunas que o texto exige do leitor um exercício de imaginação, um envolvimento com a história que o leva a buscar explicações, possíveis ou não, para os acontecimentos.

É assim que *Feriado de mim mesmo* cria uma atmosfera de incerteza em torno do fenômeno que ronda seu protagonista. Exceto pelo último capítulo e pelo prólogo, a narrativa é apresentada a partir de um ponto de vista muito específico, que somente nos permite acesso detalhado aos acontecimentos envolvidos por uma condição inalterável: a presença de Miguel dentro do apartamento. Se Miguel sai do apartamento, apenas saberemos sobre as atividades realizadas lá fora quando ele retorna, bem como apenas saberemos o que houve com o apartamento através de sua percepção e de suas observações. São elipses muitas vezes implícitas que se revelam especialmente pela utilização da palavra “voltou”, que dá início a nada menos que oito, dos dezoito capítulos do livro, sempre indicando o retorno ao apartamento. Muitos outros capítulos, ainda, se iniciam com a personagem acordando. Tudo o que se passa fora da visão de Miguel, ou fora do apartamento, ocupa um lapso na narrativa.

A visão de Miguel, aliás, se sobrepõe em diversos momentos a questões fundamentais para a resolução da trama, age como o sol luminoso que esconde o sol negro, de igual ou

⁶³ présente tout comme insuffisant. Elle fait de la richesse de son spectacle et de ses sous-entendus une figure du manque.

maior importância. É assim que se tornam possíveis situações como a que ocorre no capítulo dez do livro. O protagonista retorna ao apartamento e descobre que uma pequena porção do frango envenenado fora consumida por seu invasor. Logo depois, Miguel decide ligar para o dono do apartamento e investigar sobre a existência de Thomas Schmidt. Quando desliga o telefone, vai até a cozinha e descobre que mais frango havia sido consumido: “Metade fora comido. Como era possível? Alguém comera o frango enquanto ele falava ao telefone” (NAZARIAN, 2005, p. 88). Sendo assim, tivemos acesso à chegada de Miguel e à sua conversa ao telefone, não houve elipse no sentido de supressão do tempo da narrativa, mas tivemos uma elipse no sentido de omissão de um acontecimento fundamental à trama, ocorrido no mesmo espaço, dentro desse mesmo período.

Em “A volta do parafuso”, de Henry James, novela que conta a história de uma preceptora, responsável por duas crianças aparentemente possuídas pelos espíritos de seus antigos cuidadores, esse recurso é amplamente utilizado. Em dado momento da narrativa, a preceptora é convidada pelo pequeno Miles a ouvi-lo tocar piano após o jantar. Passado algum tempo, ela se dá conta de que a apresentação era somente um artifício do menino para desviar sua atenção – e a do leitor juntamente -, para que a irmã de Miles, Flora, pudesse escapar de seus cuidados. A preceptora sai em busca de Flora e a encontra na margem oposta de um rio. Para chegar até lá, a menina de oito anos de idade precisaria ter usado como meio de transporte um barco a remo, algo totalmente além de suas forças. A passagem impossível jamais é explicada, sugerindo marcadamente a possessão da criança pelo espírito de Miss Jessel, a antiga cuidadora.

Em outro momento, um pouco antes, a preceptora acorda no meio da noite para notar que Flora, que dormia no mesmo quarto, levantou-se e está prostrada à janela, olhando fixamente algo lá embaixo, no jardim em frente à mansão. A preceptora decide também se levantar e sair do quarto em busca de outra janela para descobrir o que a menina observa. Enfim, ela chega a um quarto no andar de baixo, ainda acima do jardim, e olha pela janela. Surpreendentemente, Miles está no gramado, olhando fixamente para uma janela acima do quarto onde a preceptora se encontra. No local em questão, a própria mulher havia visto, em ocasião anterior, o fantasma de Peter Quint, o antigo cuidador de Miles. Daqui, passamos diretamente ao próximo capítulo, que se inicia no dia seguinte, uma *elipse explícita*. Neste capítulo, a preceptora confrontará o garoto sobre sua ida noturna ao jardim, mas jamais somos informados sobre o que ocorreu depois que ela o viu pela janela, no momento em que ele deixou o gramado, quando voltaram a dormir, etc.

No entanto, isso não significa que esse espaço seja ausente de ação. Ações ocorrem, mas são ocultadas pela elipse que nos permite acesso somente aos desdobramentos daquilo que se passa fora do tempo da narração. Em *Feriado de mim mesmo*, podemos tomar como exemplo já as primeiras ocasiões em que Miguel retorna ao apartamento, nos capítulos dois e três. No capítulo dois, Miguel retorna cheio de sacolas de compras, mas não acompanhamos sua incursão ao mercado, o que sabemos é somente o que nos é dito quando ele chega ao apartamento. Já no capítulo três, há um recado na secretária eletrônica, um pequeno indício de que algo ocorreu fora de nossa –personagem, narrador e leitor – visão. Ao longo da narrativa, esses acontecimentos inocentes são suplantados por fenômenos cada vez mais significativos para a trama, como o consumo do frango envenenado, e o leitor é quem deve imaginar por si só de que modo eles ocorreram: “Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor” (ISER, 1999, p. 144).

O emprego da elipse enquanto supressão do tempo também se sobressai em “Automata”, de Hoffmann. A história trabalha com narrativas encaixadas e se inicia com uma reunião noturna entre amigos, os quais contam, uns aos outros, histórias de terror. A primeira história de terror não possui nome, enquanto a segunda, chamada Automata, é lida por uma das personagens através de um manuscrito que carregava consigo. Essa narrativa consiste na experiência de dois jovens, Lewis e Ferdinand com um autômato de nome Talking Turk, o qual aparentemente realiza uma profecia para o último. Ferdinand questiona o autômato se alguma vez em sua vida se repetiriam os tempos mais felizes que já vivera. Ele pensava especificamente em uma mulher do seu passado. O autômato responde: “‘Homem infeliz! No exato momento em que a ver novamente, você estará perdido para ela para sempre’”⁶⁴ (HOFFMANN, 1967, p. 87, tradução nossa). Quando, enfim, Ferdinand se encontra com a mulher em questão, em uma outra cidade, ela está se casando com outro homem. A mulher o vê e desmaia, sendo amparada por um conhecido de Ferdinand, Professor X, um criador de autômatos com envolvimento na construção do Talking Turk. Lewis, no entanto, ao ler a carta de seu amigo contando sobre este encontro, afirma que o Professor jamais deixara a cidade. E assim termina a história, sem uma conclusão final. Como os amigos que ouvem o relato demandam maiores explicações, somos informados ainda que Ferdinand continua vivo à época da reunião dos amigos, anos depois, mas todo o espaço entre sua carta a Lewis e o

⁶⁴ ‘Unhappy man! At the very moment when next you see her, you will be lost to her forever!’

presente da história configura-se numa enorme elipse, assim como a veracidade de sua visão do casamento permanece um mistério.

Comparando essas obras, percebe-se que, em todos os casos, em maior ou menor grau, a elipse possui não somente um papel de descarte de informação, mas uma função narrativa. Especificamente em *Feriado*, a elipse ajuda a evidenciar a relação de dependência entre Miguel e seu apartamento, fortalecendo o efeito da intrusão vivenciada pela personagem. Além disso, a elipse também colabora para limitar o foco narrativo e ocultar do leitor determinadas informações que pudessem minar o fantástico. Nesse sentido, assim como em “A volta do parafuso”, a elipse tem o poder de obrigar o leitor a completar as lacunas com suas próprias inferências, exercendo muitas vezes papel de grande importância na arquitetura da dúvida, da qual falaremos ao fim deste capítulo.

2.3 O OBJETO MEDIADOR

Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) aborda, em sequência, dois procedimentos formais: *a passagem de limite e de fronteira e o objeto mediador*. Embora seja de grande importância, não trataremos do primeiro em detalhe nesta seção porque sua discussão está visceralmente ligada às análises que faremos nos próximos capítulos sobre a personagem, o fenômeno e o tempo-espaço fantástico. Ainda assim, seria impossível falar do objeto mediador sem introduzir, de algum modo, essa ideia de passagem de limite e de fronteira, da qual o objeto é um resultado.

Essa passagem pode ser entendida como uma condição do fantástico, ainda que venha a surgir em contornos vários. Para que haja o estranhamento é preciso que ocorra, de algum modo, uma passagem de fronteira por parte da personagem ou do fenômeno, uma viagem em um mundo que difere do mundo familiar ou a intrusão desse mundo não familiar no universo conhecido. O próprio contato da personagem com o fenômeno é a transposição desse limite que pode se dar entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, a sanidade e a loucura ou outras instâncias quaisquer. Notemos que nossa abordagem é um pouco mais ampla do que a introduzida por Ceserani, que trata somente da entrada do natural (personagem ordinária, por exemplo) no sobrenatural. A demarcação dessa passagem pode ocorrer de diversas formas, sendo comum a ida de uma personagem a “áreas geográficas um pouco marginais [...], o lugar das culturas em confronto” (CESERANI, 2006, p. 74).

É isso que se observa na já citada “A volta do parafuso”, de Henry James. A preceptora, que protagoniza a história, é deslocada para uma mansão no interior, próxima

somente a um pequeno vilarejo. Ali, ela experimenta um estilo de vida que difere consideravelmente daquele encontrado nas grandes cidades à época. É como se a personagem fizesse, ao mesmo tempo, uma transição de tempo e espaço e é nesse novo espaço-tempo que ela se defronta com acontecimentos, na aparência, sobrenaturais. Também em “A cafeteira” de Gautier, temos essa dupla transição. Nesse conto, em que uma cafeteira e retratos nas paredes ganham vida, o narrador, Théodore, acompanhado de dois amigos, decide passar alguns dias em uma fazenda no interior da Normandia. O protagonista é hospedado em um grande quarto, onde se dá seu contato com o fenômeno e onde ele tem a sensação de estar em outro espaço-tempo: “tinha-se a impressão de estar na época da Regência, diante da bandeira da porta de Boucher representando as quatro estações, os móveis sobrecarregados de ornamentos rococó de muito mau gosto, e os trenós dos espelhos pesadamente esculpidos” (GAUTIER, 2016, p. 166).

Algo similar ocorre em “O sinaleiro” (1866), de Dickens. Na história, o narrador visita repetidas vezes um sinaleiro – um funcionário responsável por avisar os trens sobre perigos na ferrovia – em seu posto, que se localiza próximo a um túnel, em um local isolado, situado entre dois enormes paredões de pedra. O homem parece atormentado e alega ter premonições sobre acidentes na ferrovia. Ele conta suas premonições, que se constituem pelo som de batidas de sinos sem que eles estejam realmente tocando e a visão de um espectro próximo ao túnel. Pouco tempo após cada aparição, trágicos acidentes ocorreram. Uma semana antes da visita do narrador, o espectro havia tornado a aparecer ocasionalmente e o sinaleiro demonstra-se aflito com a possibilidade de um acidente que ele sente não poder evitar. Por fim, o trabalhador morre em um acidente na ferrovia. Uma narrativa muito rica e cheia de ambiguidade, “O sinaleiro” nos demonstra muito bem o procedimento da passagem de limite. Além da descrição que fizemos do espaço, chamamos atenção para a emblemática impressão do narrador logo em sua primeira visita ao local: “A luz do sol quase não chegava àquele ponto, e a terra tinha um cheiro de cemitério. O vento gelado e cortante me dava calafrios, como se eu estivesse deixando o mundo real” (DICKENS, 2004, p. 301). A chegada do narrador ao posto do sinaleiro é comparada à entrada em outro mundo, uma clara passagem de limites entre o natural e o sobrenatural.

Em *Feriado de mim mesmo*, a situação é um pouco diferente, mas podemos facilmente relacioná-la ao conto de Dickens se considerarmos as diferenças entre a época em que cada obra foi escrita. A personagem vive isolada, mas não precisa deslocar-se de um grande centro em direção ao interior para isso. No mundo contemporâneo, é possível viver isolado em meio

a uma imensidão de pessoas, é possível andar pelas ruas com seus fones de ouvido e trabalhar pela internet, evitando quase que qualquer contato humano. Assim, o apartamento de Miguel torna-se uma bolha de isolamento em meio à cidade grande e é neste espaço, dentro da civilização, mas de certo modo marginal a ela, que fenômenos inexplicáveis acontecem. A passagem de limites, nesse caso, pode ser vista a partir de duas óticas diferentes. A primeira é a de que o protagonista transpõe um limite, antes mesmo de a narrativa se iniciar, entre a vida em sociedade e o isolamento. Algo muito parecido com o que ocorre nos contos acima mencionados. No entanto, há também a ideia de que o espaço cotidiano apresentado na história é invadido por acontecimentos estranhos a esse mesmo espaço, ou seja, algo exterior transpõe os limites desse mundo interior. Esse modo de passagem de fronteira é o que se destaca na história. É como se lêssemos “O sinaleiro” a partir da perspectiva do trabalhador e não do narrador que o visita.

É somente após essa passagem de limites que surge o *objeto mediador*, “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (CESERANI, 2006, p. 74). Como podemos observar, mais uma vez, Ceserani considera somente a transposição de limites por parte da personagem. Um conto que se enquadra nesse contexto é “A história de Willie, o vagabundo” (1824), de Walter Scott. No conto, o narrador fala de um caso ocorrido com um antepassado seu, Steenie Steenson, que afirmava ter ido ao mundo dos mortos buscar o recibo de um pagamento realizado ao senhor das terras em que morava pouco antes de sua morte. O morto, além de lhe entregar o recibo, lhe indica onde encontrar o dinheiro que havia desaparecido. O dinheiro é encontrado, junto de outros objetos perdidos, em uma pequena torre para onde os levava o macaco de estimação do falecido lorde. Nessa obra, o recibo é o objeto mediador que, com assinatura do lorde e data posterior à sua morte, comprova a passagem de limites entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Em “Uma aparição” (1883), de Guy de Maupassant, o narrador, já idoso, conta a história de seu encontro inesperado, cinquenta e seis anos antes, com uma mulher vestida de branco, a qual estaria morta. A mulher lhe pede que penteie seus longos cabelos negros e o narrador, aflito e sem compreender o porquê, realiza seu desejo. Assim que se encontra longe da suposta aparição, porém, o narrador começa a duvidar do que viu: “Certamente eu experimentara um desses incompreensíveis abalos de nervos, uma dessas confusões da mente que criam os milagres, a que o sobrenatural deve seu poder” (MAUPASSANT, 2007, p. 272-

273). No entanto, logo encontra o objeto mediador que o persuade a acreditar no sobrenatural: “Meus olhos, por acaso, bateram em meu peito. Meu dólma estava repleto de longos cabelos de mulher que tinham se enrodilhado nos botões!” (MAUPASSANT, 2007, p. 273).

Além dessas possibilidades, consideremos “O Horla”, também de Maupassant, e seus exemplos de objeto mediador que indicam a passagem inversa: do sobrenatural ao natural. No trecho abaixo, o narrador tenta confrontar, sem sucesso, a presença que o atormenta:

Nada vi, no início, depois, de repente, pareceu-me que uma página do livro aberto sobre a mesa acabava de virar sozinha. Nenhum sopro de ar entrara pela minha janela. Fiquei surpreso e esperei. Depois de mais ou menos quatro minutos, eu vi, eu vi, é isso mesmo, eu vi com meus olhos uma outra página se erguer e cair sobre a anterior, como se um dedo a houvesse folheado [...]. Num pulo furioso, num pulo de animal revoltado, que vai estripar seu domador, atravessei o quarto para pegá-lo, para agarrá-lo, para matá-lo!... Mas a minha cadeira, antes que eu o atingisse, virou como se alguém fugisse diante de mim... a mesa oscilou, a lamparina caiu e apagou, e minha janela se fechou como se um malfeitor apanhado de surpresa se atirasse na noite, empurrando os batentes com as mãos (MAUPASSANT, 2016, p. 271).

A despeito da ambiguidade propositalmente inserida no texto por Maupassant, fica evidente que os objetos representam uma intervenção do sobrenatural no mundo do narrador. Graças a eles, a personagem torna-se cada vez mais crédula na existência de um ser invisível ocupando sua casa, uma credulidade que o leitor pode rejeitar parcialmente, mas não completamente. Ainda em “O Horla”, um pouco antes, o narrador afirma ver uma rosa ser colhida por uma força invisível, “descrevendo uma curva que teria feito um braço levando-a até uma boca” (MAUPASSANT, 2016, p. 266). A flor teria ainda ficado suspensa no ar até que o narrador avança contra ela, mas não encontra nada, nem mesmo a rosa, a qual desaparecera. Retrocedendo uma vez mais, encontramos o narrador a perceber que alguém bebe sua água toda noite. A princípio, pensa que pode ser ele mesmo quem bebe a água em algum estado de sonambulismo, mas não se convence disso. Para esclarecer a situação, após alguns testes com diferentes alimentos deixados sobre a mesa e percebendo que somente água e leite são consumidos, a personagem monta uma armadilha: envolve as garrafas em lenços brancos e pinta as próprias mãos com grafite antes de se deitar. Quando acorda, o narrador percebe que a água e o leite foram tomados sem que nenhum sinal de grafite fosse deixado nos lenços. Os objetos mediadores, as garrafas de água e leite, são responsáveis por assegurar ao protagonista que não é ele quem consome as bebidas, mas uma presença oculta que adentrou seu universo.

A mesma estratégia está presente em *Feriado*, mas distribuída em diversos pequenos incidentes, em múltiplos objetos mediadores ao longo da narrativa. A princípio, o objeto mediador não possui a função exclusiva de indicar a existência do sobrenatural, mas de indicar uma ocorrência insólita que pode ou não ser sobrenatural. A antiga escova de dentes substituída por uma nova sem o conhecimento de Miguel, a barata encontrada esmagada, um arquivo de texto em seu computador contendo uma história inacabada que ele não escreveu, dentre outras situações, revelam uma presença estranha no apartamento do protagonista. Uma presença que se manifesta por meio de objetos, mas que poderia estar ligada tanto a um invasor de carne e osso quanto a algo que foge às leis da natureza.

Sem conseguir confrontar o invasor e instigada pelo sumiço de um frango assado de sua geladeira, a personagem decide envenenar o ocupante indesejado. Miguel prepara um novo frango, mas o tempera com pequenas doses de veneno de rato, não a fim de matar, mas apenas de assustar seu adversário ou, ainda, de descobrir se não é ele próprio o antagonista. Quem comesse o frango passaria mal, fosse um outro ou ele mesmo em algum estado alterado de consciência. Miguel sai, então, do apartamento, vai ao cinema e, quando retorna, busca a confirmação de suas teorias: “O frango fora bicado. Pequenos pedaços, apenas para sentir o gosto. Apenas para sentir o veneno [...]. De qualquer forma, já cumpria o seu papel. Ele agora sabia que o invasor não era ele mesmo” (NAZARIAN, 2005, p. 82). Assim como a água e o leite de “O Horla”, o consumo do frango envenenado traz consigo a confirmação de que a presença no apartamento é exterior à personagem.

A partir daí, os indícios começam a explicitar cada vez mais o desfecho que a história terá. No entanto, para a personagem, aumenta a certeza de que sua consciência se materializou fora de seu corpo e ronda sua casa. Já próximo ao fim do livro, em uma manhã que se segue a uma relação sexual entre Miguel e Thomas, o último deixa sobre a mesa da cozinha uma trufa de chocolate. A reação de Miguel mantém a dúvida quanto à natureza do outro: “Na mesa, uma trufa de chocolate enrolada em vermelho. Deixada como um presente do seu eu para si próprio. Não estava com fome. Ele sabia como gostava de chocolate e por isso tentava envenená-lo” (NAZARIAN, 2005, p. 118).

Nenhum desses objetos provém de outro mundo e sua presença poderia até mesmo justificar a eliminação da possibilidade de que o fenômeno possua origem sobrenatural. Sua manipulação, no entanto, é apresentada como indício de que outro mundo existe, de que o outro está lá e é esse estatuto de limiar entre dois universos que garante sua posição enquanto objeto mediador. Não é a simples mediação entre natural e sobrenatural, é a mediação entre

dois universos distintos que se chocam, produzindo transformações inesperadas no mundo do protagonista, em suas noções de realidade e em sua própria identidade.

2.4 A NARRAÇÃO

No que tange à narração, muitos teóricos privilegiam a modalidade em primeira pessoa como mais adequada à narrativa fantástica. Essa ideia parte, certamente, de uma constatação empírica, como o demonstra Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. É perceptível que uma grande parcela dos contos fantásticos produzidos no século XIX foram redigidos sob a perspectiva do narrador representado. Pensando somente nos contos mencionados neste capítulo até aqui, a prevalência da primeira pessoa já é irrefutável. “O Horla”, “A Vênus de Ille”, “A morta apaixonada”, “O sinaleiro” são todos narrados em primeira pessoa. “A volta do parafuso” mantém a primeira pessoa até quando há mudança de narrador. Mesmo “Automata”, que possui uma narrativa encaixada narrada em terceira pessoa, é também, em parte, narrada em primeira pessoa.

Segundo Todorov, a predominância deste modo narrativo se dá, especialmente, porque o mesmo convém à dúvida, que o crítico considera o núcleo do fantástico. Para o autor, o narrador-personagem legítima, de certo modo, o relato apresentado, levando o leitor a confiar que os fenômenos apresentados possam realmente ter ocorrido apesar da sua improbabilidade. Uma simples personagem contando a história poderia ser imediatamente desacreditada. Já um narrador em terceira pessoa, por outro lado, não poderia ser questionado quanto aos fatos apresentados, resvalando no maravilhoso. Além disso, Todorov diz, um narrador em primeira pessoa “permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 1975, p. 92). O narrador representado seria a perfeita junção entre a credibilidade do narrador e o descrédito da personagem, gerando ambiguidade no texto.

Furtado compartilha da opinião de Todorov, mas recorre à terminologia de Gérard Genette para embasar seu pensamento. De acordo com ele, o narrador do relato fantástico é, com frequência, *extradieético* em relação ao nível da narrativa e *homodieético* quanto à sua relação com a intriga, podendo, às vezes, ser *autodieético*. Para esclarecer essa terminologia, vamos a Genette, que assim define

os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) *extradieético-heterodieético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradieético-homodieético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradieético-heterodieético*, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; [4)] *intradieético-homodieético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história (GENETTE, s/d, p. 247).⁶⁵

Além dessas categorias, há, ainda, um desdobramento do narrador homodieético, o narrador autodieético, “em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS; LOPES, 1988, p. 118). Sendo assim, Furtado define o narrador típico do fantástico como uma entidade que narra acontecimentos presenciados ou, ocasionalmente, ocorridos consigo mesma. Mais uma vez, uma condição plenamente observável na maior parte dos textos fantásticos. O autor também justifica essa escolha por conta de sua contribuição à ambiguidade da narrativa. Além de oferecer as mesmas razões levantadas por Todorov, Furtado salienta que “a participação do narrador nos acontecimentos insólitos que relata não deve ser demasiado intensa, razão pela qual esta figura é em geral homodieética, coincidindo com uma personagem secundária, e, só mais raramente, assumindo o estatuto da autodiegese” (FURTADO, 1980, p. 111). O autor português também problematiza a focalização onisciente, que seria inadequada ao fantástico por trazer dificuldades à instauração da dúvida.

Essa configuração tida como mais favorável por Furtado se apresenta, por exemplo, em “Um louco?”, de Maupassant. Neste conto, o narrador fala de um sujeito de nome Jacques Parent que teria morrido louco em uma casa de saúde e relembra uma experiência vivida com o mesmo. Parent lhe conta, em uma noite na casa do narrador, que sente como se houvesse um outro dentro de si e que esse outro, às vezes, tomava o controle de seu corpo. Associando esse poder ao magnetismo – pseudociência proeminente no século XIX – Parent decide realizar uma demonstração para o narrador. Primeiro, a cachorra de estimação do narrador é hipnotizada e, em transe, comandada a desempenhar algumas tarefas que ela realiza sem titubear. A seguir, para provar que seu domínio não recai somente sobre animais, mas também sobre objetos inanimados, Parent atrai para sua mão, com o poder da mente, um punhal que se encontrava sobre a mesa. Pode-se perceber que o narrador segue exatamente o esquema proposto por Furtado, é uma figura coadjuvante que observa outra personagem enquanto esta

⁶⁵ Genette se refere respectivamente às obras: *Ilíada*, de Homero; *Gil Blas*, de Alain-René Lesage; *As mil e uma noites*; *Ulisses*, de James Joyce.

é atingida pelo fenômeno – no caso, ela mesma sendo o fenômeno. Além disso, a narração expressa a percepção e os pensamentos da personagem sobre os acontecimentos: “E eu me senti de súbito trêmulo, com um temor confuso, possante, horrível. Tinha vontade de ir embora, de escapar, de não mais vê-lo, de não mais ver seu olhar errante me atravessar e depois fugir, dando voltas no teto” (MAUPASSANT, 2009, p. 491). Mas somente através da primeira pessoa pode a narração exercer esse papel?

Sem fugir da constatação de que o uso da primeira pessoa seja mais recorrente no discurso fantástico, Joël Malrieu apresenta outras justificativas para essa predominância. De acordo com ele, a opção pelo emprego da primeira pessoa nas obras fantásticas do século XIX representava preocupações técnicas e estéticas dos autores da época e não precisamente uma condição necessária ao fantástico (MALRIEU, 1992, p. 132-134). Para justificar suas afirmações, Malrieu aborda a questão da onisciência e demonstra que a narrativa em terceira pessoa pode atender também aos objetivos do fantástico: “Longe de constituir a expressão de um autor onisciente, o conto fantástico, mesmo redigido na terceira pessoa, se apresenta como a expressão de uma subjetividade em meio a outras” (MALRIEU, 1992, p. 134-135)⁶⁶. Embora Malrieu não considere a dúvida como ponto central do fantástico, suas observações se manteriam válidas mesmo se tomássemos esse direcionamento. Finalmente, o essencial à narração de um conto fantástico é que represente uma subjetividade como ocorre nos contos fantásticos do século XIX, sejam eles narrados em primeira ou em terceira pessoa.

Em “O homem de areia”, de Hoffmann, narrado em terceira pessoa, temos claros indicativos de que o narrador, como diz Malrieu (1992, p. 134), também representa um *eu*. Na história, o estudante Natanael é atormentado pelo ressurgimento em sua vida de um homem chamado Coppélius, que ele acredita ser o mitológico Homem de Areia e a quem ele responsabiliza pela morte de seu pai quando Natanael era ainda um garoto. Após o encontro com Coppola, o homem que ele acredita ser Coppélius, a vida de Natanael sofre uma grande transformação: ele, que era apaixonado por Clara e a ela prometido, se apaixona por Olimpia, um autômato. O que se segue é uma grande desgraça que chega ao leitor pelas mãos de um amigo de Natanael. Esse narrador assim se apresenta: “Não se pode imaginar nada mais singular e extraordinário, querido leitor, do que o que se passou com meu pobre amigo, o jovem estudante Natanael, e que agora me disponho a narrar!” (HOFFMANN, 2004, p. 61). É evidente que o narrador possui relação com os fatos que narra e, portanto, é de se supor que

⁶⁶ Loin d’être l’expression d’un auteur omniscient, le récit fantastique, même rédigé à la troisième personne, se présente comme l’expression d’une subjectivité parmi d’autres.

eles se conformem, de algum modo, aos seus sentimentos e à sua visão dos fatos, além de limitarem-se aos aspectos da história aos quais esse narrador teve acesso.

Outro conto a se enquadrar nesse esquema é “A história de Willie, o vagabundo”, de Walter Scott, de que já tratamos anteriormente. O narrador do conto é neto do protagonista e conta a história conforme a ouviu de seu avô. Por conta disso, não poderíamos afirmar que esse narrador seja isento de inclinações pessoais em suas escolhas sobre como narrar a história, ou mesmo sobre o que narrar da história. Quando lemos esse conto, estamos entrando na subjetividade de um neto que conta uma das histórias de seu avô. Sendo assim, a narrativa em terceira pessoa, no fantástico, não é inteiramente indubitável como o pontuaram Todorov e Furtado, mas é a representação de uma subjetividade, como bem colocou Malrieu.

Dito isto, devemos analisar o papel da narração em *Feriado de mim mesmo*, que é realizada em terceira pessoa – exceto pelo prólogo –, a partir do grau de subjetividade que ela representa. Veremos que esse grau de subjetividade transcende aquele atingido nas narrativas aqui mencionadas, o que podemos creditar à evolução de certas técnicas narrativas, algumas das quais os próprios autores do século XIX já experimentavam. Para começar, podemos associar as já mencionadas elipses a esse aspecto. As elipses em *Feriado* acompanham sempre a perspectiva da personagem protagonista dentro de seu apartamento. Não temos contato direto com nada que a personagem faça fora de sua moradia. A narração não é onisciente. Mais que isso, não temos acesso a nada que Miguel não veja, ouça, perceba ou sinta, estamos limitados à sua perspectiva:

Acordou com os primeiros raios da manhã atingindo seu olho esquerdo. Alguns passarinhos cantando. Os funcionários do Inmetro dizendo bom-dia. Circulavam pelo pátio e se preparavam para mais uma jornada de trabalho. Ele teria de fechar a janela, teria de ignorar o sol e as conversas, fechar os olhos e os ouvidos para dormir. Mas, se levantasse da cama, seria visto com cara de sono. Seria flagrado acordando inchado. Seria inspecionado por aqueles funcionários e teria mais um detalhe da sua intimidade escorrendo para fora. O tempo apagaria, o vento secaria, mas a vergonha deixaria marcas difíceis de limpar (NAZARIAN, 2005, p. 37).

Esse trecho é particularmente interessante porque apresenta diversas experiências sensoriais e, ainda, os sentimentos e pensamentos de Miguel, tudo através da perspectiva da personagem. Não sabemos o que pensam os funcionários do Inmetro ou se realmente prestam atenção ao que acontece no apartamento. Tudo o que sabemos é que Miguel acredita que os funcionários o observam. Isso é indicado pelo uso do que Todorov chama de *forma modal*: “teria”, “seria”, “apagaria”, “secaria”, “deixaria”. Não se trata de uma imagem objetiva da realidade, mas de possibilidades, inferências, suposições da personagem que indicam sua

paranoia, seu estado mental duvidoso. O leitor vive essa paranoia e só é capaz de perceber o mundo através dela, tanto quanto a personagem. É o que Genette chama de *focalização interna*, que corresponde

à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem [...]. O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada (REIS; LOPES, 1988, p. 251).

Outros recursos que assinalam a subjetividade da narrativa são o uso de frases curtas e a repetição de palavras próximas, uma constante não só nesse trecho, mas em todo o livro. As frases breves e a repetição criam um ritmo, denotam uma rotina e espelham a busca, em certos momentos desesperada, por uma saída. Durante todo o romance, Miguel busca, com pouca eficácia, saídas para os problemas oriundos de sua aversão social e o leitor acompanha, de perto, esse processo angustiante. Assim, embora em terceira pessoa, a narrativa representa o pensamento de Miguel, os caminhos pelos quais perpassa sua mente na busca de soluções que o mantenham a salvo do mundo exterior: “Era mais prático manter sempre as janelas fechadas, quando fosse sair de casa. E manter sempre as janelas fechadas, quando estivesse dentro. Manter sempre as janelas fechadas, exceto nos feriados” (NAZARIAN, 2005, p. 56).

Por fim, para aprofundar ainda mais essa relação entre personagem e narração, Nazarian abdica de demarcações textuais para indicar as falas de Miguel. Enquanto as falas de qualquer outro personagem surgem em aspas, as do protagonista se confundem com a narração. Nesse trecho, o narrador descreve a entrada de Thomas no quarto: “Entrou no quarto e continuou a empilhar os livros. Uma mala no chão. Levaria tudo embora. Levaria tudo para seu inconsciente e nunca mais traria à tona. Para onde você pensa que está levando tudo isso? ‘Eu vou embora. Não é isso o que você pediu? [...]’” (NAZARIAN, 2005, p. 135). A narração é interrompida por uma fala de Miguel sem que o leitor tenha conhecimento disso. De repente, Thomas responde à sua pergunta e, só então, sabemos que estamos lidando com uma fala e não com um pensamento da personagem. Um artifício que ajuda a construir, ao longo do texto, a identificação entre leitor e personagem. A confusão que a narrativa apresenta é a mesma confusão que Miguel sofre em relação aos limites entre seus pensamentos e a realidade.

Isso não significa que não existam diferenças entre o uso da primeira e da terceira pessoa no fantástico. Malrieu afirma que os relatos em terceira pessoa “pressupõem um personagem que sofre de forma mais ou menos passiva os eventos e que jamais dispõe de um nível de consciência suficiente para apreendê-los com certo recuo” (MALRIEU, 1992, p. 136)⁶⁷. Isso quer dizer que, no caso da narração em primeira pessoa, a personagem, seja protagonista ou secundária, costuma possuir um distanciamento dos fatos que a leva a interpretá-los de forma mais elaborada. Esse distanciamento se dá porque, geralmente, o relato é escrito quando o confronto com o fenômeno já se deu e se encerrou e a personagem decide escrever sobre o que viveu seja para compreender o que ocorreu, seja para contar a alguém. Já na narração em terceira pessoa, a personagem é sempre incapaz de compreender suas próprias experiências. É o caso de Miguel:

‘Você já parou para pensar que seu inconsciente pode ter apenas criado a mentira de que você e Thomas eram a mesma pessoa?’

Já. Mas daí, como poderíamos ter vivido juntos durante todo esse tempo?

‘Vocês eram namorados...’

Não, Adriano, eu não sou viado. Eu tive uma namorada, ela está na... (NAZARIAN, 2005, p. 154).

Mesmo após ser preso e conversar com seu advogado que lhe explica toda a história, Miguel mantém sua visão dos fatos, incapaz de perceber a realidade como ela é. Como é comum em muitas narrativas fantásticas, Miguel termina o romance louco, derrotado pelo fenômeno que o atingiu. Como pudemos perceber, os recursos empregados por Nazarian aprofundam substancialmente a subjetividade do texto em terceira pessoa em relação aos contos do século XIX. A evolução dos estudos da narrativa e o desenvolvimento da literatura, especialmente com o surgimento de autores como Virginia Woolf e James Joyce, certamente contribuíram para esse resultado. Como afirma Beth Brait em seu livro *A personagem*:

A prosa de ficção sofre, no século XX, grande metamorfose, se comparada aos modelos narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. Ao lado das profundas análises empreendidas por escritores do porte de Marcel Proust, Virgínia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, opera-se uma significativa modificação na concepção da escritura narrativa desenvolvida por esses e outros escritores (1998, p. 38-39).

Com essas transformações, o texto concede maior espaço à psicologia das personagens – o que já vinha acontecendo no século XIX e logo se intensifica – e, com isso, desenvolve-se

⁶⁷ supposent un personnage qui subit plus ou moin passivement les événements, et ne dispose jamais d’un niveau de conscience suffisant pour les appréhender avec um certain recul.

uma narração, tanto em primeira quanto em terceira pessoa, menos ancorada especificamente na ação e mais centrada nas possibilidades e nos sentimentos das personagens face ao mundo e ao seu próprio eu. A subjetividade apresentada no fantástico de *Feriado* nos parece um claro reflexo dessa nova face da narrativa literária como um todo.

2.5 A DÚVIDA

Chegamos, enfim, ao último procedimento formal da nossa lista e o mais controverso. Tida por muitos teóricos como ponto central do fantástico, a dúvida quanto à natureza do fenômeno nos parece, juntamente com a inserção do sobrenatural em um mundo cotidiano, talvez a característica mais marcante do fantástico. Embora vejamos a possibilidade de existência do fantástico sem essa dúvida, ela está presente – em maior ou menor grau – em grande parcela dessa ordem de textos e está efetivamente interligada com todos os procedimentos anteriormente apresentados. Por esta razão, é compreensível que muitos atribuam a ela o núcleo da narrativa fantástica: é a junção possível dos diversos elementos apresentados nesse capítulo, bem como outros dos quais não tratamos, que produz a dúvida como resultado.

Todorov dá a essa dúvida duas dimensões, uma extraliterária (a hesitação do leitor) e outra inscrita no texto (a ambiguidade), que se caracterizam pela indecisão entre uma explicação natural e uma explicação não natural para os acontecimentos, cada uma levando o texto a um gênero diferente: o estranho ou o maravilhoso. As principais ferramentas para configuração desse quadro seriam o narrador-personagem e a modalização do discurso – voltaremos a essa questão em breve. Quanto à hesitação, como já discutimos anteriormente, teóricos posteriores como Bessière e Furtado contestam sua validade enquanto aspecto do fantástico. Já sobre a ambiguidade, cada um oferece sua própria abordagem. Bessière chama de incerteza essa característica do texto que estabelece uma impossibilidade de escolha, posto que, para ela, “[o] fantástico não resulta da hesitação entre essas duas ordens [natural e sobrenatural], mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita” (BESSIÈRE, 1974, p. 57)⁶⁸. Isso significa que o texto não oscila entre uma e outra hipótese ao longo da história, ao invés disso, ele anula uma através da outra. É o que a teórica chama de *antinomia*, ou seja, a contradição de se possuir duas explicações igualmente críveis, mas completamente opostas

⁶⁸ Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite.

para um mesmo acontecimento. Resumindo, a dúvida se dá por haver no texto soluções que, por sua própria existência, contradizem uma à outra.

Surge, então, Furtado, que aborda a dúvida a partir dos dois teóricos anteriores. O autor une a distinção entre estranho, fantástico e maravilhoso proposta por Todorov à ideia de antinomia elaborada por Bèssiere. Furtado caminha, então, para a investigação dos procedimentos que tornam essa configuração possível. Segundo ele, esses procedimentos incluem o uso de artifícios que conferem plausibilidade ao fenômeno, um determinado posicionamento do narrador e uma possível reação das personagens. Sobre os dois últimos já tratamos na seção anterior. Sobre os artifícios mencionados por Furtado podemos destacar a questão da verossimilhança, também já abordada, especialmente no que tange às ferramentas de legitimação do fenômeno e “[o] emprego da racionalização parcial como processo redutor do impacto eventualmente produzido pelo fenômeno sobrenatural” (FURTADO, 1980, p. 65).

Apesar de ser identificável em muitas obras fantásticas do século XIX, a dúvida é, em muitos casos, pouco acentuada e de duração consideravelmente curta. Uma das poucas obras frequentemente citadas como exemplo de perfeito emprego desse procedimento é “A volta do parafuso”, de Henry James. Como dissemos anteriormente, essa obra foi analisada no projeto de pesquisa *O fantástico na contística do século XIX*, desenvolvido no Departamento de Letras Vernáculas e Clássica, sob a coordenação do Prof. Dr. Adilson dos Santos. No projeto, analisamos diversas obras citadas por teóricos como condizentes com a definição todoroviana do fantástico e chegamos à conclusão de que esta é, efetivamente, a que melhor se enquadra na classificação devido a seu exímio emprego da dúvida. Por esta razão, analisaremos a formação e a manutenção da dúvida em *Feriado de mim mesmo* de forma conjunta e comparativamente à obra em questão.

No que tange ao narrador-personagem, já definimos que essa é uma questão de representação de uma subjetividade muito mais do que um problema de pessoa narrativa. Também já demonstramos que *Feriado de mim mesmo* consegue representar muito bem a subjetividade de sua personagem principal. A partir dessa subjetividade, somos limitados a um ponto de vista específico, o que nos condiciona a considerar verdadeiro o discurso do narrador ao mesmo tempo em que duvidamos dos acontecimentos aos quais o mesmo se diz submetido. Essa situação dicotômica acaba por gerar ambiguidade na narrativa. “A volta do parafuso”, do mesmo modo, constitui a representação de uma subjetividade e igualmente nos coloca em uma posição concomitante de apoio e descrença em relação à narrativa da preceptora.

Sobre a modalização do discurso, como demonstramos na seção anterior, a mesma se dá pela apresentação de formas verbais específicas, bem como pela utilização de construções que corrompem a objetividade do discurso. O uso do futuro do pretérito (iria, seria, teria) e expressões do tipo “como se”, “me pareceu que”, “tive a impressão de” atendem a essa função. Em “A volta do parafuso”, não percebemos um uso relevante desses recursos – embora se façam presentes –, sendo a dúvida desenhada principalmente por outros meios como a apresentação de explicações opostas para os acontecimentos e o emprego de elipses. Já em *Feriado de mim mesmo*, a narrativa é inundada pelas palavras e expressões mencionadas, como já vimos na seção anterior. Isso sugere uma diferença substancial entre ambas as histórias. Enquanto a obra de James manifesta suas perspectivas de forma mais dogmática, explicitando na maioria das vezes objetivamente os acontecimentos, *Feriado* apresenta um discurso consideravelmente impreciso, que não assume quase nada como certo. Ainda assim, isso não sugere que a dúvida esteja melhor caracterizada em um ou outro. O real impacto dessas escolhas na configuração da dúvida depende do conjunto de elementos que a constituem em cada obra.

Vamos, agora, a alguns parâmetros definidos por Filipe Furtado como próprios para conferir plausibilidade aos acontecimentos apresentados na narrativa fantástica, mesmo que esses acontecimentos sejam impossíveis de acordo com as leis do nosso mundo natural. Faremos, no entanto, uma abordagem um pouco diferente daquela desenvolvida pelo autor em seu livro: identificaremos os elementos de Furtado ao mesmo tempo em que verificaremos como o texto contradiz esses mesmos elementos. Trabalharemos assim porque nos parece o melhor modo de se averiguar a manifestação da dúvida: seguindo o esquema empregado pelo próprio texto.

É importante lembrar que esses parâmetros estão intimamente relacionados com a verossimilhança. Iniciamos a viagem pelo fantástico em um mundo cotidiano no qual, de repente, surge um fenômeno inexplicável. Por definição, negaremos o caráter sobrenatural desse fenômeno, mas seremos persuadidos, a princípio, por alguns elementos possíveis que Furtado classifica como *recursos à autoridade*. Um desses recursos presentes tanto em “A volta do parafuso” quanto em *Feriado de mim mesmo* é o prestígio da personagem:

Assim, para reforçar a plausibilidade da acção através das *personagens*, é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. Em contrapartida, quase nunca se verifica a utilização para o mesmo efeito de figuras pertencentes ao operariado ou, mesmo, à pequena burguesia, não sendo estas camadas, em

regra, consideradas suficientemente idóneas na maioria das narrativas do gênero para atestar a veracidade do acontecido (FURTADO, 1980, p. 54).

Nesse momento, precisamos nos ater ao fato de que o fantástico espelha sua verossimilhança na opinião pública dominante e, portanto, as personagens que representam autoridade correspondem às pessoas que possuem a mesma aparente autoridade em nosso mundo. Isso, logicamente, muitas vezes, não equivale a uma efetiva infalibilidade de julgamento como atestam muitos textos fantásticos e como o é na própria realidade. É, aliás, justamente por demonstrar a falibilidade de julgamento daqueles que dominam nossa sociedade, que o fantástico se demonstra, não raramente, positivamente subversivo em nosso entendimento.

Retornando à questão da personagem enquanto agente da dúvida, podemos perceber em “A volta do parafuso” muitos indícios desse recurso. Embora a preceptora não pertença a nenhum dos grupos dominantes citados por Furtado, ela pertence, sim, a uma elite intelectual e se estabelece como a maior autoridade na mansão Bly durante sua estadia na mesma. É ela o poder dominante. Sua autoridade é destacada antes mesmo do início da leitura de seu relato, realizada por Douglas. O leitor descreve a preceptora como a mulher mais agradável que já conhecera e uma pessoa de “grande bondade e inteligência” (JAMES, 2005, p. 134). Sua descrição aumenta a confiabilidade do relato, mas, como a intenção do texto não é conferir um caráter inquestionável às experiências da preceptora, o mesmo Douglas a descreve em seguida também como “jovem, inexperiente e nervosa” (JAMES, 2005, p. 138) à época dos acontecimentos.

Já durante o relato, a preceptora reafirma, inúmeras vezes, sua superioridade intelectual, especialmente em relação à governanta Mrs. Grose, que parece representar um perfeito contraponto à outra mulher. Durante parte da novela, enquanto a inteligente e refinada preceptora percebe manifestações sobrenaturais em torno das crianças, a boa, mas iletrada Mrs. Grose, não percebe nada. O fato de a governanta pertencer a uma classe social inferior e não possuir educação formal salienta a autoridade e a confiabilidade da outra. Ainda assim, a preceptora questiona repetidamente sua própria sanidade mental ao longo da história, o que mantém a dúvida quanto à objetividade de sua percepção da realidade.

Em *Feriado de mim mesmo*, é inegável que o protagonista, tradutor e escritor – embora gozando de pouco prestígio e sucesso em sua profissão –, pertence ao que se pode chamar de elite intelectual no Brasil. A seu discurso já é atribuída, portanto, de saída, certa credibilidade de acordo com os padrões da sociedade em que vivemos. Some-se a isso o fato

de os fenômenos insólitos na narrativa surgirem, primeiro, como pequenos acontecimentos de ordem natural, sem aventar qualquer necessidade de questionamento. Essa naturalidade de situações como o surgimento da escova nova, a morte da barata ou ligações recebidas por engano nos colocam ao lado da personagem. A partir disso, quando os acontecimentos começam a extrapolar nossas noções de natural, tende-se a confiar no protagonista. Para contrapor essa confiabilidade, diversos trechos da obra sugerem uma possível loucura de Miguel, empregando, inclusive, uma versão inversa do recurso à autoridade. Tomemos por exemplo o seguinte excerto:

Voltou ao apartamento apenas depois que os policiais o desocuparam. Fizeram uma inspeção. Vasculharam-no à procura de alguém. Verificaram os documentos para saber quem era seu verdadeiro inquilino. Tudo certo. Não havia invasor algum. Partiram com a sensação de que fora tudo um delírio (NAZARIAN, 2005, p. 93).

Pouco antes, Miguel havia visto a porta do banheiro bater e se trancar. Ele chama a polícia, mas antes mesmo que eles cheguem, abre a porta e não encontra ninguém lá dentro. O fato de ele conseguir abrir a porta, que estava supostamente trancada, já é um indício de que algo está errado. O fato de ele encontrar a luz apagada e ninguém lá dentro, é outro. Mas a confirmação temporária de sua loucura, e que será em breve novamente contradita, é a entrada dos policiais no apartamento, o testemunho de uma figura de autoridade que contrapõe as visões de Miguel.

Outro elemento que oferece, de certo modo, credibilidade à narrativa de “A volta do parafuso” é o fato de sua história ser documentada, ou seja, o fato de que a própria preceptora tenha registrado suas experiências e entregue a uma pessoa de confiança, alguém a quem não lhe interessaria mentir. Em *Feriado de mim mesmo* não temos esse recurso, até porque não se trata de uma narrativa em primeira pessoa. Mesmo assim, há documentos que legitimam o fenômeno: o livro inacabado “argentina”, que Miguel não escreveu, e a troca de e-mails entre o protagonista e Thomas Schimidt. Esses documentos poderiam, é claro, servir igualmente como forma de justificar a loucura de Miguel – se os documentos existissem, Thomas seria uma pessoa real e Miguel estaria louco – não fosse a existência de passagens como a que citamos no parágrafo anterior. Quando postas em paralelo, as passagens criam novos paradoxos para a narrativa. Se Thomas Schimidt responde e-mails, ele é uma pessoa de carne e osso, mas se ele é uma pessoa de carne e osso, não poderia desaparecer do apartamento no momento em que a polícia o vasculhou. Ele poderia, então, ser um delírio do protagonista que responde aos próprios e-mails, mas se ele é um delírio, não poderia ter comido o frango

enquanto Miguel estava ao telefone. Resta a ideia de que Thomas seja, efetivamente, uma entidade sobrenatural ou só não exista aos olhos de Miguel.

Finalmente, Furtado trata também da *racionalização parcial*. A fim de gerar ambiguidade, a narrativa fantástica se utiliza da racionalização do fenômeno, ou seja, da apresentação de justificativas plausíveis para sua existência, baseadas nas leis naturais. Contudo, “a racionalização do sobrenatural é susceptível de anular o caráter ambíguo do fantástico” (FURTADO, 1980, p. 65). Para combater esse problema e manter a dúvida, então, o texto intercala manifestações insólitas com explicações possíveis para sua ocorrência criando uma espécie de jogo de pingpong, lançando o leitor ao maravilhoso e trazendo-o à realidade no minuto seguinte. O que Furtado propõe é, na verdade, um dos principais aspectos da teoria de Bessière: a existência de explicações distintas, mas igualmente plausíveis para os acontecimentos. Tratando-se de “A volta do parafuso”, esse procedimento pode ser encontrado em inúmeros momentos e em diferentes formas.

Primeiramente, pequenos elementos são dispostos na narrativa de forma a gerar um ambiente propício para a dúvida. Logo no início do seu relato, pouco depois de chegar a Bly, a preceptora se pergunta: “Não era aquela justamente uma coletânea de fábulas na qual eu caíra em vigília e sem sonhos?” (JAMES, 2005, p. 143). Nesse momento, a metáfora aparenta somente expressar as impressões da preceptora em relação à mansão, impressões essas cheias de estranhamento. No entanto, passagens do tipo se repetem ao longo de toda a narrativa: “Eu vagava num mundo inventado por eles” (JAMES, 2005, p. 166) e “Eu sigo aqui, eu sei, como se estivesse louca” (JAMES, 2005, p. 189). São indicativos que o próprio leitor utilizará, talvez sem nem mesmo se dar conta, na hora de avaliar a natureza do fenômeno. É o texto questionando a si mesmo.

Quando surgem, então, as manifestações insólitas, não é necessário que o texto indique explicitamente a possibilidade de loucura da preceptora. Ao invés disso, as manifestações são apresentadas juntamente com um discurso que as legitima, como dito anteriormente, e, em seguida, surge algum acontecimento que sugere a irrealidade do fenômeno. É o que ocorre quando a preceptora, sozinha, vê Miss Jessel sentada à sua mesa ao retornar da igreja. No minuto seguinte, o espectro desaparece. Sendo sua visão bastante clara, não teríamos porque duvidar que ela realmente tivesse ocorrido, no entanto, sabemos que a preceptora estava nervosa após um confronto com Miles e temos os indícios de loucura que permeiam o texto. Em outro momento, quando Flora foge e é encontrada à outra margem do lago, a preceptora vê Miss Jessel novamente. Dessa vez, no entanto, ela está acompanhada por

Mrs. Grose e Flora e ambas afirmam não ver nada. Ficamos, assim, com duas possibilidades em aberto, uma que corresponde às visões e explicações da preceptora e outra que corresponde à possível inexistência dos acontecimentos e loucura da personagem.

Em *Feriado de mim mesmo*, o processo de racionalização parcial se apresenta até nos menores detalhes, mas não produz uma ambiguidade tão intensa como a que encontramos na novela de Henry James. Tudo começa com alguns acontecimentos estranhos que não suscitam, de início, o sobrenatural, mas que servem de alicerce para legitimar as manifestações futuras. É o caso, como já abordamos, das ligações telefônicas, da barata esmagada, da escova de dentes nova, etc. Todos esses eventos são imediatamente racionalizados. As ligações são explicadas como engano, já a morte da barata, bem como a nova escova de dentes são consideradas simples descuidos do protagonista. Conforme a trama se desenrola, essas explicações se tornam menos possíveis e são substituídas por outras. Assim, quando Miguel vê a porta do banheiro se trancando e depois a abre, mas não encontra ninguém lá dentro, ele tem certeza de que há um invasor em sua casa. A personagem, então, supõe que o invasor pulou a pequena janela do banheiro, embora isso pareça muito improvável.

Com o avançar dos acontecimentos, é possível engendrar uma miríade de explicações: Miguel pode estar louco e não há invasor algum; Miguel pode estar louco e há um invasor; Miguel pode estar são e há um invasor; o invasor pode ser de carne e osso; o invasor pode existir, mas ser uma materialização da consciência de Miguel. Na primeira vez em que o protagonista se vê frente a frente com Thomas, adiciona-se o fator álcool à equação. Miguel está bêbado e caminha até o banheiro quando o outro aparece e conversa com ele. Nesse momento, Thomas é descrito como um espelho, como um reflexo com os mesmos traços do protagonista e que lhe avisa que está bêbado demais. É por isso que Miguel o trata como sua consciência:

Quem era ele para dar conselhos? Quem era ele para dizer o que era certo? Quem era ele para dizer para si próprio, para julgá-lo e obstruir sua passagem até o banheiro? Consciência, saia do meu caminho.

O espelho se abriu e ele atravessou. Pingou direto na privada sem olhar para trás. Sem olhar para o espelho que ainda o olhava. O espelho o olhava de volta, sem dizer uma palavra.

[...]

O interfone tocou e ele despertou de seu sono. Despertou de seu sono de pé, na frente da privada. Ninguém no apartamento (NAZARIAN, 2005, p. 97).

A bebedeira de Miguel sugere um desvio de perspectiva. Não podemos saber ao certo se ele realmente viu o que acredita ter visto e a incerteza é ampliada pelo fato de a

personagem dormir em pé e acordar, logo em seguida, sozinha no apartamento. Apesar de todo esse trabalho em torno da dúvida, conforme a narrativa caminha para seu fim, uma explicação se sobressai e o texto indica claramente que existe um outro no apartamento e que Miguel possui algum tipo de doença mental. O mesmo não ocorre em “A volta do parafuso” que mantém a ambiguidade até o fim, sem explicitar se os eventos sobrenaturais realmente ocorreram ou se a preceptora estava louca. A estratégia da novela de James, no entanto, não era predominante nos textos fantásticos da época, sendo que grande parte deles não mantém a dúvida até o fim da narrativa.

Como podemos perceber, *Feriado de mim mesmo* traz uma nova abordagem da dúvida em relação ao modelo mais comum no século XIX. O romance apresenta uma multiplicidade de explicações para o fenômeno que invade a vida do protagonista, enquanto os textos canônicos do fantástico, geralmente, trabalham com uma explícita dicotomia entre duas possibilidades distintas. Embora a análise de um único romance seja pouco para se estabelecer uma generalização, podemos pensar a partir daqui na hipótese de que – considerando que o fantástico nasce para atender a uma função social de questionamento dos discursos dominantes – essa mudança possa ser resultado das transformações sociais ocorridas ao longo do tempo. Podemos citar, em especial, o deslocamento dos discursos dominantes do século XIX (misticismo e positivismo) do centro de pensamento da humanidade. Essa ambivalência deu lugar a uma variedade de discursos que já existiam, mas não operavam papel central nas discussões filosóficas da época. Questões de gênero e sexualidade, vida social e psicológica, humanidade e desumanidade, entre uma infinidade de outras, ocupam, hoje, um lugar de destaque nas discussões do que se tem chamado *pós-modernidade*. Deste modo, é possível que o fantástico em *Feriado*, ainda que mantenha características essenciais ao modelo do século XIX, tenha se moldado de forma a abarcar em seu núcleo questões pertinentes a seu tempo.

3 MIGUEL

Iniciamos, agora, a análise de um aspecto que é tratado como um dos pontos centrais na teoria de Joël Malrieu e que desfruta de espaço considerável no estudo de Filipe Furtado: a personagem, especialmente o protagonista da narrativa fantástica. Para compreensão desse elemento indispensável ao texto narrativo, guardando as devidas especificidades da personagem fantástica, necessitamos compreender as transformações históricas sofridas pela noção de personagem nos estudos literários, as quais naturalmente afetam também a produção artística de cada período. É sabido que, na antiguidade, como se verifica na *Poética*, de Aristóteles, a personagem era tida como uma imitação do ser humano. Esse conceito permaneceu vigente durante a Idade Média carregando especialmente um sentido religioso moralizador. É somente

[a] partir da segunda metade do século XVIII [que] a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador (BRAIT, 1998, p. 37).

Ainda assim, a personagem não deixa de ser compreendida exclusivamente em termos da sua identificação com a pessoa humana. É nesse contexto que encontramos os contos fantásticos canônicos, em que se percebe uma grande busca pela diversificação dos acontecimentos a que se submetem as personagens. Percebe-se também uma tentativa de se conceder espaço cada vez maior à subjetividade das personagens, daí a tendência da literatura fantástica do período em favorecer o emprego da primeira pessoa narrativa. Temos, portanto, contos que se valem altamente dos pensamentos de suas personagens e das projeções que elas fazem acerca de suas ações, não raramente em detrimento da própria ação. É o que, como vimos anteriormente, Todorov chama de modalização e que exerce importante papel na construção da dúvida no fantástico.

Já no século XX, supera-se a ideia de que a personagem só possa ser analisada por intermédio de sua comparação com o ser humano e passa-se a considerar que, ainda que possa se inspirar na realidade, “a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face aos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias” (CANDIDO, 1974, p. 75). Com base nesse entendimento, surge *Aspects of the novel*, de E. M. Forster que classifica as personagens em *Planas* e *Redondas*, conforme sua complexidade e evolução dentro de uma obra. Surge também o estudo de Vladimir Propp, *Morfologia Skazki*, no qual são apresentados sete papéis e trinta e uma funções possíveis para

as personagens dos contos de magia russos. Greimas utiliza essas informações para criar um *modelo actancial*, segundo ele, aplicável a todo tipo de texto narrativo. É esse modelo que Filipe Furtado utiliza em sua análise da personagem fantástica.

Nesse mesmo período, são publicados, porém, os trabalhos de autores como Proust, Kafka, Woolf, Mann e Joyce que conferem uma nova dimensão à personagem na literatura moderna, especialmente no que diz respeito às noções de perspectiva, e cujas contribuições influenciam inegavelmente a composição da personagem na contemporaneidade. A personagem se torna mais ambígua, mais fragmentada, mais paradoxal e se torna impossível contê-la em funções específicas já que as funções se sobrepõem e se modificam ao longo da narrativa. A personagem passa a *viver* cada vez menos segundo suas ações e cada vez mais a partir de sua percepção da realidade.

Chegamos, portanto, ao contexto em que se desenvolve *Feriado de mim mesmo*, romance que dispõe de um ferramental teórico e técnico para estabelecimento da subjetividade da personagem não acessado pelos autores do século XIX e que também toma propriedade de noções de perspectiva, individualidade e percepção muito próprias do século XX. Dito isto, não nos seria produtivo a utilização de modelos estáticos de análise como o proposto por Greimas e utilizado por Furtado. Ainda que o modelo fosse capaz de oferecer um aparato satisfatório para investigação dos contos do século XIX, teríamos que enfrentar sérias incongruências quando da aplicação dele a um romance contemporâneo. Sendo assim, preferimos nos fundamentar em Malrieu que traz um sistema de análise mais fluido e amplo, abrangendo tanto aspectos da estrutura do texto fantástico quanto aspectos sociais que podem ser tranquilamente transpostos para a contemporaneidade.

Primeiramente, a personagem fantástica, segundo Malrieu, necessita aparentar ser ordinária, comum, de modo a facilitar a identificação desse indivíduo na própria sociedade que o mundo ficcional busca representar. Convém lembrar, aqui, que Todorov já dizia que o mundo do fantástico é o nosso mundo, sendo assim, a personagem deve se assemelhar a um indivíduo que habita nossa realidade. Ocorre, no entanto, que essa mediocridade, como coloca Malrieu, esse caráter superficial e indeterminado da personagem fantástica, mascara uma série de condições muito específicas e fundamentais para que ela possa desempenhar sua função no jogo que estabelece com o fenômeno. A personagem, como já levantamos anteriormente com Furtado, deve incluir-se em um extrato social que goze de credibilidade frente a essa sociedade à qual pertence. Deste modo, geralmente, a personagem fantástica faz parte de uma elite intelectual e cultural, o que a torna suficientemente respeitável para que, quando do

encontro com o fenômeno, sua palavra seja levada em consideração mesmo que os acontecimentos pareçam virtualmente impossíveis.

É o que ocorre em “The facts in the case of M. Valdemar”, de Edgar Allan Poe. Na história, um narrador referido somente como “P” pratica hipnotismo em um homem chamado M. Ernest Valdemar que se encontra à beira da morte. Ao hipnotizá-lo, o narrador busca enganar a morte e mantê-lo vivo em uma espécie de estado vegetativo. Obtendo sucesso na empreitada e com o auxílio dos médicos “D” e “F”, o narrador mantém Valdemar consciente por quase sete meses após sua morte. Durante esse período, “P” conversa e faz perguntas para o hipnotizado que afirma estar efetivamente morto. Note-se que o narrador é uma pessoa culta e que já praticava hipnotismo há três anos, o que evidencia uma clara equiparação dele a um cientista pelo autor. Temos também a presença de médicos que testemunham o acontecimento. São pessoas comuns, mas detentoras de suficiente credibilidade para atestar o ocorrido. O mesmo se verifica em “O sinaleiro”, de Dickens. Embora o sinaleiro seja um homem humilde, ele não é descrito como supersticioso e revela, além do interesse por línguas e do estudo autodidata de matemática, uma educação formal: “Quando moço [...] fora um estudante de filosofia natural e assistira a palestras” (DICKENS, 2004, p. 302).

Em *Feriado de mim mesmo*, como já foi dito, temos também um protagonista, escritor e tradutor, pertencente a uma elite intelectual e plenamente condizente com as definições de Furtado e Malrieu. Outra relação já abordada entre “O sinaleiro” e *Feriado* que possui influência direta sobre a constituição da personagem fantástica é o isolamento social que, em um, se dá por questões profissionais e geográficas e, em outro, voluntariamente através da escolha de morar sozinho e evitar se relacionar com outras pessoas mesmo em meio a uma grande cidade. Em ambos os casos, as personagens estão distantes do mundo do trabalho tradicionalmente conhecido, não tendo de lidar diretamente e diariamente com chefes e colegas, por exemplo: “Se o personagem é a esse ponto privado de qualquer laço social, é porque o fantástico visa um indivíduo desligado de toda determinação exterior, uma espécie de homem em si mesmo” (MALRIEU, 1992, p. 57)⁶⁹.

Por essa mesma razão, inclusive, a personagem fantástica vive ainda um isolamento intelectual e afetivo. Em *Feriado*, toda a família de Miguel mudou-se para a Argentina e ele vive sozinho em seu apartamento sem receber qualquer companhia de amigos ou amantes. Não há ninguém com quem a personagem possa discutir assuntos filosóficos ou mesmo

⁶⁹ Si le personnage est à ce point privé de toute attache sociale, c'est parce que le fantastique envisage toujours un individu coupé de toute détermination extérieure, un sorte d'homme en soi.

cotidianos, não há debate intelectual. Convém notar que, apesar da presença da internet no romance, ela exerce um papel altamente pontual, não servindo para que o protagonista troque mais que alguns e-mails com sua família e com Thomas, que ele considera ser sua consciência materializada. Miguel também deixa claro que, embora em alguns momentos pareça sentir falta de uma companhia, não possui qualquer intenção de se relacionar afetivamente com alguém: “Se o interesse era sexo, poderia conseguir a qualquer hora. Numa esquina qualquer, na avenida Farrapos, pela Internet, nos bares, na noite, num gole a mais, ou num gole a menos. Não precisava fazer promessas, nem trocar telefones” (NAZARIAN, 2005, p. 23). Essa solidão é emblemática do fantástico e podemos pensar, ainda, no relacionamento que Miguel tem com Thomas e do qual se esquece completamente. Se a solidão não existe, ela é criada haja vista que “[o] fenômeno separa até os casais mais unidos” (MALRIEU, 1992, p. 59)⁷⁰. O fenômeno se interpõe entre a personagem e qualquer relacionamento com outras pessoas, gerando um inevitável isolamento.

Em “The phantom ‘rickshaw’”, de Rudyard Kipling, o fenômeno desempenha o mesmo papel de separar o casal. Na história, Pansay, um inglês vivendo na Índia, envolve-se com uma mulher casada, senhora Wessington, e ela por ele se apaixona. Passado um tempo, Pansay perde o interesse pela mulher, mas ela não deixa de procurá-lo a fim de uma reconciliação. Posteriormente, o rapaz se apaixona por uma jovem e eles se tornam noivos. A senhora Wessington, que já definhava por conta do desdém de Pansay, acaba falecendo e o jovem começa a ter visões suas justamente quando decide comprar um anel de noivado para sua amada. A falecida surge sempre do mesmo modo que o antigo amante a vira pela última vez, sentada em seu riquexó – carruagem puxada por trabalhadores, comum na Índia – e fala as mesmas palavras que havia dito em seu último encontro. Pansay é cada vez mais afetado pelas aparições, até que isso ocasiona o término de seu noivado e, por fim, sua morte. Em suas últimas semanas de vida, Pansay passa a cavalgar e conversar com a aparição, sendo tido por louco pelas pessoas que o veem, isolando-se do mundo.

Outra questão levantada por Malrieu e presente no romance de Nazarian, bem como em boa parte das narrativas fantásticas, é a existência de um protagonista adulto do sexo masculino. No período oitocentista, essa escolha seria motivada pelo fato de mulheres e crianças não gozarem de grande credibilidade frente às sociedades em que o gênero se desenvolveu. Embora a escolha de Nazarian nos pareça ter maior relação com sua própria biografia pelo fato de ser ele um homem homossexual, é inevitável levantar aqui a questão da

⁷⁰ Le phénomène sépare les couples les plus unis.

representação das personagens femininas, de modo geral, na literatura contemporânea. Segundo estudo coordenado por Regina Dalcastagnè (2005), no Brasil, no período de 1990 a 2004, 72,7% dos autores de romances publicados eram homens, já dentre as personagens, 37,8% eram do sexo feminino. Desse número, porém, somente 28,9% eram protagonistas. Esses dados demonstram que, até pouco tempo, e muito provavelmente ainda hoje, prevalece a representação literária de mulheres em papéis secundários a girar em torno de figuras masculinas. Sendo assim, a personagem fantástica em *Feriado* é masculina, também, por inserir-se em uma sociedade que ainda inferioriza e desacredita o feminino.

Mais um traço comum à personagem fantástica é a demonstração de certo ceticismo. É o que vemos em Pansay, do conto de Kipling, que afirma sobre seu próprio relato: “[d]ois meses atrás, eu teria repudiado e considerado louco ou bêbado o homem que se atrevesse a me contar algo assim” (KIPLING, [entre 1888 e 1890], p. 9, tradução nossa)⁷¹. É comum também que essa personagem, mesmo frente aos maiores indícios, busque possíveis explicações naturais para o acontecimento, pois “a demonstração de uma certeza absoluta da existência da fenomenologia insólita poderá contribuir para remeter a narrativa para o maravilhoso” (FURTADO, 1980, p. 103). Deste modo, a narrativa fantástica visa simular um esgotamento de alternativas para que a personagem possa, em alguns casos, aceitar o insólito, ou, em outros casos, se manter em dúvida. Esse papel pode ser inteiramente conduzido pelo protagonista ou, raras vezes, diluído entre este e um ou mais personagens secundárias como ocorre no conto de Kipling. Pansay não demora muito para se entregar à ideia de que suas visões são realmente manifestações da falecida amante. O doutor Heatherlegh, no entanto, mantém o diagnóstico de que tudo não passa de uma ilusão e o jovem é gradualmente persuadido por essa noção: “eu me tornei mais e mais inclinado a aceitar a teoria de Heatherlegh de que tudo não passava de uma ‘ilusão espectral’ relacionada a olhos, cérebro e estômago” (KIPLING, [entre 1888 e 1890], p. 22, tradução nossa)⁷². Pansay concorda com essa versão até que o tratamento do médico se prova infrutífero e ele aceita de vez a sobrenaturalidade do fenômeno.

Um expediente diferente é utilizado em *Feriado*, visto que personagens secundárias tem pouquíssimo espaço no livro. É o próprio Miguel com suas conjecturas e suposições que proporciona o questionamento do fenômeno, como vimos quando tratamos da arquitetura da dúvida. Miguel se esforça por elaborar uma série de explicações para os acontecimentos

⁷¹ Two months ago I should have scouted as mad or drunk the man who had dared to tell me the like.

⁷² I became more and more inclined to fall in with Heatherlegh’s “spectral illusion” theory, implicating eyes, brain and stomach.

considerando desde possíveis descuidos seus até a invasão de um funcionário do Inmetro. Tendo, aparentemente, analisado todas as interpretações plausíveis, Miguel parte então para uma explicação sobrenatural: a materialização de sua consciência. O que só chegamos a saber depois é que Miguel ignorou e continua a ignorar, mesmo ao fim do romance, o apagamento completo de seu namorado da memória. O que notamos nesse percurso é que há a tentativa de aparentar esgotamento das possibilidades naturais apoiada em um honesto exercício intelectual por parte da personagem. Lembramos, aqui, do que Furtado chama de *falsidade verosímil* e Bessièrre de *falsidade intelectual*; sobre o assunto, a pesquisadora francesa diz que o fantástico “faz da ilusão a maneira de conferir certa inocência [...] a constantes espantos e surpresas; ele reconstrói um ato de descoberta” (BESSIÈRE, p. 29, tradução nossa)⁷³. Sendo assim, Miguel não aceita de imediato a sobrenaturalidade do fenômeno, mas é levado a conclusões nesse sentido de forma aparentemente inevitável. A personagem “descobre” o sobrenatural a partir de indícios da realidade que contradizem mesmo as expectativas dos mais céticos e, assim, conforme dito por Malrieu, revela seus próprios limites.

Convencido da materialidade da manifestação meta-empírica, o protagonista pode recorrer a outras personagens a fim de obter comprovação ou auxílio no enfrentamento do problema. Acontece que, como vimos em “The phantom ‘rickshaw’”, na maioria das vezes, seu relato é tido como algum tipo de ilusão, o que pode, de início, levá-lo a duvidar de suas convicções, mas, por fim, acaba por conduzir ou reconduzir o protagonista a seu isolamento social. Malrieu cita, ainda, como exemplos dessa característica, o esforço falho de Natanael em “O homem de areia” para que Clara acredite em suas acusações contra Coppelius/Coppola e a incapacidade de Mrs. Grose em ver o fantasma de Miss Jessel quando ela e a preceptora se encontram junto à Flora na outra margem do rio, em “A volta do parafuso”.

Em “O caso do finado Mr. Elvesham”, de H. G. Wells, temos um exagero dessa situação, em que a personagem principal recorre a diversas pessoas e acaba interditada como insana devido a seu relato. No conto, o jovem Edward George Eden é abordado por um velho e rico filósofo de nome Egbert Elvesham que diz estar à procura de um jovem íntegro e de boa saúde para deixar a ele toda sua fortuna. Eden é logo persuadido a aceitar os termos de Elvesham para herdar os seus bens, o que consistia no escrutínio de sua vida pessoal e na realização de diversos exames médicos. Finalmente, os dois selam o acordo em um jantar, durante o qual o filósofo oferece a Eden uma bebida em que é colocado um pó rosado. Mr.

⁷³ fait de l’illusion le moyen de rendre une certaine naïveté [...] à d’incessants étonnements et surprises; il reconstruit une activité de découverte.

Elvesham ainda entrega ao jovem, antes de se despedirem, outro pó que deve ser consumido antes de dormir para que ele não sofra com dores de cabeça no dia seguinte. Eden toma o pó com água e, no dia seguinte, acorda no corpo do filósofo. Desesperado, tenta buscar auxílio, mas é contido pelos próprios funcionários da casa de Elvesham, onde se encontra: “Ninguém acredita em mim. Sou tratado como um demente e, mesmo agora, mantido sob vigilância” (WELLS, 2013, p. 411). Escrever o relato é, para Eden, uma forma de provar sua lucidez e reconstituir tudo o que passou, uma forma de contar para o mundo a história em que ele acredita piamente e obter, talvez, a simpatia e solidariedade de alguém.

Embora não da forma extrema como é abordada no conto de Wells, uma situação parecida ocorre em *Feriado de mim mesmo* quando Miguel chama a polícia com o objetivo de capturar o invasor que ele acredita estar em sua casa. Miguel teve sérios indícios de que havia alguém no apartamento, no entanto, quando a polícia chega, não há ninguém além do protagonista. Os policiais inspecionam o apartamento, mas não encontram invasor algum e saem de lá convencidos de que tudo não passou de um delírio. Miguel é, assim, posto em descrédito frente a uma forte instituição social, aprofundando seu isolamento: “Fora longe demais. Chamara os policiais. E continuava sem respostas, ameaçado, tendo de se defender sozinho de uma ameaça sem rosto” (NAZARIAN, 2005, p. 94).

Essa cena, aliás, está profundamente relacionada ao caráter de *thriller* assumido por *Feriado* e denuncia a hibridização sofrida pelo fantástico ao longo do tempo. Durante boa parte da história, temos a ideia de que Miguel, uma pessoa extremamente comum e sem grandes problemas, enfrenta um invasor em seu apartamento, característica típica da trama policial. Acontece que, logo, essa percepção muda especialmente pelo posicionamento da personagem. Como diz Malrieu, no romance policial, temos

um herói, fenomenal como deve ser por definição, confrontado com um fenômeno, de modo que testemunhamos uma espécie de luta maniqueísta entre o herói fenomenal [...] e o fenômeno, e não à dialética do personagem e do fenômeno constitutivos do conto fantástico (MALRIEU, 1992, p. 67)⁷⁴.

Heróis como Sherlock Holmes são plenos em si e “caçam” o fenômeno em uma clara luta do bem contra o mal. Miguel inicia o romance dessa forma, mas se mostra gradualmente mais problemático e é do confronto entre suas ações e as de Thomas que se dá o desenvolvimento da história. A relação entre personagem e fenômeno no fantástico é muito

⁷⁴ un héros, phénoménal comme il se doit par définition, confronté à un phénomène, de sorte que nous assistons ici à une sorte de lutte manichéenne entre le héros phénoménal [...] et le phénomène, et non à la dialectique du personnage et du phénomène constitutive du récit fantastique.

mais complexa do que a simples dinâmica “caça e caçador”, é o confronto instável entre dois mundos que se chocam e se transformam continuamente.

É a partir desse confronto que uma nova verdade se apresenta a Miguel e aprofunda a fragmentação de sua personalidade. A cada nova interação, ele se distancia mais e mais de sua posição inicial na história e adentra um universo de paranoia e loucura. A projeção da própria consciência no fenômeno é justamente um grande indicativo desse sentimento de perda do “eu”. Sentindo-se incapaz de vencer seu adversário e considerando já impossível a vida em seu apartamento, então, Miguel tenta fugir tal qual o faz a personagem-título de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. Nessa história, o narrador se revela uma pessoa aproveitadora e de poucos escrúpulos que se vê às voltas, desde a infância, com um outro que possui o mesmo nome que o seu, tem a mesma aparência e até nasceu no mesmo dia. O rival se contrapõe constantemente ao narrador fazendo com que este se sinta, não raramente, constrangido. O outro persegue William Wilson por toda a vida adulta expondo-o a situações cada vez mais vergonhosas até que sua reputação se torna tão humilhante que ele decide fugir para outros países, sem, entretanto, conseguir escapar de seu perseguidor que sempre o encontra onde quer que vá, até seu último enfrentamento. De forma parecida, Miguel tenta fugir para a Argentina, mas acaba retornando ao apartamento para seu confronto final com Thomas. No momento do confronto, em ambas histórias, temos um ápice de loucura, pois esta é “uma das formas mais extremas da perda de identidade” (MALRIEU, 1992, p. 71)⁷⁵ típica da personagem fantástica.

Nesse ponto, Miguel e Wilson discutem com seus opositores e se aproximam, finalmente, de um conhecimento inesperado de si mesmos. Thomas revela que ele é, de fato, outro: “Eu voltei de viagem e o apartamento estava esta zona. Voltei e você mal reparou em mim. Não sei se você encontrou outra pessoa. Não sei se você exagerou nas drogas. Só sei que você precisa de um tempo pra pensar, e eu também” (NAZARIAN, 2005, p. 136-137). Thomas levanta, ainda, a possibilidade de que Miguel tenha enlouquecido. Da mesma maneira, Wilson revela ao narrador – que está bêbado nesse momento e, portanto, em estado alterado de consciência tal como, possivelmente, Miguel – que eles são, na verdade, a mesma pessoa. A realidade é entregue, pelo fenômeno, às personagens, revelando suas falhas. Em algumas narrativas, como “The phantom ‘rickshaw” , em que Pansay percebe seus equívocos e abraça seu destino, isso é suficiente para que a personagem atinja um novo nível de consciência. Em outras, como o conto de Poe e o romance de Nazarian, esse desfecho não se

⁷⁵ une des formes les plus extrêmes de la perte d’identité.

realiza: “[O] personagem nem sempre acessa a consciência desta revelação” (MALRIEU, 1992, p. 72-73)⁷⁶.

Assim, tentando assassinar o outro, Wilson assassina a si mesmo. Por sua vez, tentando assassinar uma parte de si, Miguel assassina um outro. Em ambos os casos, a morte representa o fim de toda uma realidade que as personagens negam sobre si mesmas. Os erros de Wilson e os fracassos de Miguel são banhados em sangue e negação. A negação das próprias falhas de caráter, no caso de Wilson, e a negação da própria homossexualidade, no caso de Miguel. A personagem de Poe quer destruir a fração de seu ser que acusa sua responsabilidade pelos próprios malfeitos. A personagem de Nazarian quer destruir o objeto de seu desejo na esperança de que, assim, possa destruir o próprio desejo.

⁷⁶ le personnage n'accède pas toujours à la conscience de cette révélation.

4 THOMAS

Chegamos ao fenômeno, que é mais que um simples evento ou acontecimento, embora seja muitas vezes assim chamado. Trata-se uma presença robusta e pulsante na narrativa fantástica que dialoga com o protagonista em um rito de desvelamento da realidade. É justamente a partir de sua origem aparentemente não-natural que o fenômeno possibilita à personagem fantástica a descoberta de uma nova leitura de mundo. Ainda assim, de início, o fenômeno mantém um caráter bastante comum em muitos de seus aspectos, assemelhando-se àquilo que consideramos humano: “O fenômeno não apresenta, à primeira vista, nada de inquietante em si mesmo” (MALRIEU, 1992, p. 81)⁷⁷. Ele também não demonstra qualquer evolução ao longo da história, o que muda é a percepção da personagem a seu respeito. Thomas, de *Feriado de mim mesmo*, é a perfeita representação dessa configuração narrativa. De início, Miguel o percebe como um intruso de carne e osso, um invasor, e só depois avança na direção de uma concepção sobrenatural desse fenômeno. No fim, Thomas era apenas um homem como outro qualquer e nenhuma de suas características se altera, seja no sentido de não se tornar sobrenatural, seja no sentido de não ocorrer qualquer mudança em sua personalidade ou percepção de mundo. Enquanto Miguel se transforma do que parecia ser um jovem independente e pouco sociável em um territorialista paranóico, Thomas permanece o mesmo que era desde o início da narrativa.

The picture of Dorian Gray, de Oscar Wilde, brinca com essa situação, trazendo um fenômeno que, aparentemente, se modifica enquanto a personagem permanece inalterada. Na história, Basil Hallward pinta o retrato de Dorian, um belíssimo jovem por quem o pintor sente grande admiração. Surge, então, Lorde Henry Wotton, amigo de Basil, que incute em Dorian uma série de pensamentos antes ocultos a ele, especificamente em relação à brevidade de sua beleza. Com isso, Dorian sofre um choque de realidade e deseja que o retrato receba as marcas do tempo em seu lugar: “Se fosse eu a permanecer para sempre jovem e o retrato a envelhecer! Por isto – por isto – eu daria qualquer coisa!” (WILDE, 2015, p. 26, tradução nossa)⁷⁸. Seu desejo parece se realizar posto que, por mais que os anos passem e sua personalidade se torne cada vez mais cruel e distorcida, sua beleza não se esvanece enquanto a imagem no quadro parece receber as transformações que a ele caberiam. A trama caminha com base nessas transformações até que Dorian, na tentativa de destruir o quadro e livrar-se

⁷⁷ Le phénomène ne présente à première vue rien d’inquiétant en soi.

⁷⁸ If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything!

daquela imagem que denunciava a corrupção de sua alma, acaba perdendo a própria vida. Por esse resumo, percebemos que, na verdade, embora fisicamente as alterações sejam invertidas, é a personalidade da personagem que se altera, enquanto a condição sobrenatural do retrato permanece até o fim do romance. De qualquer modo, Dorian também carrega algo de fenômeno já que é uma parte dele que se deposita na imagem e é um aspecto da imagem que ele toma para si. Da mesma maneira, Miguel carrega uma parte de Thomas posto que os dois eram namorados e extremamente parecidos fisicamente. Além disso, é por meio dos olhos do protagonista que experimentamos o acontecimento que, no fim, descobrimos ser uma ilusão, ou seja, o fenômeno se dá a partir da percepção de Miguel e, portanto, é ele próprio também o fenômeno.

Como coloca Malrieu, nota-se, assim, que o fenômeno é uma projeção da personagem, representando, no romance de Wilde, a materialização da maior aspiração de Dorian, a juventude eterna. Já em *Feriado*, inversamente, o fenômeno representa o maior temor de Miguel, sua homossexualidade. Como já vimos anteriormente, no final do livro, Miguel se nega a acreditar que seja homossexual mesmo diante de diversas provas apontadas por seu advogado. Thomas, seria, assim, como também já dissemos, a materialização do desejo homossexual reprimido por Miguel. Mesmo se considerarmos a dificuldade do protagonista em lidar com a interação humana, buscando e rejeitando a solidão ao mesmo tempo, tudo parece sempre retornar a um mesmo problema que é a convivência consigo mesmo, principalmente com aquilo que se é e não com aquilo que se gostaria de ser: “E se via trancado naquela vida. Trancado naquele apartamento, condenado a si próprio. Sem ter por que dormir, nem tampouco por que acordar. Livre e condenado, condenado às suas próprias escolhas” (NAZARIAN, 2005, p. 104). A dificuldade de aceitação do “eu” inviabiliza a Miguel a aceitação do outro, especialmente a parte de si que ele percebe nesse outro, nesse seu duplo.

O duplo, aliás, é um tema central no romance de Nazarian e exprime muito sobre o fenômeno, especialmente no que diz respeito a seu caráter conflitivo. Segundo Berenice Sica Lamas, o duplo se manifesta através de uma variada gama de representações como a sombra, o sócio ou a alma e “[c]onstrói-se através de processos como cisão do eu, metamorfose e narcisismo, que aparecem nas diferentes representações” (2004, p. 47). Tanto o primeiro quanto o terceiro processo se revelam claramente em *Feriado* posto que Miguel é um ser fragmentado, perdido entre seus desejos, memórias e medos, mas é, além disso, um homem cujo namorado carrega com ele uma semelhança perturbadora, denunciando uma relação

inegavelmente narcisista. Reconhecendo a grande multiplicidade e mutabilidade do duplo ao longo do tempo e nos mais diversos gêneros literários, Adilson dos Santos postula:

A única coisa que, seguramente, pode-se dizer é que, independentemente da diversidade de realizações e representações, as histórias de duplo geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena (2009, p. 54).

É justamente esse aspecto desafiador que torna o duplo tão conveniente à literatura fantástica, permitindo a inserção de uma instabilidade única, tão adequada a esse tipo de narrativa. Ocorre que, mesmo sendo um tema historicamente recorrente na literatura mundial e profundamente ligado à subjetividade, no fantástico, o duplo assume um caráter ainda mais introspectivo, “o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções [...], da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra” (CESERANI, 2004, p. 83).

Feriado de mim mesmo comprova essa teoria. Tudo o que se passa na história está diretamente ligado aos pensamentos, sentimentos e emoções de Miguel, tudo é parte da sua vida mental, mesmo aquilo que, a princípio, não deveria ser. Thomas é tragado, no livro, pela mente perturbada de Miguel e acaba se tornando uma simples manifestação de sua consciência ao invés de um ser humano. Sua humanidade só é indicada quando a polícia prende Miguel por seu crime e reconhecida depois, no epílogo, quando o protagonista é confrontado por seu advogado. Durante a maior parte da trama, esse duplo é a projeção dos medos de Miguel, seja esse o medo de ter seu espaço invadido, o medo de aceitar sua sexualidade ou, ainda, o medo de ficar sozinho que a personagem revela quando consome seu outro: “Você vai correr dentro de mim. Vai estar sossegado em minhas veias, em meu coração. Não se preocupe, eu nunca vou abandonar você. Agora somos um só, como se deveríamos ter sido. Você nunca deveria ter se afastado de mim” (NAZARIAN, 2005, p. 142). A luta por completude, no entanto, é justamente o que leva à sua desgraça final.

Padrões similares são encontrados em diversas das obras já mencionadas nesse trabalho. Comumente notamos um impulso destrutivo que, na verdade, busca a recuperação do próprio eu como vemos em “William Wilson”, *The picture of Dorian Gray* e “O Horla”. Em todos esses textos, nota-se a figura de um duplo, seja ele um sócio, uma pintura ou um ser intocável, e, em todos os casos, a personagem busca, mais cedo ou mais tarde, a destruição desse outro que atormenta sua vida. Essa destruição, porém, culmina na ruína de si mesmo ou, como ocorre no conto de Maupassant, na compreensão de que não há outra saída senão tirar a

própria vida. A completude jamais é alcançada.

Saindo dos limites do duplo e voltando especificamente à natureza do fenômeno no fantástico, podemos verificar que, de modo geral, é comum que ele represente não somente uma projeção da personagem, mas também incorpore uma crítica social. O tipo de crítica depende da época e do posicionamento dos próprios autores. O fenômeno é, assim, uma forma de denunciar aquilo que o autor percebe como prejudicial ou ameaçador na sociedade e pode atender aos mais diversos propósitos: “O fantástico é um instrumento utilizável por todos: da visão monarquista de Balzac à visão progressista de Dickens, passando pela visão individualista de Kipling” (MALRIEU, 1992, p. 84)⁷⁹. No caso do citado Kipling, em “The phantom ‘rickshaw’”, assim como em “William Wilson” e outras obras de Poe, o fenômeno tem um sentido moralizador, acusando as atitudes erráticas do protagonista. O fantasma que assombra Pansay demonstra seu erro em não tratar com respeito e empatia sua ex-amante e, assim, o profundamente conservador Kipling registra uma crítica aos jovens hedonistas e desdenhosos dos velhos códigos de conduta masculina. O autor critica a falta de respeitabilidade, segundo seus conceitos, da sociedade em que vive. Do mesmo modo, o narrador imoral, aproveitador e trapaceiro de Poe é desmascarado pelo seu sócia desde seus pequenos delitos na infância até a vida adulta, provando-se uma crítica à desonestidade e à corrupção humana.

Frankenstein é outra obra fantástica que se mostra profundamente crítica à sociedade de sua época. No livro de Mary Shelley, o jovem estudante Victor Frankenstein constrói um ser com partes de corpos de cadáveres e dá a ele vida através de experimentação pseudocientífica. Quando sua criação acorda, no entanto, Victor se assusta e foge desesperado. O monstro, então, sozinho no mundo e igualmente assustado, vaga a esmo sofrendo uma série de maus-tratos por conta de sua aparência grotesca. Aos poucos, ele mesmo se educa através de livros e decide buscar vingança contra seu criador. A criatura, então, assassina o irmão de Frankenstein e, ao encontrar o jovem, exige que este lhe crie uma esposa. Victor acaba aceitando a tarefa com medo de que o monstro cometa mais atos violentos, mas desiste no meio do caminho. Enfurecido, o monstro assassina o melhor amigo de Victor e, depois, sua esposa, Elizabeth. Frankenstein sai, então, à caça da criatura e acaba morrendo no norte, onde é encontrado bastante debilitado por um navio de exploradores. A criatura presencia a morte de Victor e, abalada, afirma que irá até o extremo norte e lá cometerá suicídio. Assim termina a história. A criatura, que nasce pura e inocente,

⁷⁹ Le fantastique est un instrument utilisable par chacun: de la vision monarchiste de Balzac à celle, progressiste, de Dickens, en passant par celle, individualiste, de Kipling.

transforma-se em um assassino graças ao abandono de seu criador e à crueldade com que é tratada por todas as pessoas com quem se depara. Shelley critica possivelmente a sociedade das aparências, a hipocrisia e especialmente a desumanidade com que os menos afortunados eram tratados em sua sociedade. A autora já debatia em seu livro um tema que só muito tempo depois ganhou destaque nas discussões sociais: o papel da sociedade na criação de criminosos. Victor não cria um monstro quando dá vida aos retalhos de cadáveres que juntou, mas sim quando abandona a criatura em um mundo que lhe atormenta e dele abusa.

Percebemos, nessas obras, mesmo em *Frankenstein*, que é um texto mais longo, uma distinta unidade. A principal crítica social é evidente. O mesmo não se dá com *Feriado* que, além de ser um romance, partilha de uma sociedade muito diferente daquela em que as outras narrativas foram escritas, marcada pela transitoriedade das relações e pela pluralidade de pensamentos. Se a sociedade não é a mesma, o tipo de crítica também não o pode ser. É inegável que o pensamento polarizado tão forte no século XIX e originador de narrativas totalizantes como o iluminismo e o marxismo não cabe mais no século XXI. Segundo Lyotard, “[a] metanarrativa perdeu sua credibilidade, independentemente do tipo de unificação utilizada, independentemente de ser uma narrativa especulativa ou uma narrativa de emancipação” (1984, p. 37, tradução nossa)⁸⁰. Vivemos uma época em que o branco e o preto deram lugar a uma série de cores e nuances variadas, em que até mesmo o pensamento binário em relação à sexualidade vem sendo drasticamente substituído por uma miríade de correspondências. Não é mais aceitável se determinar um único ponto por meio do qual se possa alcançar a harmonia social.

Sendo assim, *Feriado de mim mesmo* traz justamente esse aspecto crítico que não se limita a uma ideia específica, mas a várias ideias possíveis, diluindo seu criticismo não como modo de enfraquecimento da criticidade, mas como modo de aprofundamento da identificação individual e distanciamento das generalizações. Desta forma, podemos encontrar no livro de Nazarian uma série de críticas – mais ou menos equiparáveis em termos de destaque na obra – à contemporaneidade, como a individualização exacerbada ou seu contrário, a obrigatória socialização constante, o narcisismo, o sentimento de ter direito a algo sem trabalhar por isso, a saúde mental, dentre outros. Evidentemente, uma das questões em específico chama mais a atenção e parece gozar de um papel mais decisivo nos acontecimentos: o modo como a homossexualidade é vista e abordada pela nossa sociedade. Vejamos a conversa de Miguel com o advogado Adriano:

⁸⁰ The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation.

‘Você já parou pra pensar que seu inconsciente pode ter apenas criado a mentira de que você e Thomas eram a mesma pessoa?’

Já. Mas daí, como poderíamos ter vivido juntos durante tanto tempo?

‘Vocês eram namorados...’

Não, Adriano, eu não sou viado. Eu tive uma namorada, ela está na...

‘Argentina. Eu sei. Mas isso faz muito tempo, não faz?’

Algum tempo. De lá pra cá, eu não pensei nisso...

‘Você tem algum problema com a sua homossexualidade?’

Não! Eu não sou homossexual. Eu não me importo que os outros sejam, mas eu não... (NAZARIAN, 2005, p. 154)

A partir desse trecho, podemos notar que a personagem busca manter uma aparência socialmente ligada à masculinidade, comportamento que é chamado por Judith Butler de *performatividade*. Segundo a autora, “A performatividade não é [...] um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (BUTLER, 2001, p.167). Miguel busca atender a uma ideia de masculinidade não formulada por ele, mas assimilada a partir de pressões sociais.

As atitudes de Miguel representam uma desqualificação do outro, visto que, na tentativa de sustentar sua performance enquanto homem heterossexual, desumaniza seu companheiro, passando a ver o outro como algo menos que um ser humano. O fato de Miguel ser ele mesmo homossexual não incorre de modo algum em um empecilho para tal atitude posto que, como afirmam Costa & Nardi, “a ‘internalização’ das dinâmicas sociais que desqualificam a diversidade sexual também acontece com as pessoas não-heterossexuais” (2015, p. 719). Influenciado por essas dinâmicas, Miguel perde, do mesmo modo, a própria humanidade ao se reduzir a uma versão puramente instintiva, irracional, de si mesmo. O auge dessa desumanização é o assassinato do outro e a antropofagia, tentativa inócua de recuperar a parte perdida de si.

O fenômeno, assim, delata uma estrutura social opressora. Thomas se mantém amoroso e preocupado durante toda a história, mas as amarras que prendem Miguel à sua performance não lhe permitem enxergá-lo como mais que uma grande ameaça. Com isso, Nazarian critica o modo como a sociedade agride pessoas por conta de sua sexualidade e as leva, inclusive, à rejeição de si mesmas e à reprodução dessa rejeição contra aqueles que, de

algum modo, representam seus próprios desejos. O verdadeiro monstro não é o fenômeno, “a verdadeira monstruosidade se encontra na sociedade” (MALRIEU, 1992, p. 85)⁸¹.

A discussão sobre a crítica social traz, também, uma questão filosófica cara ao fantástico: a definição do humano e do não humano. Como vimos, Miguel desumaniza Thomas de modo que seu assassinato seja possível e moralmente aceitável segundo seus próprios princípios, segundo a ideia de que não é errado destruir o que não é humano. Da mesma maneira, a criatura de Frankenstein sofre com o abandono e com todo tipo de ataque simplesmente por não ser humana. Questiona-se, aqui, o que é humano e o que não é. Denuncia-se a desumanidade que reside na desumanização do outro.

Esse processo se dá, primeiramente, a partir de um distanciamento entre o fenômeno e a realidade conhecida. Mesmo que esse fenômeno se insira na sociedade e se aproxime do mundo possível, são empregados recursos que tornem essa proximidade bastante virtual. Não é raro que o fenômeno, que pode também ser a própria personagem em alguns casos, não seja nomeado, como ocorre com a criatura de *Frankenstein*, com a preceptora de “A volta do parafuso” ou com o trabalhador de “O sinaleiro”. Em outras narrativas, o nome dado ao fenômeno sugere algo longínquo e desconhecido como acontece em “O Horla”. Nesse conto, aliás, há inclusive a sugestão de que o fenômeno tenha sido levado até a França através de um barco brasileiro, proveniente das remotas terras sul-americanas. Ambos artifícios são encontrados em *Feriado de mim mesmo*. Primeiro, o nome de Thomas surge somente na metade do livro, o de Miguel já próximo do fim. Quando descobrimos o nome completo de Thomas, Thomas Schimidt, é impossível não realizar uma associação imediata com a língua inglesa, com o estrangeiro, e como pontua Julia Kristeva, “[e]nquanto a inquietante estranheza que sinto diante do outro me mata lentamente, a indiferença anestesiada do estrangeiro, em compensação, explode em assassinato de outrem” (1994, p. 33).

Antes da destruição do fenômeno, no entanto, se é que ela ocorre, têm-se a percepção de que ele é indestrutível. Miguel busca, por vezes e em vão, confrontar diretamente Thomas, chegando a tentar envenená-lo, mas o fenômeno parece sempre lhe escapar no último segundo: “Passava por debaixo da porta. Escorria pelo ralo. Corria pelo fio do telefone, do interfone” (NAZARIAN, 2005, p. 91). O outro invade seu espaço, o observa, o incomoda, mas não se revela e é isso que lhe confere um caráter ainda mais perturbador. Apesar de seus atributos aparentemente sobre-humanos, “o fenômeno não precisa intervir concretamente. Ele

⁸¹ la véritable monstruosité est dans la société.

só precisa estar lá e observar” (MALRIEU, 1992, p. 95)⁸², como vemos em “O Horla”. Em diversos momentos, o narrador do conto de Maupassant se sente vigiado e perseguido mesmo que esteja completamente sozinho: “De repente, achei que estava sendo seguido, que andavam atrás de mim, bem perto, quase me tocando. Virei-me bruscamente. Estava sozinho” (MAUPASSANT, 2016, p. 255). O fenômeno é maior que a personagem, parece habitar um espaço-tempo muito além de sua compreensão e revela constantemente sua falibilidade.

Na dialética da personagem e do fenômeno, se estabelece uma evidente relação de atração e repulsa. A personagem é inevitavelmente seduzida pelo fenômeno e o procura, mesmo que inconscientemente, como Alphonse procura o dedo da Vênus para depositar seu anel de casamento no conto de Mérimée. No momento em que isso ocorre, Alphonse estava jogando péla – um ancestral do jogo de tênis –, mas sente que o anel de diamantes que trazia no dedo, e que entregaria à noiva na hora do casamento, estava atrapalhando seu jogo. Decide, então, retirar o anel do dedo e, ao invés de entregá-lo ao narrador que se precipita para recebê-lo, vai até a Vênus e o coloca em seu dedo anelar. O ato impensado cria uma inquebrável ligação entre o jovem e a estátua. Logo depois, Alphonse tenta recuperar seu anel e, portanto, desvincular-se do fenômeno, mas isso já não é possível: “O dedo da Vênus está contraído, dobrado; ela aperta a mão, compreende?... É minha mulher, ao que parece, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (MÉRIMÉE, 2016, p. 134). Alphonse é, por fim, assassinado pela estátua numa espécie de sombria consumação de seu casamento.

Miguel também vive esse caso de amor e ódio com Thomas. Embora não se tenha conhecimento, no início da história, sobre a relação amorosa entre os dois, esse é um fator que indica a atração sentida pelo protagonista em relação ao outro. Miguel namorou Thomas e, portanto, desejava o fenômeno. Mesmo sem qualquer lembrança de quem seja o invasor, a personagem o busca de forma incessante. Não há tentativa de fuga, mas de encontro – ou reencontro. Após ficar face a face um com o outro e Miguel se convencer de que Thomas é apenas parte da sua consciência, eles finalmente se unem por meio do sexo:

Então sentiu os braços por trás, ao redor do seu corpo. Um beijo na nuca, o mesmo arrepio. Ele vinha e abraçava a si mesmo. Ele se agarrava e lhe dava um beijo. Virou-se e olhou nos seus olhos. Fechou-os e sentiu seu hálito. Sua barba crescendo, assim como seu membro. Sua língua em sua língua, seus lábios em seus lábios; mergulhou num beijo quente e se entregou (NAZARIAN, 2005, p. 116).

⁸² Le phénomène n’a pas besoin d’intervenir concrètement. Il lui suffit d’être là, et de regarder.

No dia seguinte, todavia, Miguel rejeita novamente Thomas, tenta fugir, mas retorna e, por último, aniquila o fenômeno e, de certo modo, a si mesmo. A repulsa nunca é suficiente para impedir que personagem e fenômeno compartilhem uma última comunhão e só então, enfim, cheguem ao término de sua relação, geralmente pelo extermínio de um deles ou de ambos. Mas por que o fenômeno incomoda tanto a personagem?

Em *Feriado de mim mesmo*, quando Miguel conversa com seu advogado, este lhe questiona diversas vezes quanto ao real motivo do assassinato, mas não se convence com os pequenos acontecimentos expostos pelo cliente como a escova no banheiro e o arquivo em seu computador. O que ocorre é que, como afirma Furtado, diferentemente do que vemos no maravilhoso, “o Sujeito do fantástico [que é o fenômeno] é negativo” (1980, p. 97). Considerando a posição do protagonista na história, o fenômeno não surge para ajudar a personagem, mas para atrapalhar, para se contrapor, para invadir seu espaço. O sócio do narrador de “William Wilson” arruína seus planos e, por isso, é negativo em relação ao protagonista por mais imorais que sejam os planos deste. Assim, Thomas se torna um opositor para Miguel no momento em que adentra seu apartamento e ali habita. Por isso mesmo, não é uma ação concreta contra a personagem que a leva a desejar destruir o fenômeno, mas sua simples presença, sua existência que contraria aquilo que a personagem toma como mais precioso em sua vida. Nesse sentido, muitas vezes, como se passa em *Feriado*, o protagonista é somente uma vítima aparente, pois “[m]esmo que o fenômeno represente, indiscutivelmente e sem ambiguidade, um perigo evidente para o indivíduo ou para o grupo, ele permanece, contra todas as aparências, uma vítima” (MALRIEU, 1992, p. 103)⁸³. O inocente Thomas perde a vida do mesmo modo que a criatura de *Frankenstein* sofre o abandono e o repúdio dos humanos: sem possuir qualquer culpa e sem entender realmente o porquê.

A verdade é que, em *Feriado de mim mesmo*, nem mesmo o próprio Miguel compreende seus motivos. Isso se dá justamente porque personagem e fenômeno são duplos, são reflexos um do outro, porque o fenômeno carrega uma parte da personagem que ela mesma nega. A personagem é, portanto, alienada, desconhece a realidade em que se insere e ignora o papel da sociedade em todos os seus infortúnios. No fim, não é o fenômeno quem aliena a personagem e sim a sociedade. O fenômeno revela a realidade que a personagem se recusa a ver. Já a sociedade condena tanto Miguel quanto a criatura, primeiro por ser quem são e depois pelos crimes que cometem a partir de frustrações que essa mesma sociedade originou. A culpa não deixa de existir, mas não se pode ignorar o fator social que poderia ter

⁸³ Même lorsque le phénomène représente sans conteste et sans ambiguïté un danger évidente pour l’individu ou pour le groupe, il n’en reste pas moins, contre toute apparence, une victime.

mudado completamente o destino das personagens. Parafrazeando Malrieu quando se refere a um conto de Gogol, nenhum fenômeno se iguala em horror à sociedade que oprime, abusa e violenta as personagens.

5 O APARTAMENTO E O FERIADO

No fantástico, o espaço e o tempo não são somente meros planos de fundo para a ação. Ainda que esses elementos se sobressaiam mais ou menos em cada narrativa, há vários aspectos relacionados a eles que se mostram fundamentais para a caracterização do fantástico. Como afirma Gama-Khalil, “a configuração dos espaços ficcionais define em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados pela narrativa fantástica, de forma a torná-la mais aberta e plural” (2012, p. 32). O apartamento e o feriado não são aleatórios, são instâncias interligadas ao fenômeno, à personagem e à narração, de modo a gerar o ambiente propício à experiência fantástica.

Como já vimos anteriormente, o espaço da personagem é como o nosso, geralmente urbano, ainda que, de alguma forma, isolado. Dentro de seu isolamento, a personagem, muitas vezes, parece viver uma espécie de relação de dependência com o lugar. Acompanhamos tudo o que Miguel faz em seu apartamento, mas, nos rápidos momentos em que ele se afasta, não presenciamos nenhuma de suas atividades. Sabemos apenas o que ele indica antes de sair ou o que nos é informado quando ele retorna. A invasão do apartamento, inclusive, parece atingir um nível muito íntimo na psicologia da personagem, ao ponto de Miguel considerar o invasor como uma parte despreendida de si. A vida da personagem caminha para transformações irreversíveis no momento em que seu espaço é violado.

Relação similar se nota em “The fall of the house of Usher”, de Edgar Allan Poe. Na casa que dá nome ao conto, habita um casal de irmãos gêmeos, últimos descendentes de toda uma linhagem de uma respeitada família. Ambos possuem saúde extremamente fraca, física e mentalmente, tão deteriorada quanto a própria casa, em situação de grande abandono. O narrador, logo que chega ao local, convocado por um desesperado convite de seu amigo de infância, Roderick Usher, expõe uma percepção negativa acerca do cenário e da construção em ruínas. Já o senhorio indica, em diversos momentos, um sentimento de que a decadência da mansão é um fator dominante na degeneração sofrida por seus donos. Para Roderick, a propriedade é senciente e exerce uma estranha influência sobre sua saúde. Como que para corroborar a tese desse elo, quando os irmãos morrem, a casa toda vai ao chão. No conto de Poe, assim como na história de Nazarian, o local é praticamente uma personagem silenciosa, mas atuante e observadora.

A partir dessa relação de dependência, é natural que, inicialmente, tenhamos a impressão de que a personagem está perfeitamente integrada em seu ambiente. No entanto,

“[a] harmonia original da personagem com o local que ocupa não é mais que um engano, assim como suas convicções iniciais” (MALRIEU, 1992, p. 117)⁸⁴. No começo de *Feriado de mim mesmo*, Miguel parece muito confortável em seu apartamento e em sua solidão, mas, aos poucos, percebemos que ele não está tão confortável assim. Quando um estranho interfoneia em seu apartamento o convidando para um almoço, Miguel corre para encontrá-lo e, não conseguindo, demonstra-se desapontado:

Voltou para casa esperando ver a luz [da secretária eletrônica] piscando novamente. Decepcionado, não piscava nem lhe dava esperança. Saiu apressado do banho. Vestira-se correndo para receber o estranho. Descera até a portaria e não havia ninguém lá. Ninguém esperava por ele, apenas as crianças brincando (NAZARIAN, 2005, p. 51).

Assim ocorre com muitas outras personagens fantásticas. Segundo Malrieu, mesmo aquelas que parecem mais apegadas a seu local, como o narrador de “O Horla”, estão, a todo o momento, tentando abandoná-lo. O protagonista de “Wakefield”, de Hawthorne, por exemplo, abandona sua casa e sua esposa e passa vinte anos fora, mas não distante. Wakefield, o homem, se disfarça e permanece rondando a antiga moradia durante todo o tempo. Seu intento inicial seria assustar a esposa com uma ausência de uma semana, mas a empreitada se estende por anos com o retorno sendo sempre postergado para um outro dia até que, por conta de uma chuva inesperada, que cai enquanto Wakefield observava a casa, ele adentra o espaço, finalmente, uma vez mais, como se nada houvesse acontecido. Wakefield vive os dois extremos da equação: deseja estar no local, mas deseja, ao mesmo tempo, abandoná-lo e acaba por encontrar uma insólita solução para seu impasse. Há um inegável vínculo de apego e repulsa entre a personagem e o local que habita.

Essa falsa integração é posta em descrédito precisamente quando o espaço da personagem é penetrado pelo espaço do fenômeno, quando ocorre aquilo que Ceserani chamou de *passagem de limite e de fronteira*. Acontece, no entanto, que, ao mesmo tempo em que a personagem se vê em um novo lugar, esse lugar ainda é o seu. Quando Steenie Steenson, de “A história de Willie, o vagabundo”, chega ao outro mundo para cobrar de Robert Redgauntlet o recibo do pagamento de suas dívidas, esse mundo não é inteiramente diferente daquele que lhe é conhecido, mas uma versão similar do castelo que ele visitara tantas outras vezes. Para compreender essa interação singular entre os diferentes espaços que constituem o fantástico, estudos recentes (GAMA-KHALIL, 2012; SILVA, 2012) buscam

⁸⁴ L’harmonie originelle du personnage avec le lieu qu’il occupe n’est qu’un leurre, tout comme ses convictions initiales.

realizar uma correlação entre a narrativa fantástica e os conceitos de *espaço liso* e *espaço estriado* elaborados por Gilles Deleuze e Félix Guatarri.

Segundo esses autores, o espaço “estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas [...]. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma” (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 184). Grosso modo, é como se o espaço estriado possuísse restrições e limitações às quais o espaço liso não atende, “mas havendo uma correlação entre ambos, um retomando o outro, este atravessando aquele e, no entanto, persistindo uma diferença complexa” (ibid., p. 183). A descrição se encaixa perfeitamente nas noções do espaço fantástico. O apartamento de *Feriado de mim mesmo* é uma simples habitação como outra qualquer, de dois quartos, em frente ao pátio do Inmetro, mas torna-se misterioso e labiríntico à medida que o fenômeno se instaura na diegese. Isso porque o espaço do fenômeno é liso, é expansível e alheio às regras que circundam o espaço conhecido pela personagem, estriado por natureza. Ainda assim, os espaços não são completamente alheios um ao outro, mas partilham de aspectos comuns de modo que sua interação seja possível, sem uma repulsão completa.

Ocorre, deste modo, o que Furtado classifica como uma hibridização característica do espaço fantástico. Segundo o autor português, a narrativa fantástica busca “evocar um *espaço híbrido*, indefinido, que aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (FURTADO, 1980, p. 133). O espaço liso do fenômeno se incorpora ao espaço estriado da personagem para criar um novo lugar, híbrido, oscilante entre duas noções espaciais tão diversas: “Bastava uma outra pessoa entrar que o apartamento ganhava um novo significado. Ficava maior, ganhava novas esquinas, esconderijos” (NAZARIAN, 2005, p. 94). Quando surge o fenômeno, o apartamento adquire novas propriedades - antes impensadas -, subverte as leis da natureza, torna-se fantástico.

Essa característica, porém, não se limita somente ao espaço, pois o tempo no fantástico também é híbrido. Para compreender essa interação, precisamos primeiro observar a relação da personagem fantástica com o passado. Vejamos o caso de “The fall of the house of Usher”, de Poe. O casal de irmãos gêmeos presente na narrativa vive em uma residência ancestral, carregada de História, ainda ocupada por uma série de elementos outrora pertencentes a seus antepassados e mantidos sem renovação: “A mobília, em geral, era profusa, antiga, esfarrapada e nada confortável” (POE, 1994, p. 80, tradução nossa)⁸⁵. Embora a imagem

⁸⁵ The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered.

sugira uma aparente decadência financeira, este problema não é mencionado no conto, deixando como explicação para o estado da casa unicamente um excêntrico apego ao passado. Nada pode ser modificado ou transformado, nada pode ser revitalizado porque as personagens não aceitam desprender-se de uma realidade que já não existe. A mesma explicação se encaixa também em “Wakefield”, em que o protagonista não consegue se distanciar completamente de sua casa em momento algum por conta, acima de tudo, de uma ligação a uma vida que ele já não vive, da qual não faz mais parte. Esse é, aliás, como afirma Malrieu, o real motivo pelo qual a personagem fantástica não se desprende de seu espaço; não é um apego ao local, mas ao passado. Nesse processo, Wakefield, assim como os gêmeos Usher, vive uma espécie de intersecção entre passado e presente, uma dimensão que condiciona suas vidas a um inescapável desencontro com o próprio tempo, como vemos suceder-se de forma extrema em *Feriado de mim mesmo*.

Miguel apaga completamente a existência de Thomas de sua memória, mas não apaga todo o seu passado, permanecem as lembranças de seus pais, de sua ex-namorada, de sua profissão. Podemos, inclusive, considerar que Thomas não representa o passado de Miguel, mas o presente e é desse tempo que a personagem tenta escapar ao adentrar o tempo do fenômeno. O protagonista de *Feriado* se recusa a aceitar a realidade em que vive e, através do fenômeno fantástico, através da visão de seu namorado como um invasor, como uma parte de si materializada cujo único intento é perturbar sua vida, ele adquire a possibilidade de manter intacto seu passado. Devido a isso, “[a]s marcas temporais da história são estranhamente numerosas quando se trata da experiência do personagem face ao fenômeno; elas são raras antes e depois” (MALRIEU, 1992, p. 125)⁸⁶. Em *Feriado*, temos muitas informações de localização temporal desde a invasão no apartamento de Miguel até sua prisão, mas não sabemos quase nada sobre a duração e localização dos eventos anteriores e posteriores. Quando seus pais se mudaram para a Argentina? Quanto tempo durou seu relacionamento com Thomas? Quanto tempo se passou desde o assassinato até os fatos presentes no epílogo? Podemos contar os dias, as horas e até os minutos com base no relato que apresenta a manifestação do fenômeno, mas não temos condições de determinar nem mesmo a quantidade de anos que compõem os eventos adjacentes a isso, tornando impossível identificar também, dentro de uma cronologia histórica, o momento de eclosão do acontecimento. O que sabemos é que Miguel retorna para um momento antes de conhecer Thomas e segue sua vida a partir disso, mas é impossível seguir a partir de um ponto já ultrapassado por outras histórias. Tanto

⁸⁶ Les marques temporelles du récit sont étrangement nombreuses lorsqu’il est question de l’expérience du personnage face au phénomène; elles sont rares avant et après.

Miguel quanto os Usher sofrem as consequências de sua tentativa de viver o passado dentro do presente. “[O] personagem não escapa mais que muito momentaneamente ao tempo” (MALRIEU, 1992, p. 128)⁸⁷. A aparente integração inicial de Miguel com seu universo é apenas consequência dessa rápida transposição do tempo que não dura mais que poucas páginas, até o surgimento do fenômeno.

Essa experiência de mescla entre passado e presente é ainda encontrada em diversas obras fantásticas como *O retrato de Dorian Gray*, em que a personagem-título consegue parar o tempo – não envelhecendo – mesmo que ele continue a seguir. Já em “O homem de areia”, de Hoffmann, o surgimento do vendedor Coppola na vida de Natanael é também o surgimento de Coppelius, a sinistra figura que assombrou sua infância. O fenômeno traz consigo um espaço distante e obscuro como sua própria origem e traz também, simultaneamente, um tempo que possui, como dito por Malrieu, algo de mítico, algo como o pesadelo de uma criança ou a criptografia do inconsciente.

Não por acaso, esse é um dos motivos pelos quais a ocorrência do evento fantástico se dá uma única vez. A passagem de limites, que retira a personagem de sua falsa zona de conforto e a insere em um ambiente de alta instabilidade, não poderia ser replicada de forma igual ao longo do tempo e com diferentes indivíduos como ocorre nas maldições, comuns no maravilhoso. O acontecimento fantástico é singular, “nunca ocorreu [antes do momento narrado] e nunca ocorrerá novamente” (MALRIEU, 1992, p. 121)⁸⁸. Isso porque o fantástico representa, acima de tudo, segundo Malrieu, uma tomada de consciência. Miguel tem uma única chance de se redescobrir através do fenômeno, mas, ao invés disso, assassina Thomas e imerge completamente na loucura e na negação de sua própria identidade. O fenômeno já não pode se repetir.

⁸⁷ le personnage n'échappe lui aussi que très provisoirement au temps.

⁸⁸ ne s'est jamais produite, et ne se reproduira jamais plus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, abordamos uma série de teorias acerca do fantástico, desenvolvidas por autores variados e provenientes de contextos diversos. Pudemos perceber que cada um dos autores apresentados possui um olhar bastante singular no que tange às propriedades da narrativa fantástica, mas também que há um diálogo ora explícito, ora implícito entre suas proposições. A inicial exposição e posterior comparação entre os estudos desses autores – Todorov, Bessière, Furtado, Ceserani e Malrieu –, resultou no desenvolvimento de uma base comum de conhecimento. Embora essa base não seja definitiva, posto que escolhas foram realizadas quanto à exclusão/inclusão de alguns elementos e ao modo de integração das teorias, a partir dela pudemos gerar um roteiro final de análise. De modo comparativo, o romance *Feriado de mim mesmo* foi analisado e relacionado a alguns contos fantásticos publicados no século XIX e, em sua maioria, citados em estudos anteriores a respeito do fantástico, especialmente nos estudos selecionados como nossa base teórica.

Sendo assim, notamos que o romance de Santiago Nazarian adota uma série de procedimentos recorrentes em obras de autores canônicos do fantástico, como a representação de um mundo similar ao nosso, onde irrompe um fenômeno inexplicável. Quando do surgimento dessa situação, a narrativa oscila entre explicações naturais e não-naturais para o acontecimento, marcadas especialmente pela confusão mental da própria personagem. Essa conjuntura é possível graças à utilização de recursos como a inclusão de espaços indeterminados no texto, a existência de objetos que transpõe os limites entre o mundo da personagem e o mundo do fenômeno e, ainda, uma narração extremamente subjetiva.

As elipses apresentam importante atuação no romance de Nazarian, assim como o faziam nas obras fantásticas do século XIX. Esse recurso permite suscitar uma série de questionamentos que o leitor deve responder por si mesmo, às vezes abrindo caminho para uma explicação natural, às vezes para uma explicação não-natural dos eventos ou, ainda, outras vezes, para a ideia de que o fenômeno jamais ocorreu. Quase em oposição às elipses, os diversos objetos mediadores que encontramos no romance, como a barata esmagada, o frango envenenado ou a escova de dentes nova, atestam a existência do acontecimento, esteja ele localizado além das leis do mundo conhecido ou não. A aplicação intermitente desses dois procedimentos leva a uma inevitável dúvida a respeito da natureza do fenômeno.

Contribui para essa situação uma narração altamente subjetiva em que a desordem psíquica experimentada pela personagem é intensamente transmitida por meio do texto. O

leitor tem acesso direto somente àquilo que é vivenciado pelo protagonista e somente dentro do apartamento, sendo condicionado à limitada perspectiva deste. Já o ritmo narrativo, com suas frases curtas e constante repetição de palavras e frases imprime um sentido de urgência ao texto, retratando a ansiedade de Miguel e a instabilidade de seus pensamentos. Esses pensamentos, inclusive, são constantemente registrados, em especial através da modalização do discurso de que fala Todorov. Com isso, torna-se inevitável que o leitor partilhe dos mesmos temores que a personagem e seja levado a assimilar, também, as mesmas dúvidas.

O protagonista da história, aliás, possui uma série de características que o tornam muito próximo das figuras principais de muitas obras oitocentistas e daquilo que Malrieu define como a personagem fantástica. Miguel é um indivíduo aparentemente ordinário, pertencente a uma elite detentora de credibilidade social e que vive um isolamento intelectual e afetivo. À primeira vista, ele se demonstra cético em relação à manifestação do fenômeno, mas essa postura é gradualmente transformada ao longo da narrativa. Já dominada pela ideia de que é vítima de um acontecimento sobrenatural, a personagem principal busca o auxílio de outras personagens, as quais, porém, não conseguem perceber o fenômeno. Mediante esse processo, é apresentada a Miguel uma realidade que ele ignora a respeito de seu próprio “eu”, todavia sem que ele se dê conta disso, culminando na destruição do fenômeno e de si mesmo.

Como é comum nos relatos oitocentistas, a realidade do fenômeno, por sua vez, permanece a mesma do início ao fim da história. Thomas é o namorado de Miguel desde o começo do romance – embora o leitor e o próprio protagonista não tenham consciência disso – e não deixa de ser até o término da narrativa, bem como não sofre qualquer alteração de personalidade ou de comportamento. Acontece, porém, que não temos acesso à perspectiva de Thomas Schimidt e, por essa razão, ele adquire contornos indefinidos, distantes, estrangeiros como seu nome, ao mesmo tempo em que compartilha algumas características da personagem, a exemplo de sua aparência. Assumindo um caráter negativo típico do fenômeno fantástico, Thomas é transformado em intruso pela mente perturbada de Miguel e se torna uma representação clara de uma parte do protagonista que, como vemos no epílogo, ele insiste em negar: sua homossexualidade. O fenômeno é, deste modo, um duplo da personagem e vice-versa. Por um lado, ciente dessa duplicidade e, por outro, obtuso quanto a seu real significado, Miguel desumaniza Thomas de modo que seu assassinato se torne, para ele, moralmente aceitável. Por fim, o fenômeno representa, ainda, uma crítica social, sendo a mais explícita a crítica a uma atitude condenatória da sociedade em relação à homossexualidade. O

fenômeno não é um monstro e sim mais uma vítima de uma sociedade que agride e marginaliza aqueles que destoam da “normalidade”.

Em se tratando do espaço do romance, há uma aparente perfeita integração inicial entre Miguel e seu apartamento. Essa noção, porém, é rapidamente subvertida pelas ações da personagem que parece desejar abandonar o local em diversos momentos, ainda que nunca o consiga, a fim de superar seu isolamento. Quando o fenômeno invade esse espaço, que não passa de um simples apartamento como outro qualquer, ele se torna duplo, híbrido, permitindo o trânsito do protagonista entre dois espaços distintos: o da personagem e o do fenômeno. No momento em que o invasor adentra o apartamento, este se abre e adquire características insólitas aos olhos de Miguel, não se submetendo mais às leis conhecidas.

Quanto ao tempo, ele é igualmente híbrido, representando uma junção entre passado e presente. Por intermédio do tempo mítico do fenômeno, o passado invade a vida de Miguel e é por ele absorvido de modo que ele passe a viver nas reminiscências de um tempo perdido, quando sua homossexualidade era ignorada. Por essa razão, são abundantes as marcas temporais que apontam a interação entre o protagonista e o fenômeno, mas poucas ou inexistentes aquelas que tratariam do antes e do depois desse envolvimento. Devido à natureza da relação entre Miguel e Thomas e, especialmente devido à morte desse último, a reprodução dos eventos da narrativa se mostra impossível, revelando o fenômeno fantástico como uma experiência única.

Naturalmente, pequenas divergências foram notadas entre o núcleo tradicional do fantástico e a obra de Nazarian, mas nada que comprometa sua associação. Em *Feriado*, ao contrário da maioria dos textos fantásticos canônicos, a narração se dá em terceira pessoa. Permanece, porém, a intensa subjetividade narrativa, sendo possível compreender essa diferença como uma questão estilística e derivada de uma transformação das técnicas narrativas experimentadas a partir do modernismo. Também difere a localização do espaço da personagem. Enquanto no século XIX o espaço fantástico era comumente próximo a pequenas cidades e vilarejos ou mesmo inserido neles, mas suficientemente isolado, o apartamento de Miguel se situa no coração de uma megalópole. Mesmo assim, o isolamento que essa configuração geográfica buscava atingir nos contos tradicionais é também atingido, satisfatoriamente, por *Feriado de mim mesmo*, através do emprego de novos recursos e tecnologias na história. Há ainda o papel do objeto mediador, que opera no singular como uma prova definitiva da transposição de mundos pelo protagonista em diversos textos oitocentistas, mas que se multiplica em *Feriado* e converte-se em agente constante da dúvida

de Miguel, tornando-se mais indeterminado, mas não constituindo qualquer empecilho ao fantástico. Finalmente, a obra de Nazarian possui alguns aspectos típicos do *thriller* policial, mas nenhum que anule os elementos que a aproximam do fantástico.

Concluimos, assim, que *Feriado de mim mesmo* é uma perfeita representação da permanência do fantástico na atualidade em uma forma muito similar ao modelo proeminente no século XIX. Essa proximidade pode ser fruto de um *pastiche* como menciona Ceserani em *O fantástico*, mas pode ser também resposta a uma determinada configuração social como registra a pesquisadora Karen Pyke em sua tese de doutorado *Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics*. As breves intersecções realizadas neste trabalho entre o texto de Nazarian e teorias pós-modernas, bem como a percepção de outros textos aparentemente fantásticos sendo produzidos na atualidade, indica que a segunda hipótese é de algum modo promissora. Assim como ocorria no século XIX, é plenamente possível que a conjuntura atual das sociedades contemporâneas demande da literatura a atitude de questionamento dos discursos dominantes tão bem exercida pelo fantástico. Esperamos que essa proposição seja explorada com profundidade em estudos futuros. De qualquer modo, desejamos acima de tudo que essa pesquisa amplie o conhecimento da obra de Santiago Nazarian e, conseqüentemente, da literatura contemporânea, ao mesmo tempo em que contribua para a compreensão do fantástico e de sua manifestação na atualidade.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: *Mester*, v. xix, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>> Acesso em: 24 fev. 2017.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BETTONI, Rogério. *O existencialismo bizarro de Santiago Nazarian*. 2011. Disponível em: <<https://umbigodascoisas.com/2011/11/18/o-existencialismo-bizarro-de-santiago-nazarian-2/>> Acesso em: 08 dez. 2016.
- BIERCE, Ambrose. A diagnosis of death. In.: *The collected Works of Ambrose Bierce*: volume III. New York: Neal Pub. Co., 1909.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Edel, 2006.
- COSTA, Ângelo Brandelli; NARDI, Henrique Caetano. Homofobia e preconceito contra a diversidade sexual: debate conceitual. In: *Temas em Psicologia*. 2015, Vol. 23, nº 3, 715-726.
- COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- DICKENS, Charles. O sinaleiro. In: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 26, p. 13-71, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. A figura da elipse no grande sertão: veredas. In: *O Eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 12, p. 175-185, 2006. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3201/3145>

Acesso em: 30 dez. 2016.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Vol. XVII. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 235-273.

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

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 26. Londrina: dez. 2013. Disponível em: <

http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf> Acesso em: 03 jul. 2016.

_____. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional.

In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, Flávio. O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário–mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-23, 2007.

_____. “Questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa em literaturas de lusofonia – Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Méndez Ferrín”. In: JOBIM, José Luís et al. *Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

_____; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). *(Re)visões do fantástico: do centro às margens: caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

_____; _____. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

_____; BATISTA, Angélica Maria Santana. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. *Soletras*, ano v, nº 10. São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2005. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4557/3333>> Acesso em: 03 jul. 2016.

_____; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

- _____ ; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- GAUTIER, Théophile. A cafeteira. Trad. Pina Bastos. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. A morta apaixonada. Trad. Celina Portocarrero. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. O pé da múmia. In: *Medo: histórias de terror*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- HANSEN, João Adolfo. "O imortal" e a verossimilhança. In: *Teresa revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2005.116608>> Acesso em: 18 nov. 2016.
- HAWTHORNE, Nathaniel. Wakefield. In: *Twice-told tales*. Boston: American Stationery Co., 1837.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HOFFMANN, E. T. A. *Automata*. New York: Dover Publications, 1967.
- _____. O homem de areia. Trad. Claudia Cavalcanti. In: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol. 2*. Trad. Johannes Kretchmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London/New York: Routledge, 2003.
- JAMES, Henry. A volta do parafuso. In: MANGUEL, Alberto (org.). *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1997.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- KIPLING, Rudyard. The phantom 'rickshaw. In: *The phantom 'rickshaw and other tales*. Allahabad: A. H. Wheeler & Co., [entre 1888 e 1890].
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Introdução à semântica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. U of Minnesota Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- MALATO, Maria Luísa. A retórica do silêncio na literatura setecentista. In: *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, Porto, série II, vol. 1, nº 1, p. 145-169, 1984.
- MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MAUPASSANT, Guy. O horla. Trad. Celina Portocarrero. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. Uma aparição. Trad. Luiz Guerra. In: TAVARES, Braulio (org.). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- _____. Um louco?. Trad. Amílcar Bettega Barbosa. In: KON, Nomei Moritz (org.). *125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MERIMÉE, Prosper. A vênus de Ille. Trad. Augusto Alencastro. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- MOURA, Aline de Almeida. A relativização da verdade: da idade média à contemporaneidade. *A banalização do insólito: questões de gênero literário—mecanismos de construção narrativa*. Flávio García (org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 24-44, 2007.
- NAZARIAN, Santiago. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que tem o insólito como marca distintiva. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário—mecanismos de construção narrativa*. Flávio García (org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 66-82, 2007.
- PIKE, Karen. *Theories of the fantastic: Postmodernism, game theory and modern physics*. 2012. Tese de Doutorado. Disponível em:

<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33821/1/Pike_Karen_H_201011_PhD_thesis.doc.pdf> Acesso em: 04 jul. 2016.

PIRES, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos. *O modo fantástico e a jangada de pedra de José Saramago*. Porto: Edições Ecopy, 2006.

POE, Edgar Allan. The facts in the case of M. Valdemar. In: *Selected tales*. Londres: Penguin UK, 1994.

_____. The fall of the house of Usher. In: *Selected tales*. Londres: Penguin UK, 1994.

_____. William Wilson. Trad. Oscar Mendes. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

RABKIN, Eric S. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REZENDE, Irene Severina. *O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX*: José J.

Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). 2008. Tese de Doutorado. Disponível em:

<[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-151407/publico/IRENE_SEVERINA_REZENDE.pdf)

151407/publico/IRENE_SEVERINA_REZENDE.pdf> Acesso em: 15 dez. 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 106-113, 2012.

_____. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Tailane. O insólito na contemporaneidade. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário—mecanismos de construção narrativa*. Flavio García (org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 83-94, 2007.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. In: *Revista Investigações*.

Recife, v. 22, n. 1, p.51-101, jan. 2009.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 13ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SARTRE, J-P. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____.

Situações I. São Paulo: Cossac-Naify, p. 135-149, 2005.

- SCOTT, Walter. A história de Willie, o vagabundo. In.: CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SILVA, Alexander Meireles da. Relações entre espaço e alteridade no realismo maravilhoso e na ficção científica. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 196-204, 2012.
- SIMÕES, Darcília. *Iconicidade e verossimilhança*. Rio de Janeiro: Dialogartes, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- TROJAN, Letícia Cristina. *Ficção fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.
- VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.). *Vertentes do Fantástico na Literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.
- WELLS, H. G. O caso do finado Mr. Elvisham. Trad. Josely Vianna Baptista. In.: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Barnes & Noble, 2015.