

04

**TRANSGRESSÃO SILENCIOSA:
PRESENÇA DO FANTÁSTICO NA FICÇÃO
BRASILEIRA DO SÉCULO XXI¹**

Flávio Carneiro

*Recebido em 27 set 2023.**Aprovado em 02 fev 2024.***Flávio Carneiro**

Pós-Doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Doutor em Letras, Literatura Brasileira, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 1996.

Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8518-4923>E-mail: flcarneiro7@gmail.com.

Resumo: A ficção brasileira, desde meados do século XIX, como nos mostra Davi Arrigucci Júnior (1981) e Maria Cristina Batalha (2011), tem sido marcada pelo relato documental, seja nas experimentações regionalistas, seja no romance urbano. Para isso certamente contribuiu boa parte de nossos críticos e historiadores, que na maioria das vezes privilegiaram esse tipo de produção, em detrimento, por exemplo, da narrativa fantástica, em que o sobrenatural comparece de modo determinante. Neste início de século, no entanto, o fantástico vem ganhando cada vez mais espaço na ficção brasileira, apresentando-se como

1 Título em língua estrangeira: "Silent transgression: presence of the fantastic in brazilian fiction of the 21st century".

uma espécie de transgressão silenciosa (CARNEIRO, 2005) e configurando o que Roas (2014) define como traço marcante do gênero, ou seja, seu caráter de ameaça ao que entendemos por realidade. O propósito principal deste artigo é, a partir de breve análise de obras fantásticas de alguns autores brasileiros contemporâneos — Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant’Anna — mostrar que o fantástico brasileiro, na contemporaneidade, mostra-se duplamente ameaçador: ao problematizar o conceito de real e ao remar na contramão de uma ficção tradicionalmente apegada ao documento.

Palavras-chave: Fantástico. Ficção. Brasil. Contemporaneidade. Transgressão.

Abstract: Brazilian fiction, since the mid-19th century, as shown by Davi Arrigucci Júnior (1981) and Maria Cristina Batalha (2011), has been marked by documentary reporting, whether in regionalist experiments or in urban romance. A good part of our critics and historians certainly contributed to this, who most of the time privileged this type of production, to the detriment, for example, of fantastic narrative, in which the supernatural appears in a decisive way. At the beginning of this century, however, the fantastic has been gaining more and more space in Brazilian fiction, presenting itself as a kind of silent transgression (CARNEIRO, 2005) and configuring what Roas (2014) defines as a striking feature of the genre, or that is, its character as a threat to what we understand as reality. The main purpose of this article is, based on a brief analysis of fantastic works by some contemporary Brazilian authors — Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant’Anna — to show that the Brazilian fantastic, in contemporary times, proves to be doubly threatening: by problematizing the concept of reality and going against the grain of a fiction traditionally attached to documents.

Keywords: Fantastic. Fiction. Brazil. Contemporary. Transgression.

1

Ao contrário do que ocorreu com nossos vizinhos latino-americanos, a ficção brasileira demonstrou, nos séculos XIX e em quase todo o XX, uma particular predileção pelo relato documental. Enquanto a literatura de outros países da América Latina marcou-se notadamente pela recorrência ao fantástico — em especial a partir de meados do século passado, quando a crítica francesa descobre Borges, Cortázar, García Márquez e, no bojo da descoberta, abrem-se de par em par as portas do mercado internacional para a narrativa fantástica desses países —, a maioria dos nossos escritores, pelo menos os canônicos, parece ter optado pelo apego ao documento, seja no romance histórico, seja nas experiências regionalistas ou, ainda, na narrativa de temática urbana voltada para a crítica social.

Esta posição de isolamento foi apontada por Davi Arrigucci Júnior (1981), no seu estudo sobre o escritor mineiro Murilo Rubião. Em 1947, Rubião publicava seu primeiro livro, *O Ex-Mágico* (1947), recebido com certa estranheza pela crítica. Nas resenhas publicadas nos jornais da época, aparecia furtivamente uma sensação incômoda de não saber direito como lidar com aqueles contos que não encontravam filiação definitiva em nossa história literária. O crítico levanta uma hipótese sobre a razão de tal estranhamento:

Pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação, a narrativa de Murilo surge duplamente insólita. Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros encontrou uma forte tradição do

gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela foi sempre rara. Contam-se nos dedos os exemplos dos Demônios, de Aluísio de Azevedo, ou do Assombração, de Afonso Arinos, ou ainda do conto propriamente estranho, como o Bugio Moqueado, de Monteiro Lobato. E todos eles estão muito longe da concepção moderna do fantástico. O vôo imaginativo do Modernismo voltou-se para outras direções, como se vê no Macunaíma e na prosa radical de Oswald. Somente com Guimarães Rosa se adentra a exploração do imaginário, mas também aqui numa dimensão diversa. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1981, p. 6-7)

2

A questão inicial é: foram de fato raros os textos fantásticos na história da ficção brasileira ou tal impressão se deve, sobretudo, a uma postura da crítica e da história da literatura, preocupadas com a afirmação de uma nacionalidade e de uma modernidade literárias que, segundo o ponto-de-vista dominante, passariam necessariamente pela criação de uma prosa ficcional voltada para a criação de um documento textual? Se pensarmos assim, seria possível deduzir que tal documento, por sua vez, serviria de lastro para a concretização de uma cultura genuinamente brasileira e atualizada em relação a seus primos ricos do outro lado do Atlântico – projeto do qual se deveria excluir narrativas envolvendo almas do outro mundo, animais falantes, fantasmas e coisas assim, atemporais e desterritorializadas ou, noutra hipótese, típicas de sociedades “primitivas”.

Não por acaso, *Noite na taverna* (1998), de Álvares de Azevedo, por muito tempo foi considerado pela crítica como obra menor de

um poeta de talento que se arriscara, no entanto, a escrever contos em torno do sobrenatural. O livro teve sua importância ao fugir do padrão nacionalista do romantismo e, de certa forma, foi preterido por uma intelectualidade preocupada em afirmar uma literatura que retratasse nossa natureza exuberante e, ainda, nosso progresso rumo à construção de uma nação civilizada, pronta a responder às demandas de uma Europa ciosa de suas preferências.

Os contos de Álvares de Azevedo descendem em linha direta dos de Hoffmann, ficcionista muito admirado pelo poeta e também por Machado de Assis, que com frequência se refere a Hoffmann em suas crônicas, como bem observa Raymundo Magalhães Júnior, numa preciosa antologia, *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973). Além do escritor alemão, Machado também foi um leitor atento e tradutor de Poe.

Não deveria causar estranheza, portanto, o fato de Machado, leitor de Hoffmann e Poe, ter se lançado ao conto fantástico. Sílvio Romero percebe esta faceta da obra machadiana. Diz o crítico, de forma ferina e nada certeira, que Machado “hoje tem veleidades de pensador, e de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de *humour* e, às vezes, de cenas com pretensão ao *horrível*” (ROMERO apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9). E acrescenta:

Quanto ao *humour*, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao *horrível*, agrada-me muito mais o de Edgar Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético. (1973, p. 9)

Magalhães Júnior comenta, inclusive, que “o fantástico machadiano talvez só impressione menos aos seus leitores e aos

críticos que examinaram sua obra por estar diluído nos diversos volumes que publicou” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9).

E se o projeto nacionalista romântico era avesso ao fantástico, na sua esteira surge a narrativa de feição naturalista – ambos, romantismo e naturalismo, questionados por Machado –, que tenta agora alçar nossa literatura aos pódios do primeiro mundo buscando uma ficção em conformidade com os pressupostos modernos de um final de século encantado com as novas maravilhas da ciência, nas mais diversas áreas. Se, com os românticos, aprendêramos a dar valor a nossas matas e a seu herói natural, e, já no romance urbano, à suposta civilidade de uma sociedade em ascensão, rumo a uma urbanidade à *la* francesa, com os naturalistas, sob a batuta de Comte e Zola, aprendemos que também somos capazes de... pensar.

A tendência à valorização do relato documental, em detrimento de outros caminhos – como o do fantástico – segue pelo século XX, seja através de uma narrativa neorrealista, como a empreendida pela segunda geração modernista, seja pela via da introspecção psicológica, seja, ainda, pela vertente urbana da segunda metade do século, preocupada em retratar a desigualdade social, a violência e outros problemas das metrópoles brasileiras.

Como afirma Maria Cristina Batalha, em trabalho fundamental para o resgate do fantástico na história da ficção brasileira:

Do ponto de vista da nossa série literária, a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um largo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e

antologias, damo-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação substancialista da nacionalidade. Ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, não seria surpreendente que o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da 'sobrenaturalidade' e de uma 'suprarrealidade' fosse deixada de lado. (BATALHA, 2011, p. 11)

Talvez por isso não apenas a possibilidade de abordagem de uma aproximação com o fantástico na obra de Álvares de Azevedo e de Machado de Assis como também na de Guimarães Rosa, surgida na década de 1940, tenha sido não exatamente relegada mas deixada em segundo plano.

Não é de estranhar, portanto, que o espaço dedicado entre nós a autores como Murilo Rubião, Rosário Fusco, André Carneiro, José J. Veiga, Ignácio de Loyola Brandão (os dois últimos com um pouco mais de atenção dos estudiosos, porém lidos quase sempre não como autores ligados ao fantástico mas a certa ficção alegórica, tendendo ao maravilhoso, em que prevalece a ideia de combate, disfarçado, à ditadura militar) seja tão limitado. Assim como não deve causar espanto o fato de que mesmo autores consagrados, como os já citados e outros – por exemplo, Lygia Fagundes Telles (em cuja obra a crítica costuma destacar a elegância da linguagem, a força das personagens femininas e o tom de crítica social) e Sérgio Sant'Anna (de que tratarei mais adiante) – tenham sua produção

voltada para o fantástico lida não sob esta mas outras perspectivas, numa estratégia que acaba por minimizar o efeito desestruturador do fantástico.

E, afinal, que efeito desestruturador seria este?

3

No seu clássico *Introdução à literatura fantástica* (1975), Todorov define o gênero como um modo peculiar de tratamento literário do sobrenatural. Diante do insólito — a presença do diabo, por exemplo —, o leitor é levado a hesitar entre a realidade e o sonho, entre a veracidade ou a mera ilusão em relação ao fato narrado:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. 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. O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 30-31.)

A conhecida definição de Todorov, que conceitua o fantástico a partir da sua comparação com gêneros vizinhos – o estranho e o maravilhoso –, é, claro, uma referência nos estudos sobre o tema, ainda que funcione como ponto de partida para uma teorização diversa, como faz Davi Roas (2014).

Para o crítico catalão, um dos problemas da definição estabelecida por Todorov é que o fantástico ficaria reduzido a algo que funcionaria apenas no limite entre dois gêneros, os quais se dividem, ainda, em subgêneros: estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro.

Segundo Roas:

O fantástico é, para Todorov, essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível. (ROAS, 2014, p. 41)

Para ele, a definição de Todorov acabaria por retirar do fantástico seu aspecto transgressor, que estaria justamente no fato de questionar não se um evento sobrenatural teria de fato acontecido (no campo da própria ficção, obviamente), mas sim o que o sobrenatural, ao acontecer em meio a um mundo familiar, conhecido do leitor – e exatamente por vir à luz nesse mundo e não

num outro – poderia trazer de ameaça à segurança desse leitor e a todo um aparato racional que o constitui:

A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor: pensemos, por exemplo, em *Drácula* (1897), ambientado em uma Inglaterra vitoriana retratada em todos os seus detalhes, onde só aparece um elemento impossível, o vampiro, que irrompe em tal realidade provocando sua ruptura. Como evidencia o romance de Stoker, o vampiro (e qualquer fenômeno sobrenatural), para seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade [...] a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p. 42-43)

Embora Roas e Todorov concordem em relação ao fato de que o fantástico existe na medida em que o sobrenatural irrompe no mundo real, familiar – caso contrário a obra se encaixaria em gêneros vizinhos, como o estranho, o maravilhoso e seus derivados

–, a diferença estaria no modo como Todorov, seguindo a vocação estruturalista, tenta circunscrever o gênero a suas marcas textuais, enquanto Roas amplia a discussão ao trazer à baila um novo e imprescindível elemento: a reação do leitor empírico:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (ROAS, 2014, p. 45-46)

A partir de Reis e Bessièrre, David Roas vai insistir na tese do fantástico como discurso em constante relação intertextual com o discurso da realidade, relação esta que obviamente levará o gênero a estar sempre ligado às teorias e crenças de determinado período histórico. Há, no entanto, que se fazer uma ressalva:

Tudo isso poderia nos levar a pensar que a literatura fantástica existiu desde sempre, e não em um período muito concreto da história, como na realidade acontece: é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor [...] até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou

amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido. (ROAS, 2014, p. 48)

De acordo com o autor, embora o fantástico tenha surgido com o romance gótico, é apenas no romantismo que se estrutura enquanto gênero, a partir justamente do questionamento da razão como única forma de entendimento da realidade. É então que a literatura fantástica surge como espaço para a expressão ficcional de toda uma gama de sentimentos (medos, desejos) impedidos de se manifestarem explicitamente porque de algum modo representavam o interdito (pela razão) ou porque não encontravam lugar em nenhuma explicação racional conhecida.

Desde sua origem o fantástico, embora dependa, para sua própria definição enquanto gênero, do evento sobrenatural, está atrelado indissolavelmente à realidade empírica, à qual se liga pelo avesso, transgredindo essa realidade, funcionando então como uma ameaça ao mundo de que faz parte:

O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado a essa mesma realidade que o circunscreve [...] o objetivo de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 52-53)

Ao postular, assim, a ideia do fantástico não apenas como gênero definido a partir de suas próprias marcas textuais, como pretende Todorov, mas do diálogo efetivo do texto com o leitor empírico, inseridos ambos, texto e leitor, num contexto cultural definido, com suas teorias, medos, desejos, limites, Roas chama nossa atenção para o caráter ameaçador do gênero, já no século XIX.

No século XX, a partir de Kafka e, posteriormente, Borges e Cortázar, o fantástico intensificaria seu aspecto transgressor, investindo na problematização dos modos usuais de explicação ou de tentativas de compreensão da realidade, como ocorreu com seus predecessores, e apostando em novas formas de experimentação da linguagem – em especial, a meu ver, no campo da *metaficção* –, de modo que o questionamento se amplia para o próprio espaço da escrita em si.

De todo modo:

O mundo da narrativa fantástica contemporânea é o nosso mundo, e tudo aquilo que, situado nele, contradiga as leis físicas pelas quais acreditamos que se organiza esse mundo supõe uma transgressão evidentemente fantástica [...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o fantástico tradicional, mas expresso de outro modo. (ROAS, 2014, p. 67)

Pensamento semelhante já aparecia em artigo do crítico e ficcionista Bráulio Tavares, que, ao comentar os contos reunidos por ele na antologia *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003) – e a palavra “sombras”, já no título, se por um lado remete obviamente ao ambiente sombrio, carregado, que atravessa os contos ali reunidos, por outro poderia também indicar o lugar ameaçador (do conceito de real) que o próprio gênero ocupa –, afirma que o fantástico se configura como ameaça justamente por

se colocar num transgressor entrelugar: “o fantástico é tudo que não é, tudo que não está onde estamos, tudo que não existe assim, tudo que está fora do nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido)” (TAVARES, 2003, p. 8)

Tal ameaça, segundo Bráulio Tavares, vai se dar, por exemplo, nas narrativas – e são muitas – em que o princípio do mal aparece sob a forma de algo ou alguém com traços sobrenaturais irrompendo subitamente no mundo cotidiano, o nosso mundo (justamente como vai postular Roas):

Um subtema do fantástico é sem dúvida o das histórias em que o mal se cristaliza num ser, num objeto ou processo, e interfere em nosso mundo, revelando de passagem o quanto é precário o equilíbrio de que depende nosso conceito de real. (TAVARES, 2003, p. 11)

4

No seu estudo sobre ficção brasileira contemporânea, com o título *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), Flávio Carneiro afirma que o que vivemos, no campo da prosa ficcional brasileira das últimas décadas, é um abandono do modo de ruptura vanguardista, que o crítico chama de *transgressão ruidosa*, em prol de uma nova forma de ruptura, mais sutil, que dispensa o alarde e vai roendo por dentro o cânone sem chamar a atenção, numa estratégia ficcional que visa alcançar o leitor comum e, de viés, também o leitor especializado, capaz de perceber as fissuras onde se instala a ruptura. A esta forma de ruptura Carneiro chama de *transgressão silenciosa*: “O que a ficção dos anos 80 deixa

como legado, para a década seguinte e para este início de século, é a possibilidade de uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas. Uma transgressão silenciosa” (CARNEIRO, 2005, p. 28).

Como uma das manifestações desse tipo de transgressão que, na visão do crítico, constitui o que de melhor se produziu nas últimas décadas no país, Carneiro aponta a obra de Rubem Fonseca, verdadeiro *best seller* nacional, que de um modo geral atrai o leitor comum por seu ritmo veloz, pela trama policiaesca, o diálogo cortante, a ambientação no cenário urbano contemporâneo (em especial o da cidade do Rio de Janeiro), com a violência que lhe é característica. Simultaneamente, sua obra acena também para o leitor culto, ou pelo menos mais atento e preparado, a quem oferece citações veladas de um ousado e transgressor jogo intertextual, em que o diálogo com a tradição literária (incluindo aí o próprio gênero policial) se mostra de forma provocativa, questionadora, ampliando-se para além do texto em si ao trazer uma complexidade no trato das relações afetivas, éticas, morais que, numa primeira e rápida leitura, parecia não estar ali.

Marca, aliás, desse tipo de ruptura que se dá no seio mesmo de uma ficção supostamente de mero entretenimento é a chamada para a releitura, ou seja, o texto, nas suas brechas, nos interstícios apenas sugeridos, parece pedir, em voz baixa: não me entenda apenas depressa demais.

Ora, acredito que a expressão – *transgressão silenciosa* – possa servir bem aos propósitos deste artigo.

Se o fantástico em si, como quer Roas e Tavares, funciona como ameaça – eu diria: silenciosa, sem alarde, e nem por isso menos

potente –, no caso específico da ficção brasileira contemporânea a transgressão se amplia em outra face, pelo fato de se colocar não apenas como ameaçadora do nosso conceito de real como também por problematizar a própria tradição documental que se arraigou na história de nossa produção ficcional desde o século XIX.

No mesmo livro, Carneiro comenta que, em meio à diversidade que marca nossa ficção nas décadas finais do século passado e no início deste, “impressiona também a força que a narrativa fantástica vem adquirindo” (CARNEIRO, 2005, p. 306).

De fato, nomes que surgiram nos anos 1990, como Amilcar Bettega Barbosa, Max Mallmann, Adriana Lunardi, Nelson de Oliveira, Carola Saavedra, entre outros, somados a autores já consagrados, como Lygia Fagundes Teles, Sérgio Sant’Anna, Rubens Figueiredo, Flávio Moreira da Costa, constituem uma vertente do fantástico que não se viu até então na história da prosa ficcional no Brasil. Nenhum deles, como Murilo Rubião, dedicou-se integralmente ao gênero, mas há sem dúvida, em todos, a manifestação do fantástico de forma significativa.

5

A título de exemplificação, falemos mais detidamente de parte da produção dos autores citados acima, começando pelo romance *Síndrome de quimera* (2000), de Max Mallmann, cuja ambiguidade já se anuncia no título, em que se aponta para o duplo sentido de quimera, numa referência à figura mítica, à fera híbrida e amedrontadora não apenas por seu poder de destruição, mas por sua própria constituição sobrenatural, de mistura de feras num único ser, e, simultaneamente, para o sentido dicionarizado do termo, significando fantasia, sonho etc.

Logo no início do romance, o leitor mais atento verá que a ambiguidade se confirma, e se torna mais complexa, ao se deparar com o protagonista e narrador do romance, um jovem de Porto Alegre, Viktor, que com um amigo decide abrir na Cidade Baixa, bairro antigo e boêmio, de classe média, um charmoso (dependendo do ponto-de-vista) café-livraria, de nome “A Quimera”, que mais parecia um duplo (um dos muitos que permeiam a trama) dos lugares que os jovens conheceram em Buenos Aires. Em meio a essa promessa de trama comum, espelhando o cotidiano de boa parcela de certa geração porto-alegrense que adentra o século XXI na casa dos trinta anos, o leitor repentinamente se vê diante do insólito, ao tomar conhecimento de que Viktor traz, enrodilhada em torno do coração, uma serpente.

As agruras experimentadas por essa figura sobrenatural, um rapaz que vive com uma serpente (na verdade, uma cascavel) no coração (vive e convive, já que se comunica com ela) seguem entremeadas a cenas corriqueiras, do dia-a-dia de um café-livraria frequentado por pessoas comuns:

Os amigos da casa, os credores bonzinhos, os amantes de livros e os cafeinômanos plácidos, os poetinhas e os filósofos de beira de caneco, os naturebas, os bebuns e os chapados, os *nerds* e os *hackers*, os artistas performáticos, os trotskistas de colégio e os transexuais de academia, os gremistas e os colorados, os caras do banquinho-e-violão, os gaudérios e os urbaníssimos, os bichos-grilo de meia-idade, os profissionais holísticos e os *yuppies* falidos, os *old fashioned* e os *new bregas*, os extraterrestres, os super-heróis e mais todos os pós-apocalípticos e desintegrados disponíveis. (MALLMANN, 2000, p. 66)

Viktor não é o único cuja existência segue instável, entre as necessidades, dores e prazeres cotidianos e a constatação de que não é exatamente uma pessoa normal. Seu próprio sócio, Bruno, jovem como ele, tem uma tampa no alto da cabeça e, quando não quer pensar em alguma coisa, tira o cérebro e o deixa descansar por instantes fora do corpo. Há outros desses seres híbridos no decorrer da história, sempre transitando entre duas margens, o natural e o sobrenatural. Para a maior parte deles, serviria talvez a definição que o narrador faz de si mesmo:

Venho tentando [...] me conformar com dias e noites cingidos pela ameaça perpétua de que a cascavel resolva pôr fim ao grande equívoco que é a nossa *convivência* e me instile uma dose mortal de seu veneno. Às vezes penso que isso não seria o maior dos infortúnios. Há outra substância, imaterial e de ação lenta, que me intoxica desde sempre: o medo. O medo viscoso e amargo que nasce deste abraço de morte no coração. O medo que me dá nós e câibras em cada músculo do corpo. O medo que talvez me faça morrer antes que o álcool e as pílulas tenham tempo de me matar.
No mais, sou um cara normal.
(MALLMANN, 2000, p. 13)

Normal também parece ser o narrador, anônimo, do conto “O crocodilo I”, de Amílcar Bettega Barbosa, em *Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço* (2002).

O livro como um todo revisita alguns temas caros a Murilo Rubião, como o cansaço do indivíduo diante de um mundo incompreensível e hostil, o cansaço funcionando de mãos dadas com o insólito, como acontece em vários contos do escritor mineiro, por exemplo em “Alfredo”, no qual ecoa essa espécie de

refrão, dito pelo narrador: “cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2006, p. 20).

Num dos melhores contos do livro de Amilcar Bettega Barbosa, “Exílio”, acontece algo semelhante, na história de um solitário dono de uma enigmática loja (não se sabe exatamente que produtos comercializa) numa cidade do interior. Cansado de tudo, o homem decide partir da cidade, de trem, até constatar que a cidade parece infinita, não lhe restando outra alternativa senão descer e pegar o trem da volta, retornando ao ponto de partida, tão cansado quanto antes.

Em “O crocodilo I”, o ritmo é mais acelerado e o insólito se apresenta logo no início, quando o narrador, também anônimo, também “normal”, vê entrar no seu quarto, mansamente, um crocodilo, logo aninhado a seus pés, com o olhar dócil de quem veio para ficar ou mesmo com um jeito (o leitor poderá supor, ao final e na sequência do conto, em “O crocodilo II”) de quem sempre esteve por ali, sem que o homem suspeitasse de sua presença.

O sobrenatural, então, brota mansamente do cotidiano, “na forma de um crocodilo de passos cansados subindo no meu colchão” (BARBOSA, 2002, p. 51). O que a princípio parecia absurdo aos poucos vai se tornando natural, como em Kafka e Murilo Rubião, por exemplo, de tal modo que o narrador já não se espanta quando, ao acordar de um sono longo, se dá conta de que o crocodilo não está mais no colchão, e sim nas suas costas, onde passará a viver a partir daí.

Como em Mallmann, e em boa parte das manifestações do fantástico na ficção brasileira contemporânea, o insólito, na sua

forma de evento sobrenatural, não apenas irrompe do real mais simples, do dia-a-dia, do mundo familiar ao leitor do século XXI, como, à medida em que a narrativa avança, passa a se mostrar não um caso isolado, mas parte integrante do próprio cotidiano:

Comecei a ver que muitos homens e mulheres que passavam apressados, metidos em seus ternos e tailleurs e carregando suas pastas ou dirigindo seus automóveis sabe-se lá para onde, muitos deles levavam às costas um gato, um cachorro, às vezes uma pomba. Por vezes só se via uma cabecinha sobressaindo-se à gola da camisa, junto à nuca. Outros deixavam escapar um rabo, uma pata. E em vários era apenas o volume sob a roupa, uma suave elevação do dorso, o que para mim já dizia tudo. (BARBOSA, 2002, p. 57)

Em “O crocodilo II”, o mesmo narrador agora ocupa um cargo importante numa enigmática Instituição, depois de ter agradado a um não menos enigmático Doutor, de quem será provavelmente o sucessor. O Doutor também carrega nas costas um crocodilo, mais velho que o do narrador, e doente, ficando ao leitor a sugestão de que homem e crocodilo funcionam como duplos. Portanto, um velho tem um crocodilo velho, e ambos darão lugar, naturalmente, a um homem mais novo, com um crocodilo mais novo.

O Doutor tem o narrador como filho, então nada mais justo que a linhagem siga com ele, que, por sua vez, também tem um filho, ainda criança, impaciente para ter nas costas seu próprio crocodilo, como o pai prometeu um dia: “digo que ele terá o seu crocodilo, que é preciso paciência, que um dia ele terá, e nem lhe falo nada – porque acho que é muito cedo – sobre o pequeno ovo que já se faz perceber nas costinhas dele” (BARBOSA, 2002, p. 69).

O sobrenatural parece seguir uma espécie de lógica darwiniana, em que a evolução de uma geração a outra dá-se justamente pelo fato de ser, o sobrenatural, aceito cada vez mais naturalmente, como acontece com o filho da narrador, já acostumado à ideia de que cada humano tem em algum animal o seu duplo – se o do pai é um crocodilo, obviamente o seu também o será.

Ou seja, o que se pode depreender dos exemplos citados, recortados das obras de Mallmann e Bettega Barbosa, é que, nas manifestações do fantástico dentro da ficção brasileira contemporânea, o sobrenatural se emparelha ou se mistura com a realidade, questionando nossa própria forma de entendimento do que seja o real.

É o que acontece, também, no romance *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra.

O título dialoga com o poema “Primero sueño” (2006), de sor Juana Inés de la Cruz, o que já serve de pista ao leitor, não apenas pelo fato de se tratar de uma história de mulheres no enfrentamento de um mundo dominado por homens, mas também por estarmos diante de um romance que vai tecendo pouco a pouco uma trama a meio caminho entre o visível e o invisível, entre o sonho e o que entendemos por realidade.

Anna, Maike e uma personagem anônima têm suas vidas relatadas num registro quase documental, em que a solidão, o sentimento de abandono, as relações de poder vão se anunciando no cotidiano de cada uma delas, transitando entre Rio de Janeiro, Alemanha, interior de Minas Gerais, compondo um mosaico que parece não ter nenhuma vinculação com o fantástico.

Aos poucos, no entanto, o insólito vai se insinuando, em cenas sobrenaturais que o leitor poderá talvez, num primeiro momento, associar à loucura – palavra, com derivações, que permeia todo o livro –, mas que de maneira engenhosa vai sempre fugindo de definições seguras, numa espécie de redemoinho – vertigem? – entre o que sabemos, o que supomos saber e o que não saberemos jamais.

Como em boa parte da tradição ligada ao fantástico, também em *Com armas sonolentas* o duplo pode servir como fio condutor da leitura, nas relações entre o humano e o animal, mãe e filha, dominador e dominado, lucidez e loucura, relações temperadas pelo cinema (como signo da mistura), pela própria ficção (a escrita de um romance dentro do romance) ou, sobretudo, pelo diálogo entre o real e o sobrenatural dentro do espaço seguro (?) do dia-a-dia.

No bem articulado concerto polifônico produzido por Carola Saavedra, em que as vozes das três mulheres se batem, em tensão, com as vozes não só de indivíduos e grupos da sociedade atual quanto de antepassados, atravessadas pela ameaça ao nosso, de certo modo confortável, entendimento do que seja o real, parecem ecoar as palavras de Davi Roas:

O fantástico continua tendo vigência e um lugar dentro do panorama literário pós-moderno. Melhor dizendo, ainda que soe óbvio, ele é *literatura pós-moderna*. O que permite calar algumas vozes agourentas que negaram essa vigência ou que o contemplam como uma categoria defasada [...] Os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo. (ROAS, 2014, p. 106)

A emergência do sobrenatural em pleno espaço do real aparece não apenas nos autores surgidos nas últimas décadas, como os citados aqui.

Num autor consagrado, que desponta no cenário brasileiro no final da década de 1960, com a coletânea de contos *O sobrevivente* (1969), a referida relativização do real é matéria-prima de contos antológicos, como o que vem a público no início do milênio, levando o mesmo título da coletânea que o abriga: “O vôo da madrugada” (2003).

Diferentemente de Mallmann, Bettega Barbosa e Saavedra, no conto de Sérgio Sant’Anna predomina o fantástico conforme definido por Todorov, ou seja, aquele em que prevalece o efeito de hesitação provocado no leitor a partir da própria hesitação do personagem, no caso personagem-narrador, em torno da existência ou não do fato sobrenatural.

A ambiguidade começa a ser construída já na opção do autor por um narrador em primeira pessoa, na medida em que tal escolha restringe o relato a um único ponto de vista. Some-se a isso o fato de este narrador, antes do primeiro evento sobrenatural da trama (há dois), ter ingerido um sonífero e, incapaz mesmo assim de pegar no sono, ter descido do hotel, atravessado a portaria e passado por uma experiência marcante, desnorteadora, na zona de prostituição infantil dos arredores.

O homem decide, então, seguir logo para o aeroporto, angustiado, ansioso para deixar o quanto antes aquela cidade, e enquanto aguarda o embarque num voo especial — da madrugada — troca breves palavras com uma senhora, vendedora ambulante,

de aparência assustadora, que lhe pergunta se não tem medo de viajar com *eles* (cadáveres de um recente acidente aéreo, acondicionados no bagageiro do avião).

No voo, depois de beber um vinho de qualidade duvidosa, o narrador vê surgir ao seu lado uma bela mulher vestida de preto, por quem parece se apaixonar de imediato e que assim como surge desaparece, misteriosamente, levando-o a se perguntar se não seria ela, a bela passageira da madrugada, algum dos cadáveres que teria subido para a cabine, retornando depois ao bagageiro, até o final da insólita viagem.

No conto, a hesitação do leitor diante da ocorrência ou não do sobrenatural surge, lembrando Todorov, a partir da hesitação do próprio personagem, e abre espaço para a entrada de uma das principais marcas da obra de Sérgio Sant'Anna: o duplo.

Presente em vários de seus contos e romances, o jogo do duplo também se mostra aqui, em “O vôo da madrugada”, anunciando-se desde o início e conduzindo todo o relato, sempre pelo viés do fantástico, até a cena final, em que o narrador, ao chegar em São Paulo e procurar avidamente, em vão, pela mulher com quem estivera no voo, entra em seu apartamento, exausto, física e emocionalmente, e encontra ninguém menos do que ele mesmo, seu *outro*, como se fora possível repartir-se em dois:

Aquele que viajara e aquele que aguardara tranquilamente em casa, ou, talvez, num espaço fora do tempo [...] esse mínimo tempo fora suficiente para que eu, sendo também o que ali estivera sentado à cama, pudesse ver duas faces de mim mesmo. Numa delas, à porta, estavam marcados os vincos de um cansaço

mortal; da melancolia e solidão exasperadas, como as vividas no Hotel Viajante. Na outra face, porém, vi-me como me teria visto e sentido a minha companheira de vôo, atravessando minha máscara crispada para poder amar-me do jeito que eu a amava: como aquele que eu poderia ser, ou, quem sabe, como aquele que verdadeiramente eu era, vencidas as barreiras mais entranhadas. (SANT'ANNA, 2003, p. 26-27)

Passado o espanto inicial, o homem decide simplesmente continuar com sua rotina, ignorando o duplo dele mesmo. Senta-se, pronto para redigir mais um relatório de viagem a trabalho, e, ao invés disso, começa a escrever outra coisa: a história que acabamos de ler.

Embora todo construído a partir de uma ambiguidade, de uma hesitação em torno do sobrenatural, que brota do narrador e estende seus galhos para o leitor do texto, bem ao modo definido por Todorov como marca do fantástico, “O vôo da madrugada” não deixa, como quer Roas, de ameaçar nosso conceito de realidade. Aliás, como afirma o próprio Roas:

Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p. 43)

6

Importante deixar claro, por fim, que, a par as evidentes diferenças de estilo das obras brevemente analisadas aqui, há em todas um traço em comum: a rejeição à solução fácil da alegoria.

Em nenhuma delas, o sobrenatural se apresenta como estratégia para imposição, por parte do autor, de alguma forma de ideologia, de *mensagem* travestida de ficção, o que os aproximaria do maravilhoso, na definição de Todorov. Em todos, cada qual à sua maneira, prevalece o jogo da ficção, abrindo espaços, a partir de personagens (narradores ou não), cenários, cenas, para a participação do leitor.

Ao habilidosamente escaparem da alegoria, Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant'Anna, entre outros, investem na criação ficcional marcada pelo insólito, supostamente sobrenatural, de modo a não deixarem ao leitor uma única alternativa de criação de sentido, aquela que interessaria ao autor, caso se tratasse de um texto alegórico.

Caminhando na corda-bamba da ambiguidade, a ficção fantástica desses autores (como, aliás, toda boa ficção) só mostra sua firmeza, sua *inteireza*, quando de fato se encontra com o leitor. Cabe ao leitor, portanto, a palavra final sobre o que leu, numa trama em que o principal personagem talvez seja a problematização do nosso conceito de realidade, a contrapelo de uma tradição marcada pelo documental e instaurando, assim, a transgressão (silenciosa, ameaçadora) do fantástico.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., David. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1981.
- AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CRUZ, sor Juana Inés de la. *Primero sueño y otros escritos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo (Org.). *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

MALLMANN, Max. *Síndrome de quimera*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: UNESP, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *O Ex-Mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

RUBIÃO, Murilo. Alfredo. In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Rio de Janeiro: Edições Estória, 1969.

SANT'ANNA, Sérgio. O vô da madrugada. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O vô da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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