

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**CONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS: INTERRELAÇÕES ENTRE A  
LEITURA E AS CARACTERÍSTICAS E CONVENÇÕES GENOLÓGICAS**

**SUÉLLEN DE FÁTIMA EGIERT**

**GUARAPUAVA  
2013**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**CONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS: INTERRELAÇÕES ENTRE A  
LEITURA E AS CARACTERÍSTICAS E CONVENÇÕES GENOLÓGICAS**

Dissertação apresentada por SUÉLLEN DE FÁTIMA EGIERT, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador:

Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello

Co-orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciane Baretta

GUARAPUAVA

2013

Catálogo na Publicação  
Biblioteca da UNICENTRO - Guarapuava *Campus* Santa Cruz

E29c Egiert, Suéllen de Fátima  
Contos fantásticos brasileiros: interrelações entre a leitura e as características e convenções genológicas / Suéllen de Fátima Egiert .– Guarapuava, 2013.  
xi, 106 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Cláudio José de Almeida Mello

Banca examinadora: Profa. Dra. Luciane Barretta, Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar, Profa. Dra. Maria Cleci Venturini.

Bibliografia

1. Leitura. 2. Leitor. 3. Gênero Fantástico. 4. Literatura Brasileira. 5. Convenções Estético-literárias . 6. Conto Fantástico. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.93

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**SUÉLLEN DE FÁTIMA EGIERT**

**“CONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS: INTERRELAÇÕES ENTRE A  
LEITURA E AS CARACTERÍSTICAS E  
CONVENÇÕES GENOLÓGICAS”**

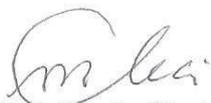
Dissertação aprovada em 20/08/2013 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Profa. Dra. Luciane Baretta  
(Coorientadora/UNICENTRO)



Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar  
(UEL)



Profa. Dra. Maria Cleci Venturini  
(UNICENTRO)

À memória de minhas avós Maria da Luz  
Gomes e Valdomira Yastrenski Egiert.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que colaboraram direta ou indiretamente para a conclusão desta dissertação e principalmente aos que nomeio a seguir.

Ao meu amado companheiro Alessandro Ribeiro Taques, pelo amor, compreensão, carinho e apoio permanentes.

À minha mãe Sandra de Fátima Gomes Egiert e à minha irmã Jennifer Merylyn Egiert, pelo amor, amizade e apoio.

Ao Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello, por aceitar ser meu orientador no mestrado, pela orientação e contribuição acadêmica em todas as fases do curso e da dissertação, pela compreensão, apoio e incentivo.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Mello, pelas indicações bibliográficas e apoio acadêmico e pessoal.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciane Baretta, pelo apoio e orientação acadêmica na fase final deste trabalho.

À Professora Vanessa Moro Kukul, pela orientação em meu primeiro trabalho acadêmico sobre o fantástico e cujas leituras levaram-me a desenvolver a dissertação com contos fantásticos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO, pela oportunidade de cursar o Mestrado em Letras e elaborar esta dissertação.

À Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, pela concessão de afastamento parcial da função de técnico em assuntos universitários para cursar a pós-graduação.

À chefia e aos colegas da Direção-Geral do *Campus* CEDETEG, da UNICENTRO, pelo apoio e compreensão com minhas ausências e por me substituírem nas atividades administrativas.

Às Professoras Doutoras Adelaide Caramuru Cezar e Maria Cleci Venturini por aceitarem participar das bancas de qualificação e defesa desta dissertação e pelas valiosas orientações acadêmicas.

Aos colegas da 1ª Turma de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO, pelo companheirismo nos trabalhos realizados em grupo, pela troca de experiências e material de estudo, pela amizade.

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens.

*(Introdução à Literatura Fantástica,  
Tzvetan Todorov, 2004, p. 37)*

## RESUMO

Considerando a ênfase que a recepção assume nos estudos modernos sobre os gêneros literários, esta dissertação apresenta um estudo de interface entre a leitura e a genologia, com o objetivo principal de refletir sobre a possibilidade de a constituição do gênero literário fantástico, em suas características e convenções estético-literárias, relacionar-se com uma determinada concepção de leitura, isto é, em que medida a recepção faz parte da concepção do gênero literário e como as questões de gênero interferem ou demandam uma forma de leitura da narrativa. A metodologia adotada contempla uma revisão bibliográfica acerca das concepções de leitura e leitor nas teorias do Estruturalismo, Estética da Recepção e Semiótica; especificação de conceitos referentes à architextualidade e à genologia; estudos sobre denominações e definições do fantástico na literatura, de teóricos como Todorov, Roas, Fernández, Alazraki e Volobuef, nos quais foram reconhecidas as peculiaridades do discurso literário do gênero fantástico, em que a leitura e o leitor são considerados. O *corpus* literário contempla os contos fantásticos brasileiros “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, e “Sala de armas”, de Nélide Piñon, em cujas análises destacou-se as características e convenções estéticas recorrentes em contos de literatura fantástica, identificando-se as marcas de uma recepção implícita na narrativa, isto é, uma projeção virtual de um leitor (narratário, leitor implícito ou leitor modelo) que coopera ou reforça as características da estrutura de apelo dos contos. Os resultados apontam que o gênero fantástico configurou-se historicamente como dotado de procedimentos estético-literários orientados pela concepção da leitura como um processo comunicativo e cooperante, o que pôde ser comprovado nas análises dos contos brasileiros fantásticos selecionados.

**Palavras-chave:** leitura; leitor; gênero fantástico; convenções estético-literárias; conto fantástico.

## ABSTRACT

Regarding the emphasis that the reception takes in modern studies on literary genres, this dissertation presents an interface study between reading and genology, with the main goal to reflect about the formation possibility of the fantastic literary genre in its features and aesthetic-literaries conventions, relate to a particular conception of reading, that means, the extent to which the reception is part of the conception of literary genre and how gender issues affect or require a way of reading the narrative. The methodology contemplates a literature review about the conceptions of reading and reader in theories of structuralism, the Reception Aesthetics and Semiotics; specification concepts regarding arch-textuality and genology; studies on descriptions and definitions of the fantastic in literature of theorists like Todorov, Roas, Fernández, Alazraki and Volobuef, in whose were recognized the peculiarities of literary discourse of the fantastic genre which reading and the reader are considered. The literary corpus includes the Brazilians fantastic tales "O pirotécnico Zacarias" by Murilo Rubião, and "Sala de Armas" by Nelida Piñon, whose analysys emphasized the characteristics and aesthetic conventions recurring in texts of fantastic literature, identifying it the marks of an implicit reception in the narrative, that means, a projection of a virtual reader (narratee, implied reader or reader model) that cooperates or enhances the characteristics of the appealing structure of stories. The results indicate that the fantastic genre set up historically as having literary-aesthetic procedures guided by the reading concept as a communicative and cooperative process, which can be seen in the analysis of Brazilian fantastic tales selected.

**Keywords:** reading; reader; fantastic genre; literary-aesthetic conventions; fantastic tale.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. GÊNERO LITERÁRIO, LEITURA E LEITOR.....</b>	<b>17</b>
1.1 A recepção dos gêneros literários na história.....	19
1.2 A leitura para o Estruturalismo.....	28
1.3 A leitura para a Estética da Recepção.....	31
1.4 A leitura para a Abordagem Semiótica.....	34
1.5 O leitor.....	36
<b>2. O GÊNERO FANTÁSTICO E A RECEPÇÃO.....</b>	<b>39</b>
2.1 Arquitextualidade e genologia.....	40
2.2 O subgênero literário.....	49
2.3 O fantástico.....	50
2.4 Denominações e definições do fantástico.....	54
2.4.1 O fantástico tradicional.....	54
2.4.2 O realismo-mágico, realismo-maravilhoso, realismo-fantástico....	56
2.4.3 O neofantástico ou fantástico contemporâneo.....	59
2.5 Convergências e divergências em torno do fantástico.....	61
2.6 O gênero literário e a recepção – a leitura da narrativa fantástica.....	67
<b>3. UMA LEITURA DE CONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS.....</b>	<b>72</b>
3.1 O fantástico em “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião.....	76
3.2 O fantástico em “Sala de armas”, de Nélide Piñon.....	87
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>103</b>

## INTRODUÇÃO

O embasamento ou a perspectiva pela qual se lê uma narrativa é determinante para os sentidos que a leitura produzirá. A interpretação que o menino Jesus teve das escrituras no templo de Jerusalém, por exemplo, era diferente da interpretação que os anciãos faziam destes documentos (MANGUEL, 1997, p. 15). Nesse sentido, e refletindo de forma abrangente, uma narrativa pode representar ou ser compreendida de várias maneiras, conforme a perspectiva adotada em sua leitura, o que contempla vários fatores: o gênero da narrativa, quem a está lendo, a maturidade do leitor, o contexto sócio-econômico-cultural da recepção e da escrita, a estrutura da narrativa, as características das personagens, a ideologia de quem lê, a mediação da leitura, entre outros.

A leitura é uma descoberta, uma aventura em que deciframos pouco a pouco as pistas, os pontos de ancoragem do sentido, mas muitas vezes nos enganamos, imaginamos que a história teria um determinado fim, mas o andamento narrativo mostra-se diferente. Há narrativas cuja complexidade nos desafia e perguntamo-nos: do que trata este texto? Quais são os caminhos, as pistas, qual é a chave deste segredo?

A narrativa fantástica propõe uma leitura desafiadora, que nos faz repensar a realidade, o que é sólido e seguro para nós, propõe a reflexão sobre os dramas e angústias existenciais, enfim, propõe-nos uma reavaliação das verdades. A insegurança é o campo da literatura fantástica: a dúvida, a hesitação, o estranho, o absurdo, o insólito.

Poderíamos pensar, então, que existe uma combinação perfeita para uma leitura perfeita de uma narrativa fantástica, mas é justamente esta impossibilidade de perfeição, de certeza, que caracteriza a aventura da leitura, o desafio. Não existe apenas uma leitura, pelo contrário, há uma polissemia em cada uma delas. Contudo, um caminho que poderia ser considerado seguro seria seguir as pistas, as indicações inerentes ao próprio texto literário.

É necessário, pois, que encontremos a chave para entender os sentidos e significados da narrativa fantástica e nesta dissertação a proposta é justamente pensar essa chave, o seu formato, os seus detalhes, enfim qual a chave possível para a leitura da narrativa fantástica, as suas pistas e indicações no caminho da leitura.

O *corpus* literário de análise contempla os contos “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, e “Sala de armas”, de Nélide Piñon, nos quais serão identificadas características e convenções estéticas recorrentes em contos ditos de literatura fantástica, conforme o embasamento teórico escolhido, e tendo em vista a possibilidade de identificação das marcas de uma recepção implícita, ou seja, uma projeção virtual de um leitor na narrativa para cooperar ou reforçar as características do projeto literário.

Desta forma, o objetivo geral deste trabalho é refletir sobre a possibilidade de a constituição do gênero literário, em suas características e convenções estéticas, relacionar-se com uma determinada concepção de leitura, isto é, em que medida a recepção faz parte da concepção de gênero literário e como as questões de gênero interferem ou demandam uma forma de leitura da narrativa.

Os objetivos específicos da dissertação são:

- investigar em que medida a estrutura de um gênero interfere ou não no processo de leitura, enquanto processo comunicativo e cooperante;
- buscar categorias interpretativas e de análise relacionadas às características e convenções do gênero fantástico;
- refletir sobre as peculiaridades do gênero fantástico como discurso e sobre as convenções estéticas de gênero;
- levantar as principais características e convenções estéticas que distinguem o gênero fantástico de outros gêneros;
- refletir sobre o que representa um conto fantástico e como as características e convenções deste subgênero se produzem, buscando, ainda, a relação dessas com a recepção (leitura) do texto;

- verificar como se materializam nos contos “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, e “Sala de armas”, de Nélida Piñon, convenções e características estético-literárias do gênero fantástico e de que forma elas podem ser analisadas como direcionadas à recepção textual.

Em relação à metodologia de análise, esclarecemos que as leituras dos contos “O pirotécnico Zacarias” e “Sala de armas” suscitaram a busca de informações teóricas sobre o fantástico, as quais sempre mencionam a figura do leitor e procedimentos de leitura direcionados para este gênero literário. Assim, foi a partir de categorias de análise relacionadas à programação da recepção de cada conto e das convenções e características do gênero fantástico presentes neles, ou seja, partindo da representação genológica, que realizamos a interpretação dos contos.

Cabe ressaltar que, curiosamente, foi a leitura dos contos da coletânea intitulada *Sala de armas*, de Nélida Piñon que nos levou a buscar conhecimentos específicos sobre a literatura de gênero fantástico e somente após o levantamento dessas informações é que procuramos conhecer os contos de Murilo Rubião, autor considerado como precursor deste gênero no Brasil. O interesse pelas narrativas de gênero fantástico está presente em nossa história acadêmica desde a graduação, quando estudamos contos de Nélida Piñon para uma disciplina sobre a literatura feminina no Brasil; posteriormente, acabamos por reconhecer nos contos da coletânea *Sala de armas* características e convenções do gênero fantástico, o que nos levou a um estudo preliminar dos elementos fantásticos presentes nestes contos.

Os contos “O pirotécnico Zacarias” e “Sala de armas” foram escolhidos para o *corpus* literário desta dissertação por apresentarem temática e motivos correlatos. No primeiro, temos a morte inesperada e no segundo a espera da morte. Além disso, ambos são narrados em primeira pessoa e o leitor se depara com a visão deturpada, confusa e por vezes surreal dos narradores autodiegéticos que estão envolvidos pela situação da morte, considerada por muitos como a certeza mais temida da nossa existência.

Como justificativa do presente estudo, podemos dizer que, desde a teoria clássica que Todorov (2004) sobre o fantástico tradicional e em todas as teorias que procuram conceituar este gênero literário, a recepção da narrativa, ou seja, a sua leitura, está presente como ingrediente fundamental. Vemos que junto à definição do gênero fantástico e de suas convenções está apresentada uma concepção de leitura e a projeção de um leitor virtual. Na concepção moderna do fantástico contemporâneo, Alazraki (2001) afirma que um dos objetivos principais da narrativa fantástica é causar inquietação no leitor e fazê-lo rever a sua concepção de realidade e da racionalidade do mundo. Também Roas (2001) estuda os procedimentos de leitura mais adequados para a narrativa fantástica contemporânea, concluindo que o texto fantástico precisa de uma leitura referencial. A preocupação com a leitura demonstrada por estes estudos do gênero fantástico justifica o estudo da interrelação entre as características e convenções do gênero literário e a leitura de contos fantásticos brasileiros.

As análises dos contos estão apoiadas, portanto, nos conceitos e estudos do gênero fantástico propostos por Tzvetan Todorov, David Roas, Teodósio Fernández, Jayme Alazraki e Karin Volobuef; nos conceitos de leitura e leitor referentes ao Estruturalismo, Estética da Recepção e Abordagem Semiótica, nas quais destacamos os teóricos Gerárd Genette, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco e Vincent Jouve; e na perspectiva de estudos sobre a recepção dos gêneros literários, conforme Cristina Mello. Há também pressupostos teóricos da área da Narratologia, a partir de Gerárd Genette, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes.

Desta forma, é a partir da concepção de que é necessário um horizonte genológico próprio para a leitura eficiente de contos fantásticos, haja vista que este gênero se apresenta ao leitor com características e convenções específicas, e que o fantástico necessita de uma leitura participativa, cooperante, comunicativa e referencial, que apresentaremos uma proposta de leitura dos contos “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, e “Sala de armas”, de Nélide Piñon, em que elegemos categorias de análise suscitadas pelas narrativas, durante o processo de interpretação, e relacionadas às concepções teóricas sobre leitura e

gênero literário apresentadas nos capítulos 1 e 2.

A dissertação está organizada com dois capítulos contendo referências teóricas e o último com as análises. Entendemos ser necessária esta disposição porque as análises estão ancoradas em estudos teóricos de interface entre a leitura e o gênero literário, sendo pertinente esclarecer ao leitor da dissertação os dois âmbitos teóricos antes de apresentar as análises dos contos. Assim, nas análises propriamente ditas os conceitos das teorias da leitura e o gênero fantástico foram retomados à medida que suscitados na interpretação do *corpus* literário. Ressaltamos, contudo, que não estão presentes nos contos analisados todas as características e convenções estéticas do gênero fantástico abordadas no capítulo 2, pois trata-se de uma amostragem de contos brasileiros fantásticos.

Os pressupostos teóricos suscitados pelas leituras dos contos fantásticos contemplam alguns apontamentos sobre a relação entre o gênero literário e a leitura na história da leitura, bem como concepções de leitura e leitor, dispostos no capítulo 1; a moderna teoria dos gêneros (arquitextualidade e genologia), o gênero fantástico e suas várias denominações e definições, apresentados no capítulo 2. Há, ainda, uma parte dedicada especificamente à recepção da narrativa fantástica, no capítulo 2, e, finalmente, no capítulo 3, a análises dos contos a partir dos pressupostos teóricos escolhidos.

Consideramos este trabalho relevante para os estudos literários porque mostra a possibilidade do desenvolvimento de estudo de interface entre a leitura e o gênero literário e que os seus resultados podem servir como uma estratégia para a interpretação e o entendimento do projeto literário de contos fantásticos. Além disso, este estudo é relevante para demonstrar que contos de literatura fantástica podem ser utilizados em disciplinas de leitura e interpretação de textos para o entendimento de que a própria estrutura de apelo do texto literário, em suas características estético-literárias, em sua temática, motivos e/ou convenções de gênero, apresenta um direcionamento para a leitura e interpretação de seus múltiplos sentidos.

## 1. GÊNERO LITERÁRIO, LEITURA E LEITOR

A fim de subsidiar o propósito desta dissertação, de reflexão sobre a relação entre as características e convenções de gênero dos contos fantásticos e a leitura, consideramos necessário o conhecimento de panoramas de investigações científicas na área da história da leitura e de concepções de leitura e leitor. Para tanto, fizemos escolhas de discursos teóricos que tratam da leitura pelo viés da história e falam também da recepção das obras literárias ou do papel do leitor na leitura. Nas reflexões sobre os discursos teóricos escolhidos, procuramos, de acordo com os objetivos propostos, focalizar, de forma breve, alguns momentos na história da leitura em que está em destaque a relação entre a recepção das obras e as características e convenções dos gêneros literários a que pertencem. Além disso, neste capítulo serão destacadas as concepções de leitura e leitor relevantes para esta dissertação.

Neste sentido, veremos que a relação do texto com o leitor, sob a perspectiva da história da leitura, engendrou formas de ler o texto e constitui teorias acerca das concepções de leitor e leitura. Assim, como já dito, o propósito deste capítulo é a apresentação de algumas perspectivas teóricas que permitem estabelecer relações entre as convenções e características genológicas e a leitura. Ao refletirmos sobre a interação entre os gêneros literários e a leitura, buscaremos investigar em que medida a estrutura de um gênero influencia ou não o processo de leitura, pois veremos, em estudos de Umberto Eco e Roland Barthes, por exemplo, que a leitura é a realização da obra. Em *Obra Aberta* (2010), Eco diz que a obra é a soma do autor e do leitor, pois este é quem atualizará a mensagem artística na sua pluralidade de significados. Em *A morte do autor* (2004) Barthes afirma que as múltiplas escrituras de um texto se encontram no leitor e que, por isso, é nele que está a unidade do texto.

Vemos, portanto, que a impossibilidade de dissociação entre as concepções de leitor e leitura é inerente às características e particularidades da atividade leitora,

pois se trata de um processo cooperativo e comunicativo, e, por isso, nos tópicos que apresentamos neste capítulo esses dois fatores serão considerados conjuntamente. A ordem escolhida para a apresentação dos fatores nas diferentes concepções será a seguinte, com as suas devidas justificativas: 1º. História da Leitura; 2º. Concepções de leitura: Estruturalismo, cuja repercussão ocorreu nos anos 60 e 70; Estética da Recepção, por ser uma teoria dos anos 60 e que teve repercussão a partir desta mesma época; e Abordagem Semiótica, cujo principal representante é Umberto Eco, com estudos datados a partir de 79; 3º. Concepções de leitor.

Ressalvamos, contudo, a partir do ponto de vista de Eduardo Prado Coelho (1967), que consideramos extremamente difícil delimitar ou determinar um ponto de vista generalista, em cada vertente teórica, com relação às concepções de leitor e leitura, pois ideologias ou tentativas teóricas se originam num campo cultural trabalhado com o encontro de múltiplas atividades dispersas. Não é possível afirmar que há uma coerência ou unidade num lugar de teoria, como no Estruturalismo, por exemplo. Desta forma, realizamos escolhas dentre os múltiplos discursos teóricos e apresentaremos as concepções de leitura e leitor pela perspectiva dos autores selecionados.

A concepção de leitura de Bellemin-Noël (apud REIS; LOPES, 2011, p. 220-221) assinala a variedade de perspectivas teóricas e metodologias possíveis para a leitura de um texto, definindo a leitura como “uma operação pela qual se faz surgir um sentido num texto”, no decorrer de determinada abordagem e com conceitos específicos, e a partir de “uma escolha de um certo nível em que o texto deve ser percorrido”, ou seja, a partir de um ponto de vista teórico ou ideológico escolhido.

Destacaremos, portanto, nos tópicos que seguem, o reconhecimento da importância da leitura como processo interativo e de complementação do sentido da obra e em relação às características e convenções do gênero literário, nas perspectivas escolhidas (história da leitura, estruturalismo, estética da recepção e semiótica).

### **1.1 A recepção dos gêneros literários na história**

As leituras são direcionadas por um propósito específico, da mesma forma que as notações musicais ou os sinais de trânsito, por exemplo, e para todas as leituras é o leitor que confere o sentido, é o leitor que lê o sentido. Se lemos para compreender o mundo a nossa volta, então a leitura adquire uma função essencial e que pode ser destacada na história (MANGUEL, 1997, p. 19-20).

Assim, se a leitura é a compreensão do mundo a nossa volta, podemos dizer que “ler está no princípio do contrato social” (MANGUEL, 1997, p. 20), ou seja, que precisamos ler, decifrar o sistema de signos utilizado na sociedade em que vivemos, para podermos viver em sociedade. E da mesma forma que a leitura serve para compreender o mundo a nossa volta, as “significações apreendidas, convenções sociais, leituras anteriores, experiências individuais e gosto pessoal” (MANGUEL, 1997, p. 53) também norteiam a leitura, pois o texto apresenta espaços em branco para serem preenchidos pelo leitor. A construção ou complementação do sentido do texto pelo leitor vai depender da natureza do texto e de quem é o leitor, ou seja, a leitura não é um processo automático, mas é um “processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal” (MANGUEL, 1997, p. 54).

Neste sentido, há estudos das práticas de leitura sob uma perspectiva histórico-cultural (preocupando-se com a leitura na sociedade e destacando o público-leitor e a editoração), que privilegiam as maneiras em que se dá o encontro entre “o mundo do texto” e o “mundo do leitor”. A reconstituição do mundo do texto e do mundo do leitor requer, por sua vez, a consideração das circunstâncias em que “os textos foram recebidos e apropriados pelos leitores” e a materialidade desses textos, ou seja, características que “comandam a possível compreensão do texto” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 6). Esta perspectiva supõe que as formas produzem sentido e apresentam suportes que as propõem à leitura, mas procura, no âmbito da história da leitura, um distanciamento da definição puramente semântica e estruturalista do texto, preocupando-se com as

práticas de leitura dos objetos estéticos, inclusive com os gestos, espaços e hábitos que as norteiam. Neste âmbito, os estudos reportam-se às situações de leitura, aos locais de leitura, às posições/modos de leitura, à relação autor/texto/editor/leitor, ou seja, à “historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 7), em que está contemplado o mundo do texto e o mundo do leitor.

O mundo do texto é a materialidade do texto, ou seja, são os objetos, as formas, as convenções e as disposições que, de certa forma, orientam, incitam e obrigam a construção do sentido, a leitura do texto. O mundo do leitor são as práticas dos leitores dos textos, isto é, as comunidades de interpretação, que compartilham com o texto os códigos, interesses, usos, entre outras características. A variação das materialidades dos textos tem relação com a variação da identidade dos públicos. Neste contexto, é possível a transformação das formas e dos códigos e, conseqüentemente, a mudança do estatuto e do público dos diferentes gêneros textuais (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 7). É neste sentido que veremos, no capítulo 3 desta dissertação, que as materialidades dos contos fantásticos apresentam características e convenções estéticas próprias do gênero e que projetam um leitor na própria estrutura da narrativa para a produção de sentido do fantástico. As análises dos contos nesta dissertação estarão voltadas para o mundo dos contos fantásticos.

Manguel (1997) destaca, por sua vez, a relação primordial entre escritor-obra-leitor e a importância do papel do leitor para que o texto “funcione”, ressaltando que nem sempre o leitor foi tratado com a devida importância, pois foi o escritor, ou como era designado na sociedade mesopotâmica, o escriba, que recebeu a valorização com relação ao ato de escrever. Durante séculos o papel do leitor foi deixado de lado quando se tratava da escrita e da leitura e mesmo que hoje tenhamos consciência de que os escribas na verdade eram escribas-leitores, na época as suas atividades como registradores de mensagens, notícias, ordens do rei, leis, história, eram consideradas mais importantes do que a sua atividade como leitor, quando realizavam cópias de textos ou traduções, por exemplo. Contudo, apesar de a atividade de leitor dos escribas não ser

considerada importante pela sociedade em geral, não demorou muito para que eles mesmos descobrissem a importância dessa atividade, como para registrar a história a sua maneira, por exemplo (MANGUEL, 1997, p. 208-211).

O primeiro autor nomeado na história, ou melhor, a primeira autora, foi a princesa Enheduanna, nascida por volta de 2.300 a.C, filha do rei Sargão I de Acad, que escreveu uma série de canções em honra à deusa do amor e da guerra, Inanna. As canções da princesa Enheduanna eram assinadas por ela, o que permitia ao leitor do texto lê-lo com uma determinada voz, pensando, por exemplo, na figura da autora como um personagem pseudoficcional, algo que até hoje é praticado pelos leitores. Assim, o escritor pode construir o texto de uma determinada forma e o leitor pode receber este texto de várias maneiras, contudo, há convenções que norteiam o texto e que, de certa forma, limitam a sua leitura, ocorrendo, por exemplo, que textos muito antigos e cujo código já não é mais conhecido por leitores fiquem, de certa forma, silenciados (MANGUEL, 1997, p. 212).

Neste sentido, Manguel (1997, p. 256) comenta, ainda, que a noção de que livros de certo gênero se destinam a um grupo de certos leitores é quase tão antiga quanto a própria literatura. O autor cita o exemplo da coleção infantil em que livros de capa verde eram de histórias de aventura, enquanto os de capa cor-de-rosa eram romances, sendo que, obviamente, os livros de capa verde eram considerados mais adequados para leitores meninos, enquanto os de capa cor-de-rosa, para meninas.

Vemos, desta forma, que há relação entre o gênero literário do livro e o público a que supostamente foi destinado, sendo subjacente, nesta perspectiva, que determinadas características das narrativas levaram os editores a realizarem a organização dos livros em séries e gêneros. Apesar de Manguel (1997) não fazer referência aos critérios das características genológicas, é evidente, na história da leitura, que a preocupação em relação ao gênero e o leitor sempre existiu. A epopeia e o teatro grego, por exemplo, tinham como alvo uma plateia masculina, enquanto que os primeiros romances gregos destinavam-se a uma

plateia feminina.

Esses exemplos da história da leitura dão visibilidade aos tipos de leitores e a algumas práticas de leitura que as relações entre o gênero textual e o leitor suscitaram na história, além de destacarem como as características do texto literário definiram, de certa forma, o seu gênero e, conseqüentemente, o tipo de leitor ao qual se destinava ou que esperava que lesse a obra. Essa relação está visível, conforme já destacado, na hipótese de que os romances gregos (romances românticos) eram destinados à leitura das mulheres gregas:

Uma vez que a alfabetização entre as mulheres gregas era baixa (ainda que se tenha sugerido que as cortesãs fossem “perfeitamente letradas”), escravos instruídos liam os romances em voz alta para elas. Devido à sofisticação de linguagem dos autores e ao número relativamente pequeno de fragmentos que sobreviveram, o historiador William V. Harris sustentou que esses romances não eram muito populares, sendo antes a leitura amena de um limitado público feminino com certo grau de instrução. O tema era amor e aventura; o herói e a heroína eram sempre jovens, belos e bem-nascidos; a desgraça caía sobre eles, mas o final era sempre feliz; esperava-se que houvesse confiança nos deuses, bem como virgindade e castidade (pelo menos da heroína). Desde os romances mais antigos, o conteúdo era exposto com clareza ao leitor. (MANGUEL, 1997, p. 256)

Os estudos voltados para a história da leitura admitem que o gênero textual e suas respectivas características têm relação com o leitor esperado para o gênero e também relacionam esta questão com as relações sociais, pois esses estudos tem interesse nas experiências de leitura e seus efeitos na sociedade. Assim, além de pensar no leitor virtual projetado pelo gênero literário, Manguel (1997, p. 258) ressalta as implicações da circulação dos textos na história da leitura e como isso se tornou uma prática de leitura, como quando destaca os romances e diários escritos pelas mulheres da corte japonesa no século XI, tratando, neste caso, de como determinados tipos de textos advindos de dentro de determinados grupos eram direcionados aos membros desses mesmos grupos.

Assim, a forma como um livro se dirige ao leitor leva à criação e/ou classificação dos principais gêneros literários:

Em 1948, em *Das Sprachliche Kunst-werk* [Análise e interpretação da obra de arte literária], o crítico alemão Wolfgang Kayser propôs que o conceito de gênero derivava das três pessoas que existem em todas as línguas conhecidas: *eu*, *tu* e *ele* ou *ela*. Na literatura lírica, o *eu* expressa-se emocionalmente; no drama, o *eu* torna-se uma segunda pessoa, *tu*, e trava com o outro *tu* um diálogo apaixonado. Por fim, na epopéia, o protagonista é a terceira pessoa, *ele* ou *ela*, que narra objetivamente. Ademais, cada gênero exige do leitor três atitudes distintas: uma atitude lírica (a da canção), uma atitude dramática (que Kayser chama de *apóstrofe*) e uma atitude épica, ou enunciação. (MANGUEL, 1997, p. 351)

Sem evocarmos a questão da literatura e o gênero dos leitores, masculino ou feminino, conforme mostrou Manguel (1997), o que nos interessa neste capítulo é perceber que por trás da relação entre o gênero do texto e o gênero dos leitores está uma previsão de um certo tipo de leitor, um leitor virtual<sup>1</sup>, projetado pelo autor e/ou editor quando da escrita e/ou publicação do texto literário. Há uma projeção de um horizonte genológico inscrita por trás das características do texto literário e das formas de sua publicação que sempre marcaram a história da leitura. Neste caso, o conceito de horizonte genológico deriva do conceito de horizonte de expectativas do leitor, proposto por Jauss (1994), que designa a perspectiva e o conhecimento do leitor em relação ao texto literário. Assim, quando falamos em horizonte genológico, estamos pensando no conhecimento de modos e gêneros que o leitor tem e a partir dos quais lerá o texto literário. A leitura de uma narrativa fantástica pode se tornar uma tarefa muito difícil para um leitor que desconhece o projeto literário das narrativas deste gênero e as convenções e características genológicas recorrentes nele. A narrativa fantástica pode ser considerada simplesmente como incompreensível, estranha ou absurda, se o leitor, por exemplo, não tiver conhecimento da função das metáforas ou não investigá-las neste tipo de texto.

---

<sup>1</sup> O conceito de leitor virtual está definido no item 1.5 deste capítulo.

A elaboração de um texto literário com uma determinada finalidade ou para produzir determinados sentidos, aparece desde 1300 a.C, com os escribas egípcios, quando ler significava “declamar”, ou seja, os textos eram escritos com o objetivo da leitura em voz alta. Durante os três primeiros milênios a leitura era a palavra falada materializada, e os escritos contemplavam mnemônicos (auxílios à memória), imagens (figuras pictóricas) e símbolos, com objetivo principal de comunicar uma história ou servir como lembrete. Assim, no Egito o escriba-testemunha tinha seu trabalho centrado na leitura oral, ou seja, na declamação do texto (FISCHER, 2006, p. 9-26).

Na Grécia e em Roma, tal qual no Egito, a leitura estava intimamente ligada à oralidade (mundo do leitor), dentre as maneiras de ler, a leitura em voz alta era a mais prestigiada nestas civilizações. Contudo, pensar na maneira de ler com relação às situações ou à fisiologia, nos faz pensar se essa maneira de ler também era determinada pelo tipo de texto (mundo do texto – materialidade) que estava sendo lido, ou seja, se o gênero literário influenciava estas maneiras de ler. Segundo Cavallo (1998, p. 80), a resposta é sim: havia uma forte integração entre a escrita literária (gênero) e a leitura, pois a expressão com que um texto deveria ser lido dependia das regras ou convenções retóricas com que havia sido escrito. Autores gregos e romanos da era clássica de certa forma já escreviam os textos pensando na retórica, ou seja, na forma como seriam lidos em público, já que esta era uma prática bastante popular na época. A retórica, que influenciava a escrita dos textos (poesia, historiografia, tratados filosóficos, etc) “exigia, sobretudo diante de grandes auditórios, uma leitura expressiva, modulada por tons de cadência de voz conforme o gênero do texto e os pretendidos efeitos de estilo”. O verbo que indicava a leitura da poesia, por exemplo, era, frequentemente, o *cantare*, ressaltando, portanto, uma maneira de ler a poesia com uma entonação melódica, focada no ritmo e na musicalidade da expressão verbal. Da mesma forma que para o modo lírico havia uma orientação retórica para a leitura, também havia uma orientação retórica para a leitura dos gêneros trágico e cômico, levando a leitura em voz alta ao caráter de representação teatral (CAVALLO, 1998, p. 80).

É interessante destacar, ainda, segundo Cavallo (1998, p. 81), que a interrelação entre a escrita e a leitura expressiva do texto literário condicionava, muitas vezes, a própria escrita literária, que passava a se focar na prática e estilo próprios da oralidade, pois o texto estava sendo escrito especificamente *para* ser lido em voz alta. Havia uma intenção funcional prévia na escrita do texto. É claro que também existiam textos literários voltados para a leitura individual, murmurada ou silenciosa, apesar de estes não proporcionarem ou não serem adequados aos ritos sociais de leitura da Antiguidade.

Como vimos, os gregos davam extrema importância à leitura como contação de histórias, eloquência. Era a oralidade que regia a sociedade mediterrânea antiga. Sócrates, por exemplo, defendia que havia apenas uma interpretação adequada para o texto: a comunicada no meio oral (FISCHER, 2006, p. 48-49). Assim, podemos dizer que na Antiguidade o leitor era um transmissor, um declamador, e não um receptor do texto literário.

Os textos clássicos parecem um tanto prolixos para nós hoje, e isso tem uma boa explicação. São, de acordo com todos os padrões modernos, empolados, presunçosos, desorganizados, repetitivos, até dispersos, repletos de divagações e dados insignificantes. Isso porque se trata da literatura de uma sociedade apoiada no discurso oral, e não no texto. Os autores oradores priorizavam outros elementos, já que seu público era composto mais por ouvintes que por leitores. Para apreciarmos esses textos hoje, devemos, na verdade, lê-los em voz alta, gesticulando, talvez imaginando diante de nós um átrio cheio de parentes sorridentes vestindo togas, admiradores balançando a cabeça em sinal de aprovação e bajuladores aclamando a apresentação. (FISCHER, 2006, p. 89)

A prática da leitura silenciosa ou solitária dos textos escritos tornou-se relativamente comum somente a partir de Aristóteles, discípulo de Platão, no século IV a.C, marcando a passagem da tradição oral para a tradição escrita, com a difusão da prática das bibliotecas particulares, e a partir do século VI o hábito da leitura pública de obras seculares foi enfraquecido ainda mais por fatores como o abandono dos grandes centros pelos patrícios, o declínio do ensino, a diminuição

do comércio de livros, as invasões germânicas, entre outros, mas, principalmente, pela vernacularização ou fragmentação da língua latina (FISCHER, 2006, p. 49-75). A partir deste ponto, a leitura silenciosa passa a conquistar espaço e a ser valorizada como prática de leitura.

Com relação aos gêneros literários na história, destacamos que os textos literários produzidos no Egito antigo eram de literatura funerária, inscrições em sarcófagos, o Livro dos Mortos, biografias, literatura de sabedoria, narrativas e hinos, sendo que principalmente os hieróglifos eram considerados pelos egípcios como textos que detinham poderes mágicos. Somente com o Novo Império do Egito, por volta de 1500 a.C, é que foram introduzidos os gêneros literários para um público maior, com poemas de amor, histórias folclóricas, textos religiosos, cartas, etc. Além disso, tanto na Mesopotâmia como no Egito os textos didáticos e as cartas predominavam, constituindo-se como um material de leitura de enorme importância, pois proporcionavam a transmissão de informações (FISCHER, 2006, p. 31-34).

Outro exemplo da relação entre as práticas de leitura e o gênero literário na história, segundo Cavallo (1998, p. 82), é o fato de a diversificação de leitores no mundo romano, na época imperial, ter proporcionado o surgimento e popularização de uma literatura composta em gêneros não tradicionais, com poemas de evasão, paráfrases de obras épicas, histórias reduzidas, resumos, biografias, tratados de culinária e de esportes, obras eróticas, entre outros. Esses exemplos mostram que, de fato, o surgimento de uma nova legião de leitores ou novas condições sócio-históricas contribuíram de forma decisiva para o surgimento de novos tipos de textos, o que corrobora com o pressuposto desta dissertação de que o leitor possui papel vital na constituição mesma do gênero do texto. Segundo Fischer (2006, p.55), foi quando a Biblioteca de Alexandria se tornou um centro de aprendizado do Mediterrâneo, fundamentado na palavra escrita, que surgiu um gênero literário inédito chamado romance, o qual conquistaria o mundo. Nesta época este tipo de narrativa seguia os moldes do romance grego antigo.

A poesia romântica e o romance em verso foram gêneros que se destacaram na Alta Idade Média e também eram escritos para serem lidos em voz alta, para declamação ou trova, com “estilo, formato, gênero, dicção, postura e outras qualidades” que eram determinadas apenas pelo meio oral (FISCHER, 2006, p. 153).

Apesar do aparecimento do romance, segundo Fischer (2006, p. 154), o gênero literário mais lido a partir do século XII, na Alta Idade Média, foi o livro pessoal de preces em latim, chamado de livro de horas, que era composto por textos resumidos do ofício divino dos padres, por salmos e passagens bíblicas, ofício dos mortos, hinos, preces aos santos e por um calendário com os dias dos santos, além de ilustrações, em alguns casos. Eram livros portáteis com o objetivo de vincular, aproximar o leitor do divino.

O gênero narrativo como o conhecemos hoje, com uma prosa ativa, concreta, específica, consciente de tempo e espaço, com fatos, ficção e verossimilhança literária, surgiu somente a partir do século XIV. A partir desse século aparece uma nova abordagem em relação à leitura, que passa a não ter somente uma função utilitária, “como recurso de memória ou como autoridade divina”, mas também constitui-se como forma de enriquecimento dos conhecimentos pessoais do leitor, a fim de que este organize a sua enciclopédia mental. Ou seja, o leitor passa a ser também autor e está autorizado a realizar múltiplas leituras de um mesmo texto literário (FISCHER, 2006, p. 170-172).

Em meados do século XIX surgiram novos subgêneros literários:

O romance, por exemplo, logo teve ramificações para o romance policial, a ficção científica, o terror, entre outros, todos suprindo uma sociedade em mudança. Autores e leitores também se especializavam em alguns desses gêneros. Além disso, o século XIX anunciou o surgimento da literatura infantil como um mercado comercial independente. [...] Isto é, passou a haver um relacionamento direto entre autor e público. Não era mais necessário ter um protetor, uma vez que o próprio leitor tornou-se um “amigo”. (FISCHER, 2006, p. 263)

Assim, a partir dessas considerações acerca da história da leitura e a recepção dos gêneros literários, observamos que a preocupação com o leitor e os gêneros literários existe desde a antiguidade, apesar de a leitura ter sido estudada com mais ênfase a partir dos estudos da Estética da Recepção. Na civilização egípcia e maia, por exemplo, os escritos registrados nas paredes das sepulturas destinavam-se a um público leitor divino, não humano, tratava-se de “uma literatura para a eternidade, fundamentada na ideia de que deuses oniscientes deviam participar da erudição escriba” (FISCHER, 2006, p. 117).

Observamos, portanto, em vários momentos da história da leitura, que todo texto supõe um destinatário, um leitor, e a própria linguagem, estrutura e características do gênero literário do texto são construídas a partir da projeção desse leitor. Um tipo de gênero literário misteca, por exemplo, similar à estrutura e organização das atuais tiras de quadrinhos, uma espécie de literatura de ilustrações, era destinado a um público de leitores cuja comunicação cotidiana priorizava a oralidade e não a escrita, com histórias pictóricas que apresentavam identificadores simples, como verbos ou mnemônicos, que serviam mais como memória para a declaração das narrativas (FISCHER, 2006, p. 121).

Da mesma forma que as práticas de leitura e os gêneros literários na história tem relação com o público de leitores e as atividades das sociedades que as produziram, também as concepções de leitura e de leitor relacionam-se com a estruturação da obra de arte literária e com as características genológicas. Passaremos, portanto, a discorrer sobre as concepções de leitor e leitura das perspectivas teóricas relevantes para o embasamento desta dissertação (estruturalismo, estética da recepção e semiótica) e que servirão como suporte para as análises dos contos fantásticos, no capítulo 3.

## **1.2 A leitura para o Estruturalismo**

Coelho (1967, p. 8-9) destaca que uma problemática comum no estruturalismo são os inúmeros discursos teóricos, o que dificulta a definição do

que seria uma estrutura ou, mesmo, do conceito de estruturalismo, nos estudos desta perspectiva teórica. Além disso, a noção de estrutura foi e é muitas vezes utilizada segundo modismos teóricos, porque o termo “soa bem”, e tudo o que existe poderia ser visto pela sua estrutura, ou seja, foi dada uma importância excessiva para a palavra estrutura, o que banalizou e indeterminou o termo (FROEBER, *apud* COELHO, 1967, p. 9). Isso acontece porque o estruturalismo é uma perspectiva que atingiu um amplo nível de divulgação intelectual, mas a noção de estrutura já existia antes do estruturalismo propriamente dito. Não se trata propriamente de uma filosofia, mas contém várias filosofias implícitas, que eventualmente emergem nos discursos dos teóricos estruturalistas (COELHO, 1967, p.10).

Em contraposição à visão ontológica de que o estruturalismo estaria preocupado apenas com a forma em si mesma, a estrutura fechada, Roland Barthes (1972), em *O grau zero da escritura*, num discurso estruturalista, notou que a escrita está permeada por uma determinada posição política e intelectual. Utilizando o conceito de conotação, o teórico diz que o autor tem um certo modo implícito de dizer ao leitor, na escritura, na expressão textual, na qual está incluída a sua visão de mundo, a sua posição ideológica.

Gérard Genette (1995), por sua vez, em *Discurso da Narrativa*, ao tratar das instâncias narrativas, apresenta-nos o conceito de narratário, retomando Proust, como um leitor virtual, em nível diegético, projetado como elemento da situação narrativa. Assim, em Genette (1995) temos, num discurso estruturalista, uma perspectiva, mesmo que pensando somente no nível diegético, de comunicação literária, com a relação: narrador – narrativa – narratário.

Assim, na perspectiva estruturalista, o leitor e a leitura são considerados como elementos da obra de arte literária, contudo, sempre são conceituados como uma função intrínseca ao texto, sem relação com a história ou com a historicidade da obra. É o que ocorre, conforme já observamos, com o conceito de narratário, em que o leitor, coincidindo potencialmente com o narratário, refere-se a uma função correlata ao narrador do texto literário.

No que concerne ao interesse desta dissertação, ressaltamos que o teórico estruturalista Tzvetan Todorov (2004) considera uma função-leitor e até mesmo um modo de leitura em relação ao gênero literário, especificamente ao gênero fantástico, vislumbrando a interação texto-leitor e a leitura do gênero fantástico a partir da estrutura e das formas da obra, considerando um leitor implícito, inscrito no texto, e não o leitor real:

O fantástico implica pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2004, p. 37)

Esta citação sintetiza grande parte de nossa dissertação, pois o estudo de Todorov é o discurso teórico estruturalista em que consta explicitamente o estabelecimento da relação entre uma concepção de leitor e de leitura com uma concepção e características de gênero literário, daí a sua importância neste trabalho. A hesitação do leitor é considerada pelo autor como a primeira condição do fantástico; além disso, considera que o leitor pode, mas isso seria uma condição facultativa, identificar-se com uma personagem da narrativa, neste caso a hesitação estaria representada no interior da obra (TODOROV, 2004, 37). Assim, Todorov postula que a interpretação do texto se dá na leitura, o que, mais uma vez, contribui para nossa conclusão pelo papel fundamental do leitor para constituição do próprio gênero literário.

Para o Estruturalismo, o leitor é uma função implícita no texto. O leitor está implícito como o narrador está implícito, o que explica, para nós, que, quando se trata de pensar uma concepção de leitura, os estruturalistas estão mais interessados em aproximar a noção de leitura da noção de interpretação, uma maneira de ler, como para Todorov (2004).

### 1.3 A leitura para a Estética da Recepção

Segundo Jouve (2002, p. 14), a primeira tentativa explícita de renovar o estudo dos textos a partir da leitura foi feita pela Estética da Recepção, que propõe o interesse pela relação texto-leitor. Essa perspectiva se divide em dois ramos distintos: 1. Estética da Recepção, proposta por Hans Robert Jauss e surgida no início dos anos 1960, que entende que a obra literária “só se impõe e sobrevive por meio de um público”. A partir daí, Jauss propõe o estudo da literatura por seu impacto sobre as normas sociais, entendendo a literatura como atividade de comunicação e aludindo à dimensão histórica da recepção. 2. Teoria do Leitor Implícito, de Wolfgang Iser, surgida em 1976: esta teoria propõe o estudo do efeito do texto sobre o leitor particular e afirma que o “o leitor é o pressuposto do texto”, mostrando, por um lado, como a obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, “o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 14).

Assim, a Estética da Recepção é uma das principais formulações teóricas responsáveis pela consideração do leitor como o intérprete que opera a construção do sentido do texto. Realça a relevância da recepção na concretização da estrutura da obra, não só na leitura, como também na própria produção da obra, pelo escritor, tendo em vista que este escreve para um leitor implícito (ISER, 1999), inscrito no texto, pressuposto pelas imposições, diretivas e organização da estrutura do próprio texto, com o qual o leitor real poderá ou não se identificar. Assim, Iser (1999) compreende o processo de concretização da obra na interação entre o leitor e o texto, na medida em que é o texto que, por meio dos silêncios, vazios, isto é, dos pontos de indeterminação, permite ao leitor atuar inclusive na (re)criação da obra, realizando um diálogo produtivo. Neste sentido, Bordini & Aguiar (1993, p. 82) reconhecem nesse processo um autêntico ato comunicativo, cuja falta de confirmação do interlocutor (no caso, o texto) é substituída pela mobilização do imaginário do leitor para prosseguir o contato comunicativo.

Esse contato é possibilitado pelo encontro ou fusão de horizontes históricos existentes no texto e conhecidos pelo leitor, chamados de *horizontes de expectativas* por Jauss (1994), o que permite uma compreensão da relatividade de toda interpretação, tendo em vista os horizontes de um e de outro abrangerem variadas convenções poéticas de ordem linguística, ideológica, intelectual e social, que possibilitam a criação e a recepção de uma obra. Há, portanto, uma cooperação produtiva entre o texto e o leitor, uma *fusão de horizontes* no processamento da leitura do texto. Jauss (1994) relaciona a noção de *horizonte* com as características do código estético.

Desta forma, o conceito de horizonte de expectativa, conforme Jauss (1994), relaciona-se com o objetivo desta dissertação de buscar categorias interpretativas relacionadas às características do gênero literário. Neste caso, conforme o proposto por Cristina Mello (1998), estamos pensando num horizonte genológico do leitor.

A Estética da Recepção coloca o leitor, o processo da leitura e a experiência estética como elemento central para o conhecimento e interpretação da obra de arte literária. Em acordo com essa concepção, vemos que há características inerentes ao texto que direcionam, guiam ou constroem o leitor a uma determinada interpretação, características estas que podem ser genológicas. O leitor deve “recorrer seletivamente a sua experiência e sensibilidade para obter símbolos verbais a partir dos sinais do texto e dar substância a esses símbolos, organizando-os num sentido que é visto como correspondente ao texto” (L. ROSENBLATT *apud* ZILBERMAN, 2009, p. 26).

A aceitação da comparação entre o horizonte de expectativas da obra concreta e do leitor como parâmetro para a avaliação estética é admitida por Jauss (1996) mediante a consideração de que o valor de uma obra é projetado a partir das condições que ela oferece para a expansão do horizonte do público, em termos temáticos e/ou formais, em relação com a época. Neste sentido, o autor propõe a diferenciação entre obras emancipatórias e obras conformadoras, o que tem relação com o *corpus* de nosso trabalho. As obras emancipatórias

distanciam-se esteticamente do horizonte de expectativas do leitor, desafiando-o a interagir mais com a obra e a mobilizar os seus conhecimentos prévios para compor os pontos de indeterminação do texto. As obras conformadoras, por sua vez, por serem menos distantes do horizonte de expectativas do leitor, podem gerar uma fácil adesão, um consumo rápido, deixando, com isso, de interessar ao público.

Em relação aos contos analisados nesta dissertação, entendemos que possuem uma aproximação com a perspectiva de obras emancipatórias, na medida em que é fator constituinte do fantástico a interposição de situações inusitadas, estranhas ao leitor, o qual deve preencher os pontos de indeterminação para estabelecer as relações com o seu mundo. A experiência literária do leitor competente promove a expansão do horizonte de expectativas na leitura da obra emancipatória, que disponibiliza condições para o amadurecimento do leitor, com o reconhecimento não apenas da abordagem temática, mas também das estratégias textuais de ordem estilística, linguística e formal. A Estética da Recepção enfatiza a atitude receptiva emancipadora como promotora da reformulação das exigências do leitor quanto à literatura e quanto aos valores que orientam a sua experiência de mundo, bem como valoriza a chamada “obra difícil” (obra emancipatória), vislumbrando-a como detentora de um poder de transformação de esquemas ideológicos a serem criticados (BORDINI & AGUIAR, 1993, p. 85).

Para Jauss, a atualização da obra de arte acontece na relação dialógica entre o leitor e o texto, mas propõe a reflexão sobre a experiência literária do leitor sem recorrer à psicologia de um leitor específico, um leitor real, ou seja, trata-se da análise a partir de um virtual saber prévio do leitor, em que os elementos para analisar a recepção de um texto literário encontram-se no próprio sistema literário (ZILBERMAN, 2009, p. 34). Isso permite concluir que a literatura é uma atividade sobredeterminada, portanto Jauss estuda a leitura da obra literária a partir dos códigos vigentes de que ela se apropria.

Dados retirados da poética do gênero são também sintomas seguros dos modos como ela espera se relacionar com o público. Logo, a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário. Segundo Jauss, ela evoca o 'horizonte de expectativas e as regras do jogo' familiares ao leitor, 'que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também reproduzidas'. (JAUSS, *apud* ZILBERMAN, 2009, p.34)

O que fica aparente nas considerações de Jauss (1994) e Zilberman (2009), em relação à Estética da Recepção, é que houve e há teóricos que se dedicam ao estudo da história das leituras de determinadas obras literárias, as quais, se vistas como comunidades interpretativas, estabelecem estratégias de leituras que passam a orientar a leitura de um texto ainda não conhecido. Esse tipo de estudo é relevante para o que se propõe nesta dissertação, na medida em que as características de um determinado gênero muitas vezes estão definidas historicamente e transformam-se em convenções que são transmitidas à comunidade literária, nas escolas, na família, ou seja, nas relações de poder existentes na sociedade.

A Estética da Recepção propôs, portanto, a refutação da “afirmação da autonomia absoluta do texto” (ZILBERMAN, 2009, p.10), pois Jauss, apesar de estabelecer a identificação de seu discurso teórico com alguns aspectos do estruturalismo, contestou a ideia de que o texto é uma estrutura autossuficiente, cujos sentidos estão inscritos somente em sua organização interna. Para Jauss, o texto deve ser interpretado e não apenas descrito e é justamente por tratar da interpretação do texto que a Estética da Recepção passa a investigar o leitor, ou seja, a relação autor-texto-leitor (ZILBERMAN, 2009, p. 10-11).

#### **1.4 A leitura para a Abordagem Semiótica**

A abordagem semiótica da leitura, datada de 1979, de Umberto Eco, aproxima-se da teoria de Iser porque também propõe uma análise da leitura cooperante, considerando a relação autor-texto-leitor. “O objetivo é examinar como o texto programa sua recepção e o que deve fazer o leitor (ou melhor, o que

“deveria” fazer um leitor modelo) para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais” (JOUVE, 2002, p. 14-15).

Segundo Eco (2008), o leitor real é o destinatário empírico do texto, já o leitor modelo é uma figura virtual, uma projeção, um elemento da estruturação do próprio texto. Quando falamos em leitor modelo, estamos pensando no leitor como estratégia textual, um leitor idealizado e virtual, tal qual o leitor implícito de Iser (1999).

[...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido para alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta ou empiricamente. (ECO, 2008, p. 37)

Desta forma, a abordagem semiótica da leitura postula uma concepção de leitura como um processo cooperativo, um trabalho inferencial em que o texto lido deve ser atualizado pelo destinatário-leitor, um leitor modelo do qual se espera uma determinada competência interpretativa. Isso nos permite dizer que o texto precisa ser preenchido, atualizado na leitura, pois “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 2008, p. 37); bem como que a função estética do texto literário deixa para o leitor a iniciativa interpretativa, embora sempre haja uma margem de univocidade. “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2008, p. 37).

O leitor modelo “constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu contexto potencial” (ECO, 2008, p. 45). Trata-se de uma figura de leitor instituída pelo texto, uma estratégia textual, seguindo a metáfora da leitura como um jogo de xadrez.

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, 2008, p.39)

Assim, o leitor modelo é, também, uma figura de leitor instituída pelo texto. Podemos dizer que o leitor modelo é o leitor ideal, o qual responderia corretamente a todas as solicitações, explícitas e implícitas, do texto literário. E neste contexto, segundo Eco (2008), também o fracasso interpretativo, se estiver programado pelo texto, pode se configurar como uma das condições de êxito da leitura. Usando como exemplo o gênero fantástico, estudado nesta dissertação, podemos dizer, a partir da teoria de Todorov (2004), que faz parte da constituição mesma da narrativa fantástica a previsão de um leitor-modelo que hesite entre o real e o imaginário diante de um determinado acontecimento sobrenatural narrado. Assim, a hesitação do leitor é uma condição de êxito da leitura da narrativa fantástica, segundo os pressupostos de Todorov (2004).

Dentro da estratégia narrativa, características como a linguagem, o léxico, o estilo, convenções de gênero, entre outras, moverão o texto de modo a construir um leitor-modelo e suas competências, direcionando a cooperação textual pelas intenções virtualmente contidas no texto (ECO, 2008, p. 40).

## **1.5 O leitor**

Conforme observamos nas perspectivas teóricas sobre a leitura, já destacadas neste capítulo, o leitor tem sido conceituado de diversas formas, mas, como veremos a seguir, em todas elas está sempre marcada a diferença entre o leitor real, empírico, e o leitor como função interna do texto literário, virtual. Assim,

segundo Reis e Lopes (2011, p. 217), quando pensamos em leitor, devemos vislumbrar, correlativamente, o leitor real no mesmo plano funcional e ontológico do autor empírico, e pensar este leitor real como diferente, em contornos definidos relativamente, do narratário, do leitor implícito e do leitor modelo, pois estes são leitores virtuais projetados na estrutura do texto.

Segundo Jouve (2002), na comunicação literária, emissor e receptor são conceituados conforme as especificidades do discurso escrito. Com relação ao emissor é bastante conhecida a diferenciação entre o autor (instância produtora na origem do texto) e narrador (instância textual que assume a enunciação), ou seja, “Aquele que “escreve” não é aquele que ‘conta’” (JOUVE, 2002, p. 35). O narrador é sempre, portanto, uma criação do autor e pode, conseqüentemente, ser diferente dele, “distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou pela natureza” (JOUVE, 2002, p. 36). De modo similar, o receptor real, que possui um estatuto ontológico concreto, físico, empírico, distingue-se do estatuto do narratário, que possui um estatuto ontológico ficcional.

Assim, segundo o mesmo autor, o leitor pode ser considerado como indivíduo concreto, membro de um público ou figura virtual construída pelo texto (JOUVE, 2002, p. 36). O indivíduo concreto, leitor real, é o destinatário em termos semióticos (receptor); um leitor dificilmente teorizável. O leitor como membro de um público é considerado no plano da história coletiva; como leitor apreendido por meio do público do qual participa, conforme abordado, como vimos no capítulo 1, pela história da leitura.

O leitor como figura virtual construída pelo texto, que nos interessa nesta dissertação, é o destinatário implícito para o qual o texto se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence e pela enunciação particular de cada obra. Quanto ao gênero, por exemplo, um romance policial supõe um leitor-detetive; quanto à enunciação particular, o vocabulário da obra se dirige a um determinado público. O leitor inscrito no texto, figura virtual, é o leitor modelo, de Eco, o narratário, conforme Genette, e o leitor implícito, de Iser. Conforme Jouve (2002), os leitores implícitos e modelo, apesar de suas

diferenças, partem do mesmo princípio: “a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto” (JOUVE, 2002, p. 46). Esses leitores se baseiam na ideia de que, “estruturalmente, existe em qualquer texto um papel proposto para o leitor” (JOUVE, 2002, p. 47). Jouve considera que todos os leitores virtuais propostos, nas diferentes teorias, se parecem e quase se confundem com o tradicional narratário.

Assim, podemos pensar na potencialidade significativa de um texto como condicionada ao leitor postulado por ele. A existência do texto depende do leitor e o autor sempre escreve para um destinatário, mesmo que seja ele mesmo. O texto pressupõe um leitor virtual (modelo, implícito, narratário), como instância receptora. As estratégias literárias selecionadas e definidas num texto literário têm relação direta com o leitor projetado (REIS & LOPES, 2011, p. 269).

O texto propõe ao leitor, portanto, certas convenções e características, que programam a recepção. Esse modo de leitura pode ser definido, num nível geral, inscrição da obra num gênero literário ou por seu lugar na instituição literária. Com relação ao gênero, pode-se dizer que o leitor se prepara ou espera o que vislumbrará em determinado gênero textual, como um conto fantástico. Assim, “Todo texto, de fato, inscreve-se numa linguagem, numa poética e num estilo, que são, para o leitor, sinais em seu trabalho de deciframento” (JOUVE, 2002, p. 69). É esta relação entre as características e convenções do gênero literário e a recepção textual que apontaremos nos próximos capítulos, após refletirmos sobre a arquiteitualidade, a genologia e o fantástico.

## 2. O GÊNERO FANTÁSTICO E A RECEPÇÃO

Este capítulo apresenta um panorama dos estudos a respeito da arquiteitualidade, ou seja, estudos sobre modos, gêneros e subgêneros literários, nos itens 2.1 e 2.2, objetivando proporcionar um melhor entendimento das questões apresentadas sobre o gênero fantástico e a sua relação com a leitura. Nos itens 2.3, 2.4 e 2.5 discorreremos sobre teorias referentes especificamente ao gênero fantástico e suas várias vertentes, denominações, convergências e divergências, para, no item 2.5, passarmos à reflexão sobre a recepção do gênero fantástico. É importante desenvolver esse panorama, nesta altura do trabalho, a fim de subsidiar as análises dos contos e permitir estabelecer relações entre a recepção e a constituição do gênero fantástico.

Procuramos evidenciar que o tipo de texto condiciona, de certa forma, o tipo de leitura. Ou seja, a leitura de certos gêneros literários, como as narrativas fantásticas, precisa seguir uma coerência para que os sentidos da narrativa sejam encontrados. Contudo, a problemática dos gêneros literários tem relação com as dimensões ontológicas e epistemológicas de todas as épocas. Veremos que desde as poéticas de Platão e Aristóteles, passando pela época romântica e pelas teorias naturalista e evolucionista dos gêneros literários até os estudos modernos, nos quais temos Todorov, por exemplo, reavaliando as definições e conceitos dos gêneros literários, e Iser e Jauss, preocupados com a leitura dos gêneros literários.

A própria “normatização” ou “classificação” de uma narrativa como sendo fantástica é uma experiência controversa, haja vista que as produções narrativas contemporâneas são marcadas pelo hibridismo e relações interartes. Mesmo assim, há estudos como os reunidos no livro do Centro de Literatura Portuguesa, intitulado *O fantástico*, sob a coordenação de Maria João Simões, e o *Teorias de lo Fantástico*, compilado por David Roas, que refletem sobre este gênero a partir de teorias dos últimos cinquenta anos e de obras literárias contemporâneas, partindo, algumas vezes, da canônica teoria de Todorov, mas apresentando,

contudo, evoluções e novas contribuições para a compreensão das narrativas fantásticas, ou seja, buscando um novo caminho, uma possibilidade de leitura teórica destes textos.

## 2.1 Arquitextualidade e genologia

O conceito de arquitextualidade, trabalhado na moderna teoria do texto literário, indica uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser estudadas como uma referência geral para explicar certas semelhanças ou características compartilhadas por um conjunto de textos literários. Esses elementos que caracterizam o arquiteito, conforme Genette (apud MELLO, 1998, p. 29) são critérios modais, temáticos e formais, estes dois últimos relacionados com os procedimentos ou características estético-literárias. O conceito de arquitextualidade tem sido estudado com mais evidência em reflexões sobre os modos e gêneros literários, apesar de referir-se a outras categorias gerais ou transcendentais (REIS, 2008, p. 229-230).

Na denominação *genologia*, por sua vez, segundo Segre (1989, p. 70) a raiz *gen* é proveniente do verbo latino *gigno*, que conexas a forma latina *genus*, que significa sexo, para a estirpe e para a linguagem, como princípio de classificação. A designação *genus* em latim também é utilizada nas Ciências Naturais, onde subsiste também uma diferença de generalizações (*genus*, por oposição a *species*). Daí que dentre os usos literários da palavra latina *genus*, temos o *genus scribendi* (estilo), e o *genera* (gêneros) literários. Em grego é mais comum o emprego da palavra *eidos* (aspecto, forma) para designar o gênero literário.

Desde Platão, passando por Aristóteles, pelo Período Alexandrino, Período Barroco, Idade Média, Renascimento, até a Época Romântica, sempre houve a reflexão sobre os gêneros literários, e em todos estes períodos é marcante a permanência da tríade dos modos principais, que são o épico, o lírico e o dramático, e da ideia da mimese platônica e aristotélica como base para a

definição destes gêneros (SEGRE, 1989, p. 70-78). Assim, a extensa história da teoria dos gêneros literários pode ser resumida, conforme Ceia (2013), em três etapas: clássica, de Platão e Aristóteles até o neoclassicismo; romântica, de Hegel até os poetas ingleses; atual, do formalismo russo (início do século XX) até os nossos dias. Essas etapas mantêm outro denominador comum, além da tríade dos modos: a reflexão sobre o que é que os gêneros literários representam e como isso se produz.

Segundo Todorov (2004, p. 24), “Toda teoria dos gêneros assenta-se numa representação da obra literária”, a qual pode ser abordada, sob o ponto de vista estruturalista, segundo três aspectos de representação interrelacionados na obra: verbal, sintático e semântico. O aspecto verbal refere-se às frases concretas que constituem o texto, ao estilo, à enunciação. O aspecto sintático são as relações entre as partes da obra – relações lógicas, temporais e espaciais. O aspecto semântico refere-se aos temas literários e à suposição de que existam alguns universais semânticos da literatura.

Assim, para Todorov (2004), a literatura fantástica é uma variedade da literatura, um gênero literário e, por isso, a proposição da busca de uma regra que funcione para definir um texto como fantástico a partir do levantamento de um determinado número de ocorrências e retirada de uma hipótese por amostragem. Para o autor, o texto literário manifesta propriedades comuns a um conjunto ou a um subconjunto de textos literários – o texto não é de todo inédito, individual; “um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente”, mas “é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 2004, p. 11). Assim, temos um duplo movimento: “da obra em direção à literatura (ou ao gênero), e da literatura (do gênero) em direção à obra” (TODOROV, 2004, p. 11); podendo-se privilegiar provisoriamente uma ou outra direção, a diferença ou a semelhança. É através do gênero que uma obra literária relaciona-se com o universo da literatura, com outras obras já existentes.

Diante disso, nesta dissertação, refletimos sobre o modo como se formam e se manifestam no conto fantástico as características e convenções deste

gênero, buscando, ainda, a relação dessas com a recepção (leitura) do texto. Não nos aprofundaremos em historiar e especificar as diversas teorias sobre os modos e gêneros literários, desde Platão e Aristóteles (o que já foi feito por teóricos que consultamos neste trabalho<sup>2</sup>), porque trataremos especificamente do gênero fantástico e, por isso, partiremos, principalmente, das considerações apresentadas por Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004); por Carlos Reis, no Capítulo IV de *O Conhecimento da Literatura* (2008), dedicado ao texto literário e à architextualidade; das considerações de Cristina Mello, em *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Gêneros Literários* (1998); e, como já vimos, das considerações de Segre, no capítulo *Gênero* da Enciclopédia Einaudi (1989).

Nos estudos modernos sobre os gêneros literários observamos a distinção entre modo literário e gênero literário, na qual podemos pensar no modo literário como um tipo e o gênero literário como uma espécie. Neste âmbito, o modo literário designa “um conceito teórico, trans-histórico, dotado de universalidade, com uma dimensão linguística e antropológica” (MELLO, 1998, p. 26)<sup>3</sup>. O conceito de gênero literário, por sua vez, conforme Genette (*apud* MELLO, 1998, p. 28), refere-se a “uma categoria literária que apresenta constantes temáticas, modais e formais”.

Verificamos nestas formulações uma delimitação do conceito de modo, que implica, por um lado, a consideração da *enunciação* e *discurso*, na dimensão formal do conceito, e, por outro, a consideração de uma dimensão *antropológica* (*atitudes do homem perante a vida e o universo*), no plano do conteúdo. Esta formulação semiótica do conceito de modo recobre directamente os textos literários em cuja delimitação se consideram um plano antropológico, outro da enunciação e outro do discurso, por força

---

<sup>2</sup> Sobre a história da teorização dos modos e gêneros literários, consultamos: C. Segre, Gêneros, in Enciclopédia Einaudi (1989), p. 70-93; Carlos Reis, Texto literário e architextualidade, in *O Conhecimento da Literatura* (2008), p. 229-296; Cristina Mello, Gêneros Literários e Estudos Literários, in *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Gêneros Literários* (1998), p. 22-126; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Gêneros Literários, in *Teoria da Literatura* (1986), p. 339-401; e Carlos Ceia, Gêneros Literários, in *E-Dicionário de Termos Literários*.

<sup>3</sup> Esta definição de modo literário, proposta por Mello (1998), baseia-se nas considerações de Vítor Manuel Aguiar e Silva (1986) e Carlos Reis (2008), e é diferente da concepção de modo proposta por Gérard Genette, no *Discurso da Narrativa* (1995).

da modelização de códigos simbólicos, míticos, ideológicos e técnico-literários. (MELLO, 1998, p. 27)

Desta forma, propomos a reflexão sobre a peculiaridade do gênero literário como discurso, sobre suas convenções estéticas de gênero, haja vista, conforme já comentado no capítulo 1, que o discurso literário refere-se a uma comunicação diferida, ou seja, é um ato linguístico particular, pois o emissor (autor) e o receptor (leitor real) da mensagem literária nem sempre são da mesma época ou local, e nem sempre é possível perceber uma finalidade imediata para a mensagem literária, pelo menos não da mesma forma que ocorre com uma carta ou uma correspondência comercial. A comunicação do discurso literário faz-se de forma singular, podendo renovar uma visão de mundo ou aprofundá-la de diversas formas e com variados propósitos, estabelecidos no ato da recepção.

Assim, podemos refletir sobre o caráter singular da comunicação literária e sobre a importância do estudo do gênero literário como discurso ou como conjunto de discursos, bem como sobre a sua relação com a leitura/fruição:

Acontece que o texto literário, além de comunicar uma mensagem, comunica também qual o tipo de mensagem escolhido pelo emissor e lhe reclama, a cada passo, as particularidades. O conhecimento dos tipos possíveis de mensagem literária constitui aquilo que Jauss chama de “horizonte de expectativas” do leitor/fruidor. (SEGRE, 1989, p. 89)

Entendemos que os conceitos de horizonte de expectativas e fusão de horizontes, de Jauss (1994), tem relação com o conceito de performance proposto por Segre (1989), emprestado da Linguística, o qual serve para explicar que o discurso literário configura-se como projeto de uma competência comum entre o emissor e o receptor. Este projeto está previsto na forma como está formulada a mensagem, pois qualquer discurso é formulado por regras, mesmo que bastante flexíveis, que apresentam diversas possibilidades a serem escolhidas pelo emissor, ou seja, no caso da obra literária, o autor dispõe de uma série de

opções, de possibilidades, morfológicas, estilísticas, escolhas formais, escolhas discursivas, para escrever, para produzir o texto literário. Daí podermos dizer que há uma previsão de performance embutida de forma mais veemente no texto literário do que em outras mensagens, pois esse discurso não é imediatamente comunicado ao destinatário, pois muitas vezes autor e leitor estão distantes no tempo e no espaço.

Assim, a compreensão/interpretação do discurso literário requer o conhecimento das suas regras de coesão e de seus componentes linguísticos, além das convenções literárias utilizadas (SEGRE, 1989, p. 89-90), e é nesse sentido que nos interessa a relação entre as características/convenções genológicas do fantástico e a leitura do texto literário.

Desta forma, considerar um tipo de texto, isto é, o gênero literário a que o texto pertence, é pensar no conjunto do texto, na funcionalidade dos seus elementos formais, mas também de sua relação com outros textos que possuem as mesmas convenções. Dai, por exemplo, o estudo de Torodov (2004), com a amostragem de narrativas fantásticas do século XIX, que compartilham os mesmos temas e características formais, para definir o seu fantástico tradicional. A partir das convenções de gênero, o emissor (autor) tem a sua disposição uma série de conteúdos possíveis e/ou de técnicas discursivas, as quais, muitas vezes, quando reunidas em um determinado conjunto literário (obra) vão convergir para as convenções estilísticas, ou discursivas ou expositivas de um determinado gênero, e é neste momento que o analista do texto literário poderá dizer que a obra se aproxima daquele gênero ou pode ser considerada como sendo pertencente a determinado gênero literário. Além disso, conforme destaca Segre (1989, p. 91), não podemos esquecer que a atividade literária é extremamente convencionalizada e reflexo de uma cultura que a envolve, mesmo que os autores introduzam alargamentos, restrições e deslocamentos em suas obras literárias com relação aos gêneros literários ontológicos.

Neste sentido, a moderna teoria dos gêneros privilegia um domínio ainda mais amplo do que o dos gêneros literários, trata dos gêneros do discurso, ou

seja, refere-se à problemática dos gêneros literários a partir da “existência de práticas discursivas susceptíveis de serem associadas por alguma relação de semelhança” (REIS, 2008, p. 235). Sendo a literatura uma atividade artística sobredeterminada e a linguagem uma prática social e interativa, também podemos dizer que os gêneros discursivos são ativados pelos autores a partir de “certa estabilidade previamente constituída” e a partir de determinados quadros histórico-culturais (REIS, 2008, p. 235).

Segundo Mello (1998, p. 23-24), os estudos atuais sobre a genologia estão em consonância com o desenvolvimento da teoria da literatura e da linguística, com contribuições da teoria da enunciação, da teoria do texto e da teoria dos atos da fala, por exemplo. Da teoria da literatura, a partir da Estética da Recepção (Iser e Jauss) e da Semiótica (Eco), os estudos contemporâneos sobre a genologia tem recebido novas orientações para a pragmática dos gêneros, com a consideração do leitor no processo comunicativo e, portanto, na recepção dos gêneros literários. Assim, as fronteiras dos estudos dos gêneros literários tem sido alargadas com a consideração de instâncias mais amplas do que as que dizem respeito ao discurso e ao texto, ou seja, com a valorização do contrato de leitura entre o texto e o leitor, da pragmática, e a relação entre leitor e texto baseada na experiência estética, conforme propõe a Estética da Recepção.

Nos actuais estudos sobre os géneros verifica-se uma tendência para considerar como objecto fundamental de teorização a realização semântica, estética e pragmática do texto literário. Os procedimentos do discurso literário, seus códigos e convenções estéticas são abordados numa perspectiva que valoriza, por um lado, a situação enunciativa e, por outro, a situação comunicativa. As aproximações continuam a ser de tipo sistemático e formalizante, mas o alvo foi substancialmente alargado. (MELLO, 1998, p. 25)

Desta forma, a partir dos conceitos sobre architextualidade da moderna teoria da literatura (REIS, 2008), apresentamos, na sequência, uma tabela em que constam uma síntese das categorias e níveis de descrição genológica, com alguns exemplos, salvaguardando-se, contudo, que esta conceituação não deve

ser vista como uma normatização fechada, pois sabemos que muitas obras literárias apresentam variações e amálgamas entre gêneros literários (romance, conto, epopeia, etc.) e os gêneros do discurso (epístola, diálogo, ensaio, etc), como, por exemplo, o romance epistolar (misto de romance e epístola), além de variações modais no âmbito de uma mesma obra literária, como em *Os Lusíadas*, em que temos o modo narrativo e o modo lírico. De qualquer forma, ressaltamos a importância desta conceituação, pois a definição de uma obra em um gênero indica conexões entre conteúdos ou formas específicas e, a partir disso, o estudo da história dos gêneros literários e da própria obra literária também passa, portanto, pelo estudo de tais conexões (SEGRE, 1989, p.70).

**Tabela 1 – Categorias e níveis de descrição arquitetual**

Níveis de descrição	Definição	Exemplos
Modos do discurso	Categorias abstratas, trans-históricas e que encerram virtualidades que não são exclusivamente literárias.	Modo narrativo; modo épico; modo lírico; modo dramático.
Gêneros literários	Categorias históricas e transitórias e que podem ser entendidas como a par de gêneros não literários.	Romance; conto; fábula; novela; ode; comédia; drama.
Subgêneros Literários	Categorias também de dimensão histórica e que são a especificação dos gêneros.	Romance romântico; romance epistolar; conto fantástico.

Fonte: tabela elaborada a partir da conceituação das categorias e níveis de descrição genológicas proposta por Carlos Reis (2008).

A partir da tabela e considerações anteriores, podemos dizer que a simples definição de um texto literário em três níveis de referências arquitetuais já pode configurar um determinado horizonte de expectativas que, de certa forma, enquadra e rege a leitura daquele texto. Ou seja, quando o enunciado que precede o texto de um livro didático diz que se trata de um conto, imediatamente o leitor já poderá acionar um horizonte de expectativas com base em duas referências pessoais: 1ª – é uma narrativa (modo) e 2ª – trata-se de um conto

(gênero). Além disso, se o leitor refletir sobre a ideia ontológica e convencional que define o que é um conto, imediatamente poderá pensar que se trata de uma história rápida, curta, ou até mesmo que é uma história de folclore brasileiro (conto popular). Mas é claro que esta previsão de expectativa ou de performance não é algo cristalizado; nem pretendemos, no âmbito desta dissertação, alavancar a ideia de valoração do texto literário ou de uma classificação precisa a partir da arquiteitualidade, pois nem sempre os textos podem ser definidos de forma particularizada com relação aos referentes arquiteituais. Há textos, como *Catatau*, de Paulo Leminski, cujo discurso está entre a narrativa e a poesia e escapa, inclusive, da organização tradicional e conhecida de começo, meio e fim do romance.

Além dos referentes genológicos já destacados, outras categorias arquiteituais, como as figuras de retórica, os versos e as modulações, certos temas, repertórios míticos e simbólicos, podem ser considerados como características das convenções do gênero literário (REIS, 2008, p. 231-232). Além disso, existem gêneros literários que são ou foram essenciais para movimentos literários específicos, como é o caso da relação das narrativas fantásticas com o movimento surrealista, pois compartilham do mesmo objetivo de questionar ou subverter os pressupostos da realidade, ou do romance realista do Movimento Realista, por exemplo. Nesta dissertação, delimitamos o estudo de narrativas (modo) dos autores brasileiros Murilo Rubião e Nérida Piñon, em forma de conto (gênero), considerados como pertencentes ao subgênero *conto fantástico*.

A historicidade que caracteriza os gêneros literários, subjacente à relação entre os gêneros literários, a atividade individual dos escritores e os contextos de época revela uma certa cosmovisão, fruto do diálogo entre as ideias da sociedade e as ideias dos escritores. Além disso, outra questão importante para o estudo dos gêneros a partir da moderna teoria literária é a relação entre a forma da expressão (verso, metro, prosa, atos cenas, etc) e a forma do conteúdo do gênero literário, pois é necessário abandonar a análise genológica baseada apenas na estrutura do texto literário. O analista literário deve voltar-se para a forma interior do gênero literário, ou seja, a atitude, o tom, a finalidade. (REIS, 2008, p.253-254)

É evidente que a forma do conteúdo do gênero literário está mais sujeita às interferências dos leitores, pois questões como a atitude, o tom, a finalidade e o tema do texto literário são interpretáveis subjetivamente. Contudo, as questões referentes à forma de expressão do texto literário tem sofrido modificações nos gêneros narrativos modernos num complexo jogo de interações, haja vista as interrelações, num mesmo texto narrativo, de prosa e verso, como já aludido, e até de características do gênero dramático, além das relações interartes. Isso nos mostra que o estudo, ou melhor, a classificação do gênero literário focada apenas na forma está fadada ao descrédito, pois estamos diante de estruturas narrativas “contaminadas”/marcadas pelo diálogo entre os modos literários (épico, lírico, dramático e narrativo) e a interrelação entre as formas de expressão artística. Assim, apesar das narrativas literárias manterem-se na opção formal pela prosa, por exemplo, poderemos ver em muitas a utilização do verso. Além disso, a preocupação com a leitura do texto em certas circunstâncias culturais e psicológicas pode influenciar a forma de expressão e a forma de conteúdo da narrativa.

Carlos Reis (2008, p. 284-286) destaca o que tem sido chamado de crise dos gêneros, revelada neste século, e que se manifesta com o hibridismo, a relativização dos gêneros já estabelecidos e a criação/fixação de formulações genológicas inteiramente novas. Assim, o autor define o gênero literário como um hipercódigo para favorecer a interpretação da obra literária, destacando que o apoio nos signos, códigos, temas e ideologia de um determinado gênero, na leitura de uma obra bem marcada do ponto de vista genológico, favorecerá a sua interpretação, ou seja, o entendimento do gênero literário pode ser encarado como uma forma de pré-condição para a interpretação do texto literário.

Ao mesmo tempo, Reis (2008, p. 286-287) fala de uma tendência à subversão do gênero literário, aparente deste o Romantismo, e da desconstrução genológica, latente desde o final do século XIX, com os movimentos pós-simbolistas, modernistas e de vanguarda, os quais demonstram-se “irredutíveis aos esquemas de distribuição de gêneros até então dominantes”. Para o autor:

Mesmo fora do quadro da chamada teoria da desconstrução, é possível convalidar a condição *relativizada* que pensamos ser necessário atribuir aos gêneros. Esse *relativismo* dos gêneros torna-se óbvio desde que neles se acentua a dimensão histórica já aqui comentada, a partir do diálogo que estabelecem com circunstâncias culturais, ideológicas, sociais, etc., eminentemente *mutáveis*; como tal também os gêneros, indirectamente envolvidos num incessante processo evolutivo, vêm a ser entidades por natureza mutáveis e mesmo perecíveis. (REIS, 2008, p.288, grifo do autor)

Assim, na história da literatura podemos observar uma dinâmica de transformações e interações dos gêneros literários, de aparecimento e secundarização, e, especialmente no pós-modernismo, a emergência de subgêneros que antes ocupavam posições periféricas, como o conto fantástico (REIS, 2008, p.289). Os contos de Murilo Rubião são um exemplo de produções que por um longo tempo ocuparam uma posição periférica na história da literatura brasileira, pois foram escritos durante a época do Modernismo Brasileiro, mas sem compartilhar dos ideais e características estético literárias deste movimento, e, então, somente quando se deu o auge da literatura latinoamericana de realismo-fantástico é que a literatura de Murilo Rubião foi resgatada e estudada.

## 2.2 O subgênero literário

Segundo autores como Reis (2008) e Segre (1989), um conto fantástico é um subgênero, mas destacamos que iremos nos referir, nesta dissertação, ao fantástico como gênero, conforme postulou Todorov (2004). Mesmo assim, consideramos interessante que uma parte deste capítulo seja destinada à definição do que é o subgênero literário segundo a moderna teoria da literatura.

O subgênero apresenta especificidades da combinação de características do gênero literário. Os subgêneros normalmente são designados pelo substantivo (designação genológica) e o atributo (característica substantiva que o especializa), assim temos: conto policial, conto fantástico, romance gótico,

romance romântico, poema simbolista, etc. Os subgêneros “constituem uma particularização, em contextos histórico-culturais bem caracterizados, dessa outra categoria mais ampla que é o gênero literário” (REIS, 2008, p. 264).

Assim como os gêneros, os subgêneros também são entidades historicamente localizadas, bem como em alguns contextos podem ter função normativa, classificatória ou serem transitáveis e instáveis; contudo, tudo isso de forma mais intensa, porque os subgêneros são constituídos por peculiaridades que em alguns casos são fugazes conforme o cenário histórico-cultural. (REIS, 2008, p. 264).

Desta forma, veremos que o conto fantástico mantém as qualidades comuns ao gênero conto, além das quais são acrescentadas características substantivas referentes ao fantástico. Existem características estético-literárias que definem um conto fantástico e estas, por sua vez, são diferentes das que definem um conto realista. Por isso, as características e convenções das narrativas fantásticas serão estudadas nas partes subsequentes deste capítulo.

Tendo em vista nossa compreensão da historicidade dos gêneros, já mencionada, não pretendemos nesta dissertação o estudo do conto fantástico como uma forma fixa, fechada, impositiva, mas, como desenvolvemos na análise dos contos selecionados, no capítulo seguinte, de forma a colocar em destaque as categorias de análise, características, que são comuns ao subgênero *conto fantástico*, a partir de convenções historicamente elaboradas, compartilhadas no ato da produção e da recepção dos textos.

### **2.3 O fantástico**

A partir do que já foi apresentado neste capítulo, podemos afirmar que a definição de uma forma literária, um gênero literário, viabiliza o estudo desta forma, permite compreender suas possibilidades e limites e distinguir a sua função e funcionamento em relação a outras formas (ALAZRAKI, 2001, p. 266). Nessa linha de raciocínio, interpõe-se a questão: O que distingue o gênero

fantástico<sup>4</sup> de outros gêneros? A resposta a esta questão é o que pretendemos encontrar nas considerações que passaremos a discorrer sobre o fantástico.

A narrativa fantástica foi se depurando no decorrer dos séculos XIX a XX, com mudanças relativas à sutilidade narrativa, temática, enredo e escritura. A temática passou de abordagens de temas assustadores, com monstros e seres sobrenaturais, para questões mais complexas que vão da inquietação diante dos avanços científicos e tecnológicos às angustias existenciais e psicológicas (VOLOBUEF, 2000, p. 10). Contudo, independentemente dos temas e contextos:

[...] a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar. (VOLOBUEF, 2000, p. 10)

Com relação à atualidade, é necessária uma distinção importante: o gênero *Fantasy* cria mundos fabulosos distintos do nosso, com criaturas imaginárias, como em *O Senhor dos Anéis (The Lord of the Rings)*, de J.R.R. Tolkien (2009), por exemplo, enquanto que o gênero fantástico revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos no dia a dia. Assim, podemos dizer que este *realismo* fantástico confere complexidade estética e de representação social às narrativas fantásticas da atualidade, com vasto alcance na abordagem de problemas humanos, extrapolando a simples temática de histórias de horror, repletas de personagens macabros cujo objetivo é o efeito de terror (VOLOBUEF, 2000, p. 10).

O fantástico pode ser considerado em três fases distintas:

- em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a

---

<sup>4</sup> Nesta dissertação trabalhamos com os pressupostos teóricos que designam o fantástico como gênero, mas há estudos que consideram o fantástico como um modo discursivo, conforme Irène Bessière e Rosemary Jackson (HUFTIER, 2007). Como estamos partindo, neste trabalho, da proposição de Todorov (2004) em que o fantástico é estudado como gênero, não nos aprofundaremos na questão do fantástico como modo.

presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo);

- no século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito);

- no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo). Se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático. (COALLA, *apud* VOLOBUEF, 2000, p. 11)

Apesar da definição em fases, bastante esclarecedora, proposta por Coalla, o fantástico tem sido objeto de intensos debates entre críticos e estudiosos dos variados domínios artísticos. Destes debates emergem opiniões diversas e contraditórias sobre a perspectiva ontológica do fantástico como elemento estético, contudo, todos sempre reconhecem o poder/potencial criativo e a capacidade subversiva na representação artística do fantástico (SIMÕES, 2007, p. 5).

As designações do fantástico mudam, também, conforme o idioma, com questões relacionadas à tradução, às diferenças de terminologia e à própria conceituação do gênero. Assim, para citar alguns exemplos, em francês, temos o *fantastique*, baseado em estudos dos textos de Hoffmann, Poe e Borges; e na perspectiva anglo-saxônica, temos o *fantasy*, que é considerada “uma característica não-histórica e transnacional”, que remete para as produções de Tolkien e Morris. A par de toda essa variedade de vertentes e denominações, há, ainda, a importação dos critérios todorovianos pela crítica anglo-saxônica, sendo que essas traduções e apropriações de teoria de Todorov trazem mais confusões e opacidades em vez de esclarecerem a situação prévia. Além disso, a obra de Todorov tornou-se referência nas outras esferas culturais, em espanhol, português, italiano e alemão. Vale lembrar, contudo, que Todorov chama o maior território simplesmente de “imaginário” e localiza seu “fantástico” na interface entre o real e o imaginário e que, além dos seus pressupostos teóricos, há outros

que se dispõem a propor diferenciações ou aproximações entre o maravilhoso, o estranho, o insólito e o fantástico, bem como estudos específicos sobre o fantástico produzido na literatura latinoamericana (HUFTIER, 2007, p. 23-27).

A partir das considerações de Roas (2001, p. 21-23), podemos dizer que o nascimento do fantástico se deu em meados do século XVIII, quando há as condições necessárias para o choque entre o natural e o sobrenatural em que se apoia o efeito do fantástico, pois na época do Iluminismo, dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva dos fenômenos que não podem ser explicados pela ciência, promovendo o descrédito da religião e da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. O fato de o sobrenatural não ser mais uma ameaça inexplicável leva o fantástico a se converter em algo inofensivo e tema das ficções.

Com isso, a literatura fantástica transformou-se num canal válido para se expressar os medos do mundo exterior e interior desconhecido do homem, para refletir sobre as suas realidades e desejos reprimidos. Assim, muitas narrativas fantásticas procuram expressar algo proibido e que é reprimido pela mente humana nas atividades diárias, algo que não pode ser abertamente racionalizado. Por isso, o racionalismo do século XVIII promoveu o nascimento do gênero fantástico (ROAS, 2001, p. 23-24).

Nos últimos cinquenta anos os interesses teóricos pela literatura fantástica estão situados em diferentes correntes teóricas: estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção, desconstrução, entre outras. Desta forma, em conjunto, estas diversas vertentes<sup>5</sup> têm esclarecido vários aspectos do gênero, contudo, por algumas serem excludentes entre si, ainda não foi possível uma definição que contemple o conjunto destas perspectivas e definições do gênero fantástico (ROAS, 2001, p. 7).

---

<sup>5</sup> Quando utilizamos a denominação *vertente*, nesta dissertação, estamos nos referindo às várias perspectivas teóricas sobre o fantástico, mas destacamos que o Grupo de Trabalho *Vertentes do Insólito Ficcional* considera como vertentes as diversas “manifestações estéticas em que o trabalho ficcional é sustentado pela emergência de situações insólitas e que geralmente colocam o leitor em contato com o desconhecido, o inexplicável” (Disponível em: <http://anpoll.org.br/gt/vertentes-do-insolito-ficcional/>).

## 2.4 Denominações e definições do fantástico

Em que pese as aproximações das denominações e reflexões teóricas sobre o fantástico, consideramos pertinente, para fundamentar as análises dos contos, apresentar pontualmente a definição de algumas dessas denominações que tem relação com a época em que as narrativas foram produzidas, bem como com a época dos teóricos. Assim, apresentamos, na sequência, algumas denominações e definições para o fantástico, sendo a primeira delas o fantástico tradicional de Todorov e, após, as referentes a estudos mais modernos que procuram estudar justamente o fantástico que Todorov se esquivou de classificar, ou seja, as narrativas do século XX e contemporâneas. Algumas questões referentes a estas denominações já foram apresentadas na parte inicial deste capítulo e, por isso, aparecerão de forma sintética nesta parte.

### 2.4.1 O fantástico tradicional

A teoria clássica de Tzvetan Todorov acerca do fantástico propõe uma caracterização formal do gênero fantástico, uma definição estruturalista centrada na hesitação entre real e imaginário e na percepção ambígua do leitor, um leitor implícito. Assim, em *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov (2004, p. 38-39) define quase que um método para a designação de um texto como fantástico. Para ele, este gênero implica “numa maneira de ler”, na qual há um papel definido ao leitor: “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto”. Apesar de existir certa resistência com relação à teoria de Todorov sobre a literatura fantástica, pois o texto apontado como tal pode não ser lido e analisado de acordo com essa indicação, não há dúvidas de que o conhecimento e a compreensão de convenções genológicas constituem decisivamente para a programação da leitura, como se depreende da constituição e história do gênero fantástico.

Todorov (2004) apresenta uma proposta de definição do gênero fantástico, ressaltando a opinião de seus predecessores e outras que se afastam de suas concepções, com aplicação, inclusive, em exemplos de textos fantásticos, bem

como apresenta a definição do gênero: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 29).

Destaca-se, assim, o papel do leitor na definição de um texto literário como pertencente ao gênero fantástico, pois é ele quem completa os pontos de indeterminação do texto e escolhe, identificando-se ou não com uma determinada personagem, entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o imaginário.

Chama atenção, portanto, a afirmação do autor de que o fantástico implica, além da hesitação do leitor e/ou do personagem, também numa maneira de ler, numa interpretação específica do texto, com a exigência de três condições a serem preenchidas para que um texto literário seja definido como fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens com um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2004, p. 38-39)

Além disso, Todorov (2004) estabelece a diferenciação entre os gêneros: fantástico puro, estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro; e define a literatura de Kafka como a literatura do insólito. Ou seja, as narrativas ditas fantásticas, produzidas a partir de Kafka, não são consideradas por Todorov como pertencentes ao gênero fantástico tradicional, mas sim ao insólito.

O gênero fantástico estudado por Todorov (2004) refere-se às narrativas em que há o surgimento do sobrenatural sem uma explicação religiosa ou

científica, por meio de temas assustadores, com monstros e seres sobrenaturais. Podemos dizer que se trata do fantástico tradicional, com predominância no Século XIX, com exemplos como Hoffmann e Edgar Allan Poe.

Neste sentido, Todorov (2004) busca uma diferenciação do fantástico em relação ao alegórico e ao maravilhoso e faz apontamentos sobre as redes temáticas predominantes no gênero fantástico tradicional: metamorfose, o espírito e a matéria, a percepção, o olhar, a loucura, o diabo, a religião, a morte, desejo sexual, necrofilia, o outro e o inconsciente, entre outros.

Assim, podemos dizer que a literatura fantástica tradicional funciona com aspectos e temas que favorecem a oscilação entre o ordinário e o extraordinário, entre o real e o imaginário, entre o natural e o sobrenatural, privilegiando levar o leitor à hesitação; com aspectos estruturais, que marcam o gênero fantástico: a narração em primeira pessoa do singular; o aspecto sintático, por meio da apreciação das personagens e suas reações em relação aos fatos; às modalizações, questionamentos e/ou hesitações; e o aspecto semântico – um tema representado (temática), como a loucura, por exemplo (TODOROV, 2004).

#### **2.4.2 O realismo-mágico, realismo-maravilhoso, realismo-fantástico**

Como já vimos no início dos apontamentos sobre o fantástico, Volobuef (2000) estuda este gênero a partir da classificação, em fases, proposta por Coalla (1994, *apud* Volobuef, 2000), e apresenta a denominação realismo-fantástico para a literatura surgida no século XX, com Franz Kafka e a literatura latinoamericana, que trata de questões mais complexas, que vão da inquietação diante dos avanços científicos e tecnológicos às angustias existenciais e psicológicas

O teórico David Roas (2001), por sua vez, coloca em evidência uma forma híbrida de narrativa que ele situa entre o fantástico e o maravilhoso, em que há a coexistência do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso, com integração e equivalência entre o real e o extraordinário. Roas designa estas narrativas híbridas entre o fantástico e o maravilhoso como pertencentes ao

realismo-mágico ou realismo-maravilhoso.

Para Roas (2001), as narrativas do realismo-mágico apresentam a naturalização do extraordinário, ou seja, a desnaturalização do real e naturalização do insólito,, mas ao mesmo tempo integram o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo, com um modo de expressão realista. A maravilha é o seio da realidade no realismo-mágico, mas sem o paradoxo de problematizar os códigos cognitivos e hermenêuticos do público. Assim, não se trata de criar um mundo radicalmente diferente do mundo do leitor, como ocorre no maravilhoso, mas nas narrações de realismo-mágico o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, superando, portanto, a oposição natural/sobrenatural.

Para definir o realismo-mágico, Roas (2001) parte da diferenciação entre a literatura fantástica e a literatura maravilhosa, destacando que o fantástico apresenta o surgimento do sobrenatural no mundo real com a impossibilidade de uma explicação racional e a importância do leitor no estudo deste gênero, pois o fantástico sempre será definido com base no que o leitor conhece como sendo o mundo real, ou seja, com base em um determinado horizonte cultural.

O teórico Teodosio Fernández (2001), prefere designar como pertencentes ao realismo-mágico as obras da literatura latinoamericana do século XX que apresentam manifestações do sobrenatural ou do maravilhoso como características, como consequência das abordagens previstas pela vanguarda dos anos vinte e da ideia de América que se desenvolveu neste período, a visão de uma América nova, vista com novos olhos. Uma América observada pelo Ocidente em decadência, que demonstrava uma necessidade de maravilha, de fé em realidades superiores, de uma arte que se estendesse aos domínios do irracional, dos mistérios do sonho e do subconsciente, ou seja, necessidade de surrealismo.

Aplicadas à América, essa necessidade e essa fé, tornaram o continente americano a origem ou o lugar do tempo sem tempo, em que era possível a realização da utopia que o surrealismo

européu, intelectualizado e artificial, não havia conseguido alcançar, e onde as distâncias entre a história e o mito desaparecem. (FERNÁNDEZ, 2001, p. 290, tradução nossa)

Os escritores latinoamericanos projetaram em suas obras de literatura fantástica, ou como definido por Fernández e Roas (2001), de realismo-mágico, a sua peculiar maneira de entender a proposta e o problema surrealista, com narrativas em que se vê a transformação do cotidiano em inverossímil, a utilização de fatos e relatos de caráter legendário e mítico e por meio da narração de fatos incríveis e estranhos, mas que não perturbam o narrador e nem os personagens, expressando uma mentalidade não limitada pelo racionalismo (FERNÁNDEZ, 2001, p. 291-291).

Em suma, podemos dizer que a cosmovisão do realismo-mágico apresenta o mágico, o prodigioso e o sobrenatural inseridos sem dificuldades em uma “realidade” (em uma visão de mundo) que não tem necessidade alguma de ser racional. Assim, nesta outra *lógica* (nesta outra visão de mundo) é totalmente possível um homem voltar no tempo, ou se transformar em um animal ou morrer e continuar caminhando, etc. No realismo-mágico, o extraordinário deixa de ser extraordinário, deixa de ser problematizado (FERNÁNDEZ, 2001, p. 292).

Para Fernández (2001, p. 296), o realismo-mágico não apresenta a característica essencial definida por Todorov para o fantástico: a hesitação entre o real e o imaginário, mas veremos, mais adiante, que Roas (2001) dirá que mesmo este realismo-mágico ou realismo-maravilhoso ainda mantém um propósito de efeito de inquietude no leitor diante do que não lhe é familiar, além disso, mesmo que a cosmovisão contemporânea nos diga que o mundo é maravilhoso e que não há uma visão única e fixa do real, ou seja, que o real é uma projeção ou uma ilusão, sempre perceberemos o maravilhoso, o mágico, a partir da relação normal versus anormal ou anormal versus normal.

### 2.4.3 O neofantástico ou fantástico contemporâneo

O fantástico de Todorov é denominado por Alazraki (2001) como fantástico tradicional, referente às narrativas do século XIX, enquanto as narrativas fantásticas do século XX, como as produzidas por Kafka, Borges e Cortázar, são denominadas por ele como pertencentes ao neofantástico ou fantástico contemporâneo.

Para Alazraki (2001), o neofantástico não apresenta o componente de terror, comum no fantástico tradicional, mas o medo é causado no leitor por meio da perplexidade e inquietude. A abundância de metáforas que buscam expressar imprevistos e interstícios sem-razão e que escapam ou resistem à linguagem normal da comunicação não são explicáveis, no neofantástico, pelo conhecimento conceitual da razão. As metáforas do neofantástico extrapolam as normas e leis que configuram a nossa realidade.

As narrativas neofantásticas são produzidas a partir da ideia pós-moderna do mundo como uma entidade indecifrável. Assim, proporcionam o aparecimento do anormal em um mundo com aparência normal, mas não para fazer surgir o sobrenatural, e sim para afirmar a possível anormalidade da própria realidade, objetivando impressionar terrivelmente o leitor. A dialética entre realidade/irrealidade é o cerne da literatura neofantástica, em que o mundo racional não é real, pois a realidade é incompreensível para a inteligência humana, e o mundo que cremos ser real é artificial (ALAZRAKI, 2001).

Os narradores e os personagens das narrativas neofantásticas manifestam abertamente um desconcerto em que não cabe dúvidas, o que causa um silenciamento no leitor, ao confrontar os acontecimentos fantásticos com os parâmetros por ele conhecidos na realidade e perceber uma incompatibilidade. Assim, segundo Alazraki (2001), a literatura neofantástica causa uma ruptura das concepções pré-estabelecidas do leitor, colocando em conflito os nossos precários contornos da realidade cultural e do que está ideologicamente estabelecido, e promovendo, portanto, a concepção do mundo como pura irrealidade.

O fantástico tradicional é definido pela maioria dos críticos como um gênero que tem a capacidade de gerar medo no leitor. O medo era uma forma de questionar, rasgar a instabilidade da ordem racional com o aparecimento do impossível, do sobrenatural. Assim, nas narrativas fantásticas tradicionais há a descrição realista, a verossimilhança, para depois aparecer o sobrenatural. Se o fantástico tradicional é assim, como então podemos designar as narrativas que contém elementos fantásticos, mas que não surpreendem o leitor com medo e terror? Ou ainda, como definir as narrativas de Kafka, Borges, Cortazar e Murilo Rubião, de indiscutível essência fantástica, mas que também apresentam características do gênero maravilhoso, do horror, da ficção científica, e em que o insólito é naturalizado e aparece de forma trivial e prosaica? É justamente a partir deste tipo de questionamento que se propõe a designação do fantástico contemporâneo como um novo gênero, o neofantástico (ALAZRAKI, 2001, p. 271).

O neofantástico, segundo Alazraki (2001, p. 276), assume o mundo real como uma máscara, como um pano que oculta uma segunda realidade. Além disso, destaca que a singularidade do *modus operanti* do neofantástico está marcada pelas intenções e soluções metafóricas características da linguagem deste tipo de narrativa.

Essa segunda língua – metáfora – é a única maneira de aludir a uma segunda realidade que resiste em ser nomeada pela língua da comunicação. A metáfora corresponde à visão e à descrição desses buracos da nossa percepção casual da realidade. (ALAZRAKI, 2001, p. 278, tradução nossa)

Não se pode negar que o neofantástico é herdeiro do fantástico tradicional, mas também que apresenta diferenças em relação a este e suas particularidades, as quais precisam ser destacadas para uma melhor compreensão das narrativas fantásticas contemporâneas, para a definição de um caminho para sua leitura e análise. Além disso, a narrativa neofantástica está permeada pelos efeitos da primeira guerra mundial, pelos movimentos de vanguarda, pela psicanálise, pelo

surrealismo, pelo existencialismo, entre outros fatores (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

## **2.5 Convergências e divergências em torno do fantástico**

David Roas (2001, p. 7) propõe a sua própria definição do gênero fantástico, a partir do que considera mais acertado, mais relevante, nas diferentes teorias sobre o fantástico. Segundo ele, em relação a outros gêneros literários, como a ficção científica ou a epopeia, por exemplo, a literatura fantástica é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural, pois para que uma narrativa seja considerada fantástica deve apresentar a criação de um espaço similar/semelhante ao que o leitor habita, mas interpelado por um fenômeno que transtorna a sua aparente estabilidade. Assim, o sobrenatural na literatura fantástica representa sempre uma ameaça à realidade que supomos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não de forma evasiva, e sim como interrogação para fazê-lo perder a segurança em relação ao mundo real. O fantasma é um exemplo clássico de recurso da narrativa fantástica para causar medo, mas, principalmente, para representar uma transgressão das leis físicas que ordenam o nosso mundo. A característica transgressora da narrativa fantástica é apontada por Roas (2001) como um dos principais aspectos de definição do gênero.

Desta forma, a narrativa fantástica provoca, a partir do confronto entre sobrenatural e real num mundo ordenado e estável, uma incerteza refletida pela percepção da realidade e do próprio eu. A existência, o aparecimento do impossível, ou seja, de uma realidade diferente da que é considerada normal, leva, por um lado, a dúvida acerca da realidade normal/estável, e, por outro, a uma relação direta com ela, e, conseqüentemente, à dúvida acerca da nossa própria existência (Roas, 2001, p. 9).

[...] o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos mostra a falta da validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, sob essa realidade estável e delimitada pela razão em

que habitamos, de uma realidade diferente e incompreensível, e, portanto, fora dessa lógica racional que garantia a nossa segurança e tranquilidade. Enfim, a literatura fantástica mostra a relativa validade do conhecimento racional ao iluminar uma área do humano em que a razão está condenada ao fracasso. (ROAS, 2001, p. 9, tradução nossa)

Para que o fantástico se configure é necessário que o sobrenatural entre em conflito com a realidade em que os fatos acontecem. Se esse conflito não acontece, não há o fantástico, e sim o maravilhoso. Na literatura maravilhosa, o sobrenatural é mostrado como natural, num espaço bastante diferente do que vive o leitor, ou seja, um lugar totalmente inventado onde não acontece o confronto entre natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário, característico do fantástico. Vemos, desta forma, que cada gênero apresenta a sua própria verossimilhança. Além disso, toda vez que a narrativa apresentar uma explicação para o sobrenatural, seja ela religiosa ou científica, por exemplo, não haverá percepção do fantástico pelo leitor, pois, neste caso, há um referente pragmático para explicar o sobrenatural e que coincide com o referente literário (ROAS, 2001, p. 10-12).

Contudo, Roas (2001, p. 12) destaca que não está totalmente clara esta divisão entre fantástico e maravilhoso, haja vista a literatura latinoamericana do século XX que surgiu com narrativas que podem ser situadas entre esses dois gêneros. Esta literatura, como vemos, veio a ser denominada como realismo-maravilhoso ou realismo-mágico e supõe a coexistência do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. São narrativas em que há uma situação em que, por meio de um processo de naturalização e persuasão, o sobrenatural, o absurdo, o irreal, é levado ao *status* de verdade.

Assim, os fatos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e pela falta de surpresa desse e dos personagens, acaba aceitando o que foi narrado como algo natural: o “realismo maravilhoso” revela que “a maravilha está no seio da realidade e não há nenhum paradoxo a problematizar os códigos cognitivos e

hermenêuticos do público”. (VILLANUEVA *et. al.*, *apud* ROAS, 2001, p.12, tradução nossa)

Desta forma, no realismo-maravilhoso não há, como no fantástico tradicional, o enfrentamento problemático entre o real e o sobrenatural. Além disso, o realismo-maravilhoso aplica um modo de expressão do realismo na narrativa, ambientando as histórias num mundo cotidiano até os seus mínimos detalhes. Diferentemente do maravilhoso puro, que cria histórias num mundo radicalmente distinto do mundo do leitor, no realismo-maravilhoso o irreal aparece como parte da realidade cotidiana do leitor, apresentando uma superação da oposição natural/sobrenatural em que se constrói o efeito fantástico. Assim, segundo Roas (2001, p. 13), o realismo maravilhoso é uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso.

Observamos que a teoria de Todorov (2004) preocupa-se mais com a classificação do que com a expressão estética do fantástico, centrando-se numa definição muito vaga, segundo Roas (2001), para o fantástico, e definindo-o como a percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos narrados, sempre compartilhando esta percepção com o narrador ou personagens da narrativa. Assim, como vimos, muitas narrativas acabam sendo excluídas da definição de fantástico de Todorov (2004), como os textos de Kafka, que ele designa como literatura do insólito.

Ao contrário do que foi postulado por Todorov (2004), Roas (2001, p. 18) inclui no gênero fantástico também as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita à discussão, como aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, pois, para ele, todas apresentam a mesma ideia: o aparecimento do sobrenatural num mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma racional. Assim, para Roas (2001) tanto as narrativas do século XIX quanto as do século XX podem ser consideradas fantásticas, apesar dos procedimentos de escritura terem mudado.

Desta forma, Roas (2001, p. 18-19) propõe o trabalho apenas com a diferenciação entre o binômio literatura fantástica/ literatura maravilhosa,

buscando afastar-se, portanto, da excessiva classificação de Todorov e dos outros teóricos que apresentamos neste capítulo. Assim, os textos literários que alguns teóricos denominam como *fantasy*, como os romances de Tolkien (2009), por exemplo, são definidos por Roas como pertencentes ao maravilhoso. Nos romances de Tolkien, segundo Roas, o leitor está diante de um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admitido, possível, não havendo, portanto, a possibilidade de transgressão.

Se, conforme Roas (2001, p. 23-24), o racionalismo do século XVIII promoveu o nascimento do gênero do fantástico, conforme dito no início deste capítulo, podemos dizer que o realismo se converteu numa necessidade estrutural de toda narrativa fantástica, pois:

A literatura fantástica é aquela que oferece um tema destinado a pôr em dúvida a nossa percepção da realidade. Portanto, para a ruptura com a realidade aconteça é necessário que o texto apresente um mundo real possível para servir como base para uma comparação com o fenômeno sobrenatural, ou seja, que o choque envolve o aparecimento do fenômeno em uma realidade cotidiana. (ROAS, 2001, p. 24, tradução nossa)

A narrativa fantástica precisa estar sempre apoiada numa realidade crível, num mundo possível, ou seja, não pertence ao onírico ou ilógico, conforme o senso comum nos faz pensar quando nos deparamos com a designação “literatura fantástica”. Sobre esta relação entre o realismo e o fantástico, Roas (2001, p. 24) cita os conceitos de ilusão referencial e efeito de real, proposto por Barthes (1972, p. 35-44).

Para Roland Barthes (1976, p. 43), a ilusão referencial é, semioticamente, um “detalhe concreto” constituído da junção direta de um referente e de um significante, em que o significado é expulso do signo, e com ele, “a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa”. Assim, podemos dizer, conforme Barthes, que a literatura realista é, certamente, narrativa, e não somente descritiva, pois nela o realismo é parcelar, errático e confinado aos detalhes, bem como “porque o discurso narrativo mais

realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas”. Segundo Barthes (1972, p. 36-40), os detalhes, que muitas análises estruturalistas consideraram irrelevantes ao estudo da obra, compõem a escolha estética presente no discurso narrativo e têm valor estético indiscutível, ou seja, esses detalhes não são irrelevantes porque têm uma finalidade estética.

O efeito de real na narrativa constitui-se, pois, com:

(...) a própria carência do significado em proveito do único referente”, tornando-se, desta forma, “o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 1972, p. 43)

Assim, a partir do conceito de efeito de real proposto por Barthes (1972), depois de o leitor aceitar o pacto ficcional, ou seja, concordar que está diante de uma narrativa fantástica, a narrativa também deverá ser o mais verossímil possível para alcançar o efeito esperado sobre o leitor.

Segundo Roas (2001, p. 25), a diferença da narrativa fantástica em relação à narrativa realista é que no fantástico a exigência de verossimilhança é dupla, pois o leitor deve aceitar e crer em algo que o próprio narrador dispõe como impossível. Neste sentido, os narradores da literatura fantástica manifestam em seu discurso uma vontade de realidade, sendo até mais explícitos que os próprios narradores realistas. Assim, o gênero fantástico exige a verossimilhança como necessidade constitutiva da narrativa e não apenas como um recurso estilístico. Trata-se de um processo de convencimento do leitor da realidade do fenômeno sobrenatural narrado, com a utilização de técnicas descritivas do realismo.

Assim, utilizando as técnicas descritivas do realismo, o fantástico pretende causar o efeito de real no leitor, ou seja, induzir uma resposta realista no leitor, mas, ao mesmo tempo, a narrativa fantástica prevê a leitura como uma atividade de cooperação entre o leitor e o texto, a partir do horizonte cultural, da experiência de mundo, do leitor. Desta forma, Roas (2001, p. 26) diz que poderíamos

entender o fantástico como um “hiperrealismo”, pois além de reproduzir as técnicas dos textos realistas também obriga o leitor a confrontar continuamente a sua experiência de mundo com a experiência dos personagens da narrativa. Para Roas o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é evidenciar a possibilidade de uma quebra com a realidade empírica, o que exige uma leitura diferente da leitura de um texto realista ou maravilhoso, em que não há proposta alguma de transgressão (na narrativa realista os fatos narrados são “normais” e na narrativa maravilhosa os fatos acontecem em um mundo autônomo, sem contato com o real).

Para Roas (2001), a definição de Alazraki da diferença entre o fantástico tradicional e o neofantástico não é suficiente para afastar os dois gêneros, pois para ele ambos compartilham a ideia da transgressão das normas e leis que configuram nossa realidade. Por isso, Roas (2001) não trabalha com as definições realismo-mágico, realismo-fantástico, realismo-maravilhoso e neofantástico para designar as narrativas em que o fantástico, o estranho, o insólito não é problematizado, ou seja, as narrativas do insólito do século XX, conforme a literatura de Kafka, e prefere denominá-las como fantástico contemporâneo.

O fantástico contemporâneo mantém a estruturação básica do gênero ao longo de sua história: possibilitar a contradição entre o natural e o sobrenatural. Portanto, a narrativa fantástica tradicional e o neofantástico estão muito mais próximos do que pode parecer à primeira vista: "A função do fantástico, tanto hoje quanto em 1700, embora através de mecanismos muito diferentes - e que indicam as mudanças da sociedade, em seus valores, em todas as ordens – continua sendo a de iluminar as profundezas do desconhecido que existe dentro e fora do homem, criando, assim, a incerteza em toda realidade". E, como está evidente no trabalho dos autores citados, o gênero fantástico tem uma vida muito saudável, longe das afirmações apocalípticas de Todorov. (ROAS, 2001, p.42, tradução nossa)

Ressalta-se, contudo, que apesar de evitar adentrar no perigoso tema da pós-modernidade, ainda em processo, Roas (2001) considera justo dizer que o

neofantástico ou fantástico contemporâneo se insere na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável, em que não há verdades gerais e fixas, um universo incerto.

## **2.6 O gênero literário e a recepção – a leitura da narrativa fantástica**

Foi possível observar, nas definições e conceitos apresentados anteriormente, que desde Todorov (2004) e em todas as teorias que procuram conceituar o gênero fantástico, a recepção da narrativa, ou seja, a sua leitura, está presente como ingrediente fundamental. Vemos que junto à definição do gênero e de suas convenções está apresentada uma concepção de leitura e a projeção de um leitor virtual, conforme pudemos observar em Todorov, com os compromissos para com a narrativa fantástica, propostos ao leitor, e a projeção de um leitor-função, implícito; bem como na concepção do neofantástico ou fantástico contemporâneo, em que está dito que um dos objetivos principais da narrativa, segundo Alazraki, é causar inquietação no leitor e fazê-lo rever a sua concepção de realidade e da racionalidade do mundo. Além destes, Roas (2001) também estuda os procedimentos de leitura mais adequados para a narrativa fantástica, concluindo que o texto fantástico precisa de uma leitura referencial. A preocupação com a leitura demonstrada por estes estudos do gênero fantástico justifica o estudo proposto nesta dissertação, de relacionar as características e convenções do gênero literário com a leitura de contos fantásticos brasileiros como uma estratégia para a interpretação e o entendimento do projeto literários destas obras.

Nesta linha de trabalho de interface entre a leitura e os gêneros literários, também Cristina Mello (1998) realizou um estudo sobre a leitura do texto literário a partir do horizonte genológico do leitor. Este tipo de estudo, no quadro teórico da Estética da Recepção, considera que é necessário que o horizonte de expectativas do leitor contenha pré-concepções relacionadas à constituição dos modos e dos gêneros literários da obra, a fim de que (re)construa o objeto estético, compreendendo-o para poder fruí-lo. Assim, a configuração das

categorias genológicas liga-se, fundamentalmente, ao reconhecimento das representações de suas características no processo de leitura. As estratégias da leitura integral trabalhadas por Mello (1998), por exemplo, mostram que há uma relação estreita entre a compreensão do texto literário e o horizonte genológico do leitor, a partir do ponto de vista da comunicação literária. Nesse contexto, a leitura é vista como “uma operação de aplicação de conhecimentos”, sendo a representação genológica uma “pré-condição da compreensão literária”, que desencadeia, por sua vez, “procedimentos e estratégias discursivas” que subsidiam a interpretação e relacionam-se com a eficácia da leitura literária (MELLO, 1998, p. 221-222). A interpretação é regulada (conforme já vimos no capítulo 1) pela projeção do leitor implícito ou inscrito no texto pelas convenções estéticas do gênero literário e pela linguagem, dentre outras características.

O próprio texto programa a sua recepção, numa espécie de contrato de leitura com o leitor, de maneira que cada obra define seu modo de leitura, pela inscrição num determinado gênero e pelas características estético literários que apresenta. O gênero remete a convenções explícitas e implícitas, conscientes e inconscientes, enfim, a sinais por meio da linguagem, poética e estilo, que orientam o leitor a delimitar espaços de determinação e/ou indeterminação: o texto programa a leitura e o leitor a concretiza (JOUVE, 2002, p. 69-74). Desta forma, a capacidades de previsão do leitor é esperada por certos gêneros literários, como o conto fantástico. Espera-se uma performance e uma competência do leitor para que a recepção do texto seja satisfeita, o que vale dizer que a recepção participa da constituição mesma do gênero.

Assim, a partir das vertentes teóricas sobre o fantástico e a partir das teorias da leitura, podemos dizer que a participação do leitor é fundamental para a existência do fantástico. É necessário que a narrativa fantástica seja posta em contato com o mundo extratextual para se determinar se a narrativa pertence a esse gênero – leitura referencial. Assim, o fantástico depende sempre do que consideramos como real, ou seja do que conhecemos como real, ou melhor, da relação que estabelecemos entre o que é normal e o que é anormal. E é neste sentido que Roas (2001) destaca a importância do horizonte cultural para o

estudo das narrativas fantásticas, haja vista que os questionamentos sobre a realidade que estas narrativas suscitam, questionam, também as “evidências” e as “verdades” em que o homem se apoia- em uma determinada época, em uma determinada cultura. Assim, a literatura fantástica apresenta-se como transgressora à noção de realidade advinda de determinadas coordenadas histórico-culturais (ROAS, 2001, p. 20-21).

Desta forma, segundo Roas (2001, p. 26-27), a recepção da narrativa realista ou maravilhosa é automática, enquanto que a recepção da narrativa fantástica exige um contínuo entrar e sair do texto para compreender o que está acontecendo e, sobretudo, para compreender sobre o que texto trata e o que pretende. Na maioria das narrativas fantásticas (apesar de isso não ser uma regra) está presente a descrição de maneira realista, verossímil, e o narrador constrói o mundo de forma mais semelhante possível ao do leitor, mas nos momentos em que o sobrenatural, o insólito, aparece, a expressão torna-se obscura, torpe e indireta. O fantástico pode ser considerado como proveniente do modo de expressão realista, o que não significa, necessariamente, “uma transformação, uma transgressão do código”, pois o que ocorre é que:

(...) os elementos que compõem o conto fantástico fazem parte da verossimilhança própria na narrativa realista e é unicamente o surgimento, como núcleo da história, de um evento inexplicável que marca a diferença essencial entre o real e o fantástico. (ROAS, 2001, p. 27, tradução nossa)

Desta forma, as descrições do espaço, nas narrativas fantásticas, são feitas por meio de uma ancoragem no real textualmente construída. Esta ancoragem no real seria:

como se o leitor fosse “guiado” num espaço definido e delimitado, construído por um suporte textual que obedece a todos os procedimentos que sustentam a sequência descritiva e onde o espectro de um (possível ou inevitável) realismo se perfila”. (CORDEIRO, 2007, p. 44)

Contudo, a impossibilidade de descrição nas narrativas fantásticas contemporâneas é comum quando do aparecimento do insólito, do sobrenatural, pois neste gênero, muitas vezes, tenta-se descrever o indescritível, significar o insignificável, num desajuste entre o referente literário e o referente linguístico (pragmático). Desta forma, o discurso do narrador apresenta-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição do sobrenatural, do insólito, recorrendo aos recursos da comparação, metáforas e neologismos, bem como ao silenciamento. Na literatura fantástica as explicações para os fatos muitas vezes não aparecem, ou seja, nem sempre se tem a sequência de ação e reação ou acontecimento e consequência ou acontecimento e explicação. Os esclarecimentos para os fatos não aparecem, são silenciados, justamente porque são absurdos, sobrenaturais, estranhos ou insólitos e não tem explicação com os nossos conhecimentos racionais ou pelo que conhecemos como real. Da mesma forma, a narrativa fantástica deixa aos cuidados do leitor, muitas vezes, a função de imaginar o inimaginável. Assim, em muitos relatos fantásticos a imprecisão, a insinuação e a combinação de forma insólita de nomes e adjetivos, em oximoros, paradoxos, perpassa o discurso do narrador, objetivando colocar em funcionamento a imaginação do leitor. É neste sentido que convém dizer que toda narrativa fantástica necessita de uma leitura referencial, pois a linguagem não pode prescindir da realidade e o leitor necessita do real (do referente pragmático) para compreender a expressão da narrativa (ROAS, 2001, p. 28-30). Neste entendimento as convenções e características do gênero fantástico, como o modo de expressão realista, por exemplo, podem ser considerados como parte de um projeto de leitura proposto na própria narrativa.

A partir da concepção de que é necessário um horizonte genológico próprio para a leitura eficiente de contos fantásticos, haja vista que este gênero se apresenta ao leitor com características e convenções específicas, e que o fantástico necessita de uma leitura participativa (derivada dos conceitos de leitura como cooperação e comunicação) e referencial, apresentaremos, no próximo capítulo, uma proposta de leitura dos contos "O pirotécnico Zacarias", de Murilo

Rubião, e "Sala de armas", de Nélida Piñon, em que elegemos categorias de análise suscitadas pelas narrativas, durante o processo de interpretação, e relacionadas às concepções teóricas sobre leitura e gênero literário apresentadas nos capítulos 1 e 2 da dissertação.

### **3. UMA LEITURA DE CONTOS FANTÁSTICOS BRASILEIROS**

Como vimos nos capítulos 1 e 2 desta dissertação, o texto propõe ao leitor certas convenções e isso programa a sua recepção. Vimos ainda, no capítulo 2, que a relação entre as convenções estéticas do gênero fantástico e a leitura foram abordadas pelos estudiosos deste gênero, principalmente por Todorov (2004), quando diz que o texto fantástico solicita uma “maneira de ler” e prevê um leitor implícito, e por Roas (2001), quando fala da necessidade de uma leitura referencial para a narrativa fantástica, destacando, portanto, que a participação do leitor é fundamental para o gênero fantástico. Portanto, as teorias sobre o gênero fantástico abordadas nesta dissertação relacionam a leitura das narrativas fantásticas ao reconhecimento, pelo leitor, das convenções e características genológicas específicas. Além disso, os estudos da Estética da Recepção, com Iser, Jauss e Jouve; e da Semiótica, com Eco, destacados no capítulo 1, têm em comum a valorização das características do gênero literário ao qual a obra pertence, ou do qual se aproxima, como pistas no processo de deciframento do sentido do texto na leitura. Também Mello (1998) enfatiza a importância do horizonte genológico, ou seja, de conhecimentos prévios do leitor sobre o gênero literário, para uma leitura eficiente da obra literária.

A partir desses estudos, entendemos que as obras literárias pertencentes ao gênero fantástico exigem em sua estrutura de apelo o reconhecimento das características e convenções genológicas e uma leitura participativa (que prevê a cooperação do leitor e a comunicação autor-texto-leitor e narrador-narrativa-narratório) e referencial, pois o trabalho estético é sustentado e promovido pelo aparecimento de fatos insólitos, absurdos, sobrenaturais, estranhos, e que colocam o leitor em contato com o desconfortante, o desconhecido e o inexplicável. Exige uma leitura participativa porque o leitor terá que decifrar metáforas, imaginar o que significam os silenciamentos e espaços em branco deixados pelo narrador e personagens, questionar a visão dos narradores e personagens, ficar atento aos neologismos e aos momentos em que o narrador se

dirige ao narratário, ou seja, cooperar com a estrutura de apelo do texto e estar atento à comunicação literária. Uma leitura referencial porque a narrativa fantástica questiona a nossa maneira usual, racional e mítica de ver o mundo, obriga-nos a relacionar os acontecimentos insólitos com a realidade que conhecemos e, de certa forma, a questionar, reler e reescrever o mundo a nossa volta.

Diante disso, propomos neste capítulo uma leitura dos contos "O pirotécnico Zacarias", de Murilo Rubião, e "Sala de armas", de Nélide Piñon, a partir de categorias de análise relacionadas à programação da recepção de cada conto e as convenções e características do gênero fantástico presentes neles, ou seja, partindo da representação genológica para a interpretação dos contos, com o objetivo de perceber que há uma concepção de leitura presente no próprio projeto literário destes contos fantásticos. Vale ressaltar, conforme já destacado na introdução desta dissertação, que foram as leituras dos contos fantásticos de Rubião e Piñon que suscitaram a busca de informações teóricas sobre o fantástico, as quais sempre mencionam a figura do leitor e procedimentos de leitura direcionados para este gênero literário.

Os contos "O pirotécnico Zacarias", de Rubião, e "Sala de armas", de Piñon, foram escolhidos por apresentarem temática e motivos correlatos. O tema dos contos é o homem diante da morte. No conto "O pirotécnico Zacarias", os motivos que levam aos acontecimentos sobrenaturais e insólitos são o acidente, seguido da morte do personagem Zacarias e o comportamento dos culpados pelo acidente. No conto "Sala de armas", o comportamento estranho do personagem é motivado pelo fato de saber/sentir que morrerá. No primeiro conto temos a morte inesperada e no segundo a espera da morte. Além disso, ambos os contos são narrados em primeira pessoa e o leitor se depara com a visão deturpada, confusa e por vezes surreal dos personagens-narradores que estão envolvidos pela situação da morte, considerada por muitos como a certeza mais temida da nossa existência.

A produção literária de Murilo Rubião data de 1940 a 1970 e apresenta

temas e motivos relacionados à sensação de impotência do homem diante da realidade, à urbanização, à mecanização, aos espaços urbanos, à burocracia, às relações humanas e às relações do homem com o seu trabalho, além de referências bíblicas, que aparecem nas epígrafes. O contista é reconhecido pela fortuna crítica como o precursor do fantástico contemporâneo na literatura brasileira, mas seus contos foram estudados de forma tardia em relação à época em que foram escritos. Os contos de Rubião apresentam um modo de expressão realista, mas o fantástico emerge na falta de nexos entre os fatos e atitudes dos personagens, na falta de coerência entre ação e reação e na ausência de explicação para os acontecimentos insólitos. Além disso, as narrativas questionam o sentido, o nexo e a validade dos comportamentos usuais dos homens nas suas relações sociais e no trabalho.

Os contos fantásticos de Nérida Piñon, reunidos na coletânea *Sala de armas*, publicada em 1997, contém temas e motivos existencialistas, mas com referência aos mitos clássicos, à relação entre o sagrado e o profano, à aristocracia e às relações familiares. A linguagem dos contos de Piñon apresenta apropriações de termos e citações de textos religiosos ou de rituais judaico-cristãos e metáforas densas. Podemos dizer que o fantástico de Piñon está ancorado no nível sintático, conforme proposto por Coalla (*apud* VOLOBUEF, 2000, p. 11), pois o absurdo, o estranho está, de certa forma, na própria linguagem, num relato com tom de confiança.

As análises dos contos, constantes na sequência, estão apoiadas nos conceitos sobre o gênero fantástico, a leitura e a recepção dos gêneros literários, apresentados nos capítulos 1 e 2, e as categorias de análise que focalizaremos nas narrativas serão as seguintes: foco narrativo, tempo, ação e reação dos personagens, projeção de uma figura de leitor e acontecimentos insólitos ou estranhos que fazem emergir o fantástico. Os contos foram lidos a partir de um horizonte de expectativas, conforme Jauss (1994), ou, mais especificamente, para a temática desta dissertação, a partir de um horizonte genológico, conforme proposto por Mello (1998), baseado nas características e convenções do gênero fantástico, conforme conceitos referidos no capítulo 2. Assim, as análises estão

fundamentadas nas características estético-literárias da estrutura de apelo dos contos em que podemos perceber a emergência do insólito, do estranho, do absurdo, enfim, do fantástico, e como essas características projetam, de certa forma, um leitor na própria estrutura da narrativa, seja como leitor implícito, leitor modelo ou como narratário<sup>6</sup>.

Conforme já comentado na introdução da dissertação, este trabalho está organizado de forma tradicional, com dois capítulos com referências teóricas e o último com as análises. Entendemos ser necessária esta metodologia clássica porque as análises estão ancoradas em estudos teóricos de interface entre a leitura e o gênero literário, sendo pertinente esclarecer ao leitor da dissertação os dois âmbitos teóricos antes de apresentar as análises dos contos. Assim, nas análises propriamente ditas os conceitos das teorias sobre a leitura e o gênero fantástico serão retomados à medida que forem suscitados na interpretação do *corpus* literário. Ressaltamos, contudo, que não estão presentes nos contos analisados todas as características e convenções estéticas do gênero fantástico abordadas no capítulo 2, pois trata-se de uma amostragem de contos brasileiros fantásticos.

Além disso, como já dissemos nos capítulos anteriores, não faz parte das concepções deste estudo a ideia de que as obras literárias estão fechadas em um determinado gênero literário, pois, ao contrário, entendemos que as obras literárias são abertas e não lhes podemos impor fronteiras rígidas com relação à características genológicas. Há obras literárias que de fato apresentam características e convenções estéticas recorrentes em outras obras de um determinado gênero, contudo, não convém acreditar que para que uma obra literária seja vinculada a um determinado gênero literário esta deva apresentar todas as nuances genológicas já estudadas para o gênero, mas sim que apresentará aproximações que permitirão a classificação.

---

<sup>6</sup> Os conceitos de leitor implícito, leitor modelo e narratário estão definidos no item 1.5, do capítulo 1, desta dissertação.

### 3.1 O fantástico em "O pirotécnico Zacarias", de Murilo Rubião

Em "O pirotécnico Zacarias", conforme é comum nos contos fantásticos de Murilo Rubião, estamos diante de uma transformação, uma metamorfose, pois Zacarias torna-se um morto-vivo, permanecendo em uma situação intermediária entre a vida e a morte. A epígrafe bíblica já antecipa ao leitor a temática e motivos do conto, sugerindo a morte e o nascimento: "E se levantará pela tarde sobre ti uma luz como a do meio-dia; e quando te julgares consumido, nascerás como a estrela-d'alva (Jó, XI, 17)". Quando o personagem pensa estar morto percebe que pode ouvir o que os vivos estão dizendo e logo fala e anda. A palavra "meio-dia" da epígrafe representa a transformação, a mudança de um estado para o outro. Temos um personagem se transmutando de vivo para morto, contudo, Zacarias permanece no "meio-dia", nesta situação intermediária entre a vida e a morte, como se o processo de mudança tivesse sido interrompido e Zacarias fica morto-vivo.

O próprio narrador autodiegético, Zacarias, confunde-se e não sabe se está vivo ou morto, questionando, portanto, a sua própria existência, ironizando que a verdade sobre sua morte ou vida se tornou relativa ao discurso dos seus amigos e das pessoas das suas relações. Definimos este narrador como autodiegético, nos termos dos estudos narratológicos porque é o próprio Zacarias que relata as suas experiências como personagem central da história. Mas há momentos em que o discurso deste narrador aproxima-se de um monólogo interior, pois o personagem descreve as suas sensações e pensamentos, ou seja, a sua situação mental, as ideias e imagens do seu fluxo de consciência.

O narrador descreve os discursos de outros sobre a sua morte ou vida, os quais suscitam possíveis explicações religiosas ou racionais. Mas o narrador, apesar de levar ao conhecimento do leitor essas opiniões, reforça, em seu discurso, a dúvida e a inexplicabilidade de sua situação, pois diz que a par dessas várias opiniões, a única certeza é a de seu corpo não foi enterrado.

Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido "O pirotécnico Zacarias"?

A esse respeito, as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo – o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando de Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado.

Uma coisa ninguém discute: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.

A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarelecidos e não conseguem articular uma palavra.

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que crêem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (RUBIÃO, 2006, p. 11)

O narrador evoca em alguns pontos do conto um narratário, ou seja, uma entidade fictícia para a qual dirige-se de forma expressa ou tácita na narrativa, conforme definido por Genette (1995). Comentários marcados em parênteses no conto, por exemplo, referem-se ao discurso do narrador dirigido de forma expressa ao narratário: "(Nesse ponto eles estavam redondamente enganados, como explicarei mais tarde.)"; "(Esse argumento não me ocorreu no momento.)"; "(homens e mulheres, estas já restabelecidas do primitivo desmaio.)" (RUBIÃO, 2006, p. 14-16). Além desses momentos, é perceptível no discurso do narrador a evocação, a todo o momento, mesmo que de forma tácita, de um ouvinte para quem conta a história, para quem reclama por não ser ouvido por seus companheiros. Esse ouvinte é o narratário e, por conseguinte, o leitor, pois o narrador afirma que seus companheiros não aceitam ouvir suas informações, pois fogem assustados quando o avistam. Assim, podemos dizer que há na própria construção do discurso do narrador de "O pirotécnico Zacarias" uma concepção de leitura como comunicação entre narrador e narratário, pois nestes momentos o narrador não se dirige aos demais personagens e sim a outra instância da

narrativa, um leitor fictício. Somente no momento em que fala com os culpados pelo acidente é que Zacarias se comunica, na narrativa, com personagens que não são o narratário.

Uma leitura referencial possível da narrativa, se pensarmos um possível leitor real do conto, poderia considerar o fato de o conto ter sido escrito na época da Ditadura Militar no Brasil<sup>7</sup>, em que muitas pessoas desapareciam e não se sabia se estavam mortas ou vivas. Assim, na cosmovisão de um leitor real dessa época, a dúvida sobre a morte de uma pessoa era algo comum; mas ao mesmo tempo o próprio personagem morto narra o momento da sua morte e os acontecimentos que se seguiram, o que caracterizaria a “anormalidade” do fantástico. Assim, o leitor pode estabelecer uma relação de efeito de real, de verossimilhança, com a narrativa, com a situação da Ditadura, em que não se sabia o paradeiro de muitas pessoas, ao mesmo tempo em que se depara com o sobrenatural, com o fantástico, com um morto-vivo narrando a história. Além disso, o leitor jamais terá certeza ou saberá a “verdade”, pois esta tornou-se um discurso de muitos, inclusive do próprio morto-vivo.

Neste sentido, entendemos por verossimilhança o que é semelhante à verdade ou à realidade, que tem a aparência de verdadeiro e de real. Assim, o que é considerado como verossímil na ordem narrativa está ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história (ALONSO, 2013). O conto fantástico ora em análise problematiza a possibilidade de o narrador apresentar aos leitores a verdade, pois sequer o próprio personagem tem certeza de sua condição, se está vivo ou morto. Esse discurso dá visibilidade ao relativismo da representação de um fato na obra literária, o que vai ao encontro ao objetivo do gênero fantástico, de desestabilizar as verdades absolutas e à certeza do que é real e do que faz sentido. No gênero fantástico a

<sup>7</sup> Não nos aprofundaremos na descrição das condições de produção do conto, na época da Ditadura Militar no Brasil, porque este não é o foco principal desta dissertação. Citamos esta situação apenas para ilustrar um possível horizonte de expectativas de um leitor real da época em que o conto foi produzido. A dissertação de mestrado *A Ditadura Militar Brasileira: A Memória e a Construção da História através da Literatura de Testemunho*, de Camila F. C. Tobias Amorim, focaliza, por sua vez, no capítulo II, contos de realismo-mágico de Murilo Rubião como forma de resistência à ditadura militar (esta dissertação está disponível no *link*: <http://cdm15999.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/ETD/id/2145/rec/5>).

verossimilhança é subvertida pela emergência do acontecimento ou reações insólitas do narrador e personagens.

Podemos dizer, ainda, que a emergência do insólito, do absurdo, em "O pirotécnico Zacarias" também está no fato de que o narrador morto-vivo é visto pelos outros personagens, fala com eles e age na história, sai com os rapazes e as moças para a farra, diferentemente do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, por exemplo, que observa o seu enterro e narra as suas memórias, mas não age sobre ou altera os acontecimentos.

O leitor conhece apenas a versão do narrador audiegético, são as suas impressões, o seu ponto de vista, que estão representados na narrativa. O leitor poderia questionar-se: teria Zacarias se tornado um fantasma? (Conforme acreditavam os companheiros de Zacarias, que fugiam ao avistá-lo) Mas ao mesmo tempo vemos, no decorrer da narrativa, que há personagens que não se mostram assustados com o estado de Zacarias e até o aceitam em seu grupo, fato que contribui para engendrar o insólito.

O conto está organizado em momentos dispersos, alguns parecem referir-se à situação da narração, outros às lembranças do narrador e alguns funcionam como estados de abstração para a passagem de um estado mental a outro. Há espaços em branco entre os parágrafos que demarcam os momentos de mudança, uma espécie de silenciamento do narrador, deixando para o leitor imaginar o que aconteceu nestes momentos. O narrador está contando conscientemente a história (o que é estranho, já que ele está morto), há um espaço em branco entre os parágrafos, e, repentinamente, a descrição de uma sensação de transe, mais um espaço em branco entre os parágrafos, e ele passa a narrar as lembranças da noite em que morreu ou, ainda, lembranças da infância, da escola. O trecho que transcrevemos abaixo é repetido na narrativa e marca dois momentos de transe, de inconsciência, e que são seguidos de uma mudança. São momentos da narração, como já dito no início, com contornos de um monólogo interior.

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. (RUBIÃO, 2006, p. 12)

Aqui temos, no âmbito das teorias sobre o fantástico, o que Roas (2001) chama de impossibilidade de descrição do sobrenatural, do insólito. O que acontece com Zacarias é algo indescritível, então o discurso apresenta metáforas e comparações, descrevendo imagens surrealistas e abstratas. Assim como a arte abstrata busca representar o subjetivismo através de formas e cores, o trecho destacado da narrativa também relaciona a descrição da sensação do personagem com o significado das cores. A descrição abstrata busca transferir para a forma e a cor um significado puramente mental, sem semelhança com o mundo físico, objetivando representar que o momento da morte ou a visão de quem está diante dela é um estado totalmente subjetivo.

Para a interpretação do conto é interessante destacar que o branco representa a cor daquele que vai mudar de condição, é um valor limite, uma cor de passagem, representando a morte e o renascimento. Assim, destacamos que o narrador diz que não quer uma vida sem cores, como se dissesse que não quer mudar da situação de vivo para a situação de morto, pois o nosso entendimento racional sobre a morte diz que quem está morto não pode agir sobre os acontecimentos da vida. A descrição do estado do personagem começa com a cor azul, que também simboliza o caminho do infinito, onde o real transforma-se em imaginação: entrar no azul é passar para o outro lado do espelho, é seguir o caminho do sono, da divagação (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2005). Observamos que quando “tudo começava a ficar branco” o narrador muda de discurso, passa a narrar outro momento e outro estado:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase

sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou.

\_ Simplício Santana de Alvarenga!

\_ Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida um arrastado por uma força poderoso, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei, mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

\_ “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.) (RUBIÃO, 2006, p. 12)

Assim, podemos dizer que a narrativa prevê, além do narratário, também um leitor modelo, conforme a definição de Eco (2008), capaz de mobilizar os seus conhecimentos enciclopédicos sobre as cores na arte e sobre o que elas podem significar, além de conhecimentos sobre as expressões artísticas do abstracionismo e do surrealismo. Contudo, para o projeto literário deste conto, entendemos que mais do que pontuar a simbologia de cada cor, o que o discurso do narrador manifesta com a enumeração de cores e texturas (espesso, pastoso) é a própria impossibilidade de descrição de seu estado emocional, psíquico, diante da morte, no momento da morte. Não há como descrever esse estado, senão pela utilização de palavras e imagens que levem à abstração, ao surrealismo. Aqui temos as intenções e soluções metafóricas para descrever o fantástico na narrativa, conforme destaca Alazraki (2001), algo característico da narrativa fantástica – o narrador buscar descrever o indescritível.

Assim, o que temos nas descrições presentes no conto é uma espécie de mistura de abstracionismo e surrealismo, pois em vários trechos da narrativa, como o que apresentamos na sequência, a descrição suscita imagens surrealistas:

A professora, magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam dona Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto. (...)

Do que aconteceu em seguida não guardo recordações muito nítidas. A bebida, que antes de minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico. (RUBIÃO, 2006, p. 12-13 e 17)

Trata-se de uma descrição de memória ou de sonho, com a mistura de texturas e formas que no mundo real não tem relação imediata: uma cabeça coberta por fios de barbante, uma rosa negra, cravos transformados em lírios, o corpo transformado em braço de metal. O estado de morto-vivo do personagem, como ele vê o mundo e o momento de sua transmutação não podem ser nomeados ou descritos com a linguagem da comunicação ou da ciência, daí o personagem recorrer às metáforas e comparações.

O narrador descreve imagens semelhantes àquelas produzidas pelo sentido da visão para articular uma interpretação do leitor, ou seja, para atingir tal nível de compreensão o leitor terá que imaginar, de certa forma, as cores, as formas, as texturas, para atualizar o sentido do texto, e, além disso, perceber a relação com as características das expressões artísticas pictóricas do abstracionismo e do surrealismo. As descrições dos estados mentais do narrador são representações do próprio projeto literário do fantástico, que prioriza a hesitação entre o real e o imaginário. Assim, na impossibilidade de uma descrição objetiva da situação, do estado do personagem, o narrador utiliza as cores e texturas para representar sensações e ideias (vermelho – sangue; negro espesso – visão e tato). São cores-metáforas, ou melhor, metáforas sensoriais relacionadas ao ato da leitura, à experiência estética. Essas formas representativas tem um caráter abstrato, são imagens simbólicas a serem

atualizadas pelo leitor para a interpretação do texto. A perspectiva do leitor é orientada pela visão do narrador, uma visão surrealista <sup>8</sup>.

Assim, a narração oscila entre momentos de lembrança, alucinações, abstrações e momentos de lucidez, de narração em tom realista, como quando Zacarias relata o momento em que anda na estrada e o automóvel o atropela, com uma expressão realista da situação:

O automóvel não buzinou de longe. E nem quando já se encontrava perto de mim, enxerguei os seus faróis. Simplesmente porque não seria naquela noite que o branco desceria até a terra. As moças que vinham no carro deram gritos histéricos e não se demoraram a desmaiar. Os rapazes falaram baixo, curaram-se instantaneamente da bebedeira e se puseram a discutir qual o melhor destino a ser dado ao cadáver. (RUBIÃO, 2006, p. 13)

Na sequência, contudo, haverá novamente uma descrição que recorre a figuras poéticas como metáforas, comparações e imagens surrealistas, para depois o narrador passar novamente a uma narração de expressão realista, em que conta como se deu a discussão do grupo de jovens que o atropelou sobre o que fariam com o seu cadáver. Neste momento, somente o personagem Jorginho é nomeado, os outros são apenas denominados como rapazes e moças. Jorginho é o único personagem que não encara a situação de forma natural e fica incomodado, preocupado com o atropelamento, e se assusta quando o morto, Zacarias, fala.

Havia silêncio, mais sombras que silêncio, porque os rapazes não mais discutiam baixinho. Falavam com naturalidade, dosando a gíria. (...)

A idéia inicial, logo rejeitada, consistia em me transportar para a

---

<sup>8</sup> Os procedimentos de escritura dos textos fantásticos retomam, de certa forma, os objetivos das obras de arte surrealistas, “uma técnica realista com a ordenação inverossímil dos elementos, levando a interpretação a situar-se ao nível do sonho”, pois buscam descrever o indescritível. As obras de arte surrealistas questionam os nossos pressupostos acerca do mundo, mas apesar da desconexão e dos antagonismos, podemos dizer que a finalidade da arte desse movimento é a sugestão da “existência de um certo ponto da mente no qual vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, as alturas e as profundidades, deixam de ser percebidos como contraditórios” (REBOUÇAS, 1986, p. 84-89).

cidade, onde me deixariam no necrotério. Após breve discussão, todos os argumentos analisados com frieza, prevaleceu a opinião de que meu corpo poderia sujar o carro. E havia ainda o inconveniente das moças não se conformarem em viajar ao lado de um defunto. (Nesse ponto eles estavam redondamente enganados, como explicarei mais tarde.)

Um dos moços, rapazola forte e imberbe – o único que se impressionara com o acidente e permanecera calado e aflito no decorrer dos acontecimentos –, propôs que se deixassem as garotas na estrada e me levassem para o cemitério. Os companheiros não deram importância à proposta. Limitaram-se a condenar o mau gosto de Jorginho – assim lhe chamavam – e a sua insensatez em interessar-se mais pelo destino do cadáver do que pelas lindas pequenas que os acompanhavam.

O rapazola notou a bobagem que acabara de proferir e, sem encarar de frente os componentes da roda, pôs-se a assoviar, visivelmente encabulado.

Não pude evitar a minha imediata simpatia por ele, em virtude da sua razoável sugestão, debilmente formulada aos que decidiam a minha sorte. Afinal, as longas caminhadas cansam indistintamente defuntos e vivos. (Esse argumento não me ocorreu no momento.)

Discutiram em seguida outras soluções e, por fim, consideraram me lançar ao precipício, um fundo precipício, que margeava a estrada, limpar o chão manchado de sangue, lavar cuidadosamente o carro, quando chegassem a casa, seria o alvitre mais adequado ao caso e o que melhor conviria a possíveis complicações com a polícia, sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso. (RUBIÃO, 2006, p.14-15)

Este trecho da narrativa representa acontecimentos e diálogos totalmente verossímeis para o caso de um acidente, com vítima fatal, sem testemunhas a não ser os envolvidos no acidente, sem, é claro, pensarmos em questões morais ou éticas. Trata-se da descrição das opiniões e ações “normais” e totalmente plausíveis de serem observadas num caso desses, em que os causadores do acidente cogitam fugir e esconder o corpo, ou seja, procuram uma solução para não serem culpados pela sociedade e pelas autoridades pela morte do Zacarias. Contudo, em seguida, o discurso do narrador traz novamente o elemento sobrenatural, quando o defunto Zacarias manifesta-se e rompe com a verossimilhança de uma narrativa “não fantástica”:

Não, eles não podiam roubar-me nem que fosse um pequeno

necrológio no principal matutino da cidade. Precisava agir rápido e decidido:

- Alto lá! Também quero ser ouvido.

Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me. (RUBIÃO, 2006, p. 15)

Aqui, apesar da reação de Jorginho, temos a aceitação do sobrenatural pelos demais personagens, que encaram a situação de um cadáver falar como algo normal. Além disso, no decorrer da narrativa, os rapazes e moças do grupo optam por deixar o amigo Jorginho desmaiado na beira da estrada e acolher o defunto Zacarias no grupo para continuarem a farra, pois Zacarias não aceitava seguir com o grupo desacompanhado e só havia três moças. Nesta parte da narrativa, o sobrenatural é transformado em natural e os personagens passam a não mais questionar o evento inexplicável daquela noite.

Depois de certa relutância em abandonar o companheiro, concordaram todos (homens e mulheres, estas já restabelecidas do primitivo desmaio) que ele fora fraco e não soubera enfrentar com dignidade a situação. Portanto, era pouco razoável que se perdesse tempo fazendo considerações sentimentais em torno da sua pessoa. (RUBIÃO, 2006, p. 16)

Depois desta noite, Zacarias é deixado em algum lugar (desconhecido) e relata nunca mais ter conseguido contato com estes rapazes e moças ou com o Jorginho. Assim, a situação continua inexplicada ao final do conto, não há uma solução racional, realista ou científica para a situação de Zacarias, mas o narrador chega a sugerir que o seu senso de humanidade, enquanto morto-vivo, é maior do que o dos que estão vivos. O personagem morto-vivo é designado como dotado de mais humanidade do que os humanos propriamente ditos, ou seja, o sobrenatural é levado ao *status* de normal.

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?

E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (RUBIÃO, 2006, p. 18)

O conto "O pirotécnico Zacarias", de Rubião, apresenta tanto elementos do fantástico tradicional quanto elementos do fantástico contemporâneo, mas mostra, ao final, a identificação com o último, pois o sobrenatural torna-se normal, há uma representação do insólito como inserido na própria realidade. O que nos leva a observar isso é o fato de o personagem Jorginho e suas reações apresentarem as características do fantástico tradicional, com a experimentação da hesitação entre o real e o sobrenatural e o medo diante do sobrenatural. Jorginho é o único personagem que se questiona moralmente e eticamente sobre o que fazer com o cadáver, é o único que não vê com naturalidade o fato de o cadáver falar. Assim, podemos dizer que Jorginho é o ser de que fala Todorov (2004), que se vê diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural, mas como só conhece as leis naturais, hesita, amedronta-se.

Os demais personagens do grupo de jovens que atropelou Zacarias representam o fantástico contemporâneo, de acordo com Roas (2001), em que o natural e sobrenatural são colocados num mesmo plano, sem questionamento, sem hesitação terrorífica, sem problematização. Estes aceitam como normal, como verdade, a situação de um morto-vivo falar e ir à farra com o grupo de vivos. Assim, será o leitor real quem escolherá questionar ou não os acontecimentos sobrenaturais, conforme o seu horizonte cultural e genológico. Alguns leitores poderão questionar: Mas como isso é possível? Como eles não se assustam? Como podem deixar o amigo vivo (Jorginho) desmaiado na beira da estrada e escolher levar o morto-vivo com eles?; outros leitores talvez concordem com o grupo de humanos e considerem que Jorginho foi um fraco ao se assustar. Além destes, também poderá haver os leitores que, conhecendo as convenções genológicas do fantástico, perceberão que este jogo entre o que é real e o que é irreal, o que é natural e sobrenatural, faz parte da própria estrutura de apelo do conto, do projeto literário da narrativa fantástica.

Desta forma, podemos dizer que a construção do fantástico, do efeito fantástico, em "O pirotécnico Zacarias", refere-se: à falta de nexos na reação dos personagens que acolhem o morto-vivo como parte de seu grupo, concedendo a esta situação *status* de normalidade, mas que pode ser percebido pelo leitor como algo absurdo e insólito; à hesitação e medo do personagem Jorginho diante da emergência do sobrenatural; à ausência de uma explicação racional ou religiosa, de esclarecimento, da situação de Zacarias após o acidente, pois até o final do conto o leitor não sabe se o personagem tornou-se um morto-vivo, um fantasma ou ainda está vivo, ou seja, o texto não oferece informações ou explicações sobre a situação "verdadeira" de Zacarias; e à impossibilidade de descrição da situação e sensações do personagem, levando o fantástico à linguagem do discurso do narrador.

As características estético-literárias do conto "O pirotécnico Zacarias" programam uma leitura cooperante da narrativa, prevendo a relação interna narrador-narrativa-narratário e externa autor-texto-leitor. O leitor como figura virtual, como instância narrativa, está sempre presente no conto, seja nos contornos de um narratário, seja como leitor implícito/modelo. Essa figura de leitor instituída no conto foi destacada na análise a partir das imposições, diretivas e organização da estrutura de apelo do próprio texto e o leitor real poderá ou não se identificar com ela. Contudo, é evidente que se o leitor real decidir movimentar-se interpretativamente com base na projeção do leitor modelo do conto fantástico de Rubião, ou seja, um leitor modelo que conhece as convenções e características estéticas do gênero fantástico, que está atento às metáforas, à relação com arte abstracionista e surrealista, aos espaços em branco deixados pelo narrador e às interpelações deste dirigidas ao narratário, a sua leitura encontrará no deciframento destas "pistas" estético-literárias um caminho seguro para encontrar os sentidos da narrativa e para a interpretação do conto.

### **3.2 O fantástico em "Sala de armas", de Nélide Piñon**

O conto "Sala de armas" trata das reações de um homem, na velhice,

diante da aproximação da morte. Este homem condena, de certa forma, também a sua família à morte, como ele havia sido condenado pelo pai, sugerindo que a morte, em sua família, pode ser uma espécie de maldição. O narrador autodiegético constrói uma condição para a realização de seu projeto de morte, uma morte perturbadora e repleta de mistérios e incertezas, e passa a apresentar comportamentos estranhos e incompreensíveis aos seus familiares. Inicialmente, ele luta pela eternidade da morte, mas ainda nutre o seu amor pela vida; somente mais tarde ele se entrega “podando devagar a energia em excesso” (PIÑON, 1997, p. 75). Passa a não mais falar e se afasta do convívio da família e da sociedade, isolando-se em uma sala e mantendo-se estagnado diante dos apelos dos filhos para que ele volte a relacionar-se com o mundo, como de costume. Segundo conta o narrador, a mulher luta contra essa mutilação voluntária do marido, mas depois cede, calando-se. Em seu isolamento e silêncio diante da morte, o narrador recorda os atos de sua juventude e relata o seu afastamento da família. Somente o leitor conhece as opiniões, pensamentos e lembranças do narrador antes da sua morte. O discurso do narrador autodiegético desenvolve-se em monólogo interior e com um tom de confiança a um leitor implícito.

Todas as formas eu assumi, quando a vaidade ainda me alimentava. Girassol, guerreiro, amante, senhor de terras. Agora aprofundo-me em atos remotos e os perdôo. Ter abolido o amor me assegurou a solidão, a coragem de eliminar estandartes, cavalgadas e exposições musicais. Estou só e a desgraça amarelando meus tecidos é sagrada, não imita a varíola, a mordida da cobra, sequer o colorido do abacate aberto ao meio. Assassinei a estima do mundo, o fausto, não necessito da faca à mão esquerda fingindo administrar justiça. (PIÑON, 1997, p. 76)

O trecho acima representa as lembranças dos tempos da juventude, das realizações, dos grandes atos, enfim, as memórias do narrador. Neste contexto, a designação “o fausto” tem relação com o mito fáustico, sobre a busca de um significado para a vida, um sentido para os acontecimentos, para os mistérios, o homem que duvida e por isso estuda e procura explicar a vida. O mito fáustico

representa a presunção do homem.<sup>9</sup> Podemos observar que, apesar da velhice, o narrador não quer se demonstrar inseguro ou com medo diante da aproximação da morte. Aliás, este personagem tem uma atitude presunçosa em relação ao mundo, à sua família, pois não aceita conforto ou ajuda, isola-se, é orgulhoso.<sup>10</sup> O narrador preocupa-se em encontrar um sentido para a morte e uma forma de autopreservação, mesmo que isso ocorra por meio de uma espécie de memorial.

Assim, o personagem vive os seus últimos tempos de vida aguardando a morte e preparando-se para ela, trancado em uma sala, onde diz ter gravado no teto as recordações e sonhos de sua história, o que faz parte, segundo ele, do ritual de mutilação e de aproximação com a morte, tal qual a escavação que seu pai fez. Afirma que o afastamento da vida cotidiana e do amor dos amigos e familiares o assegurou a solidão e a coragem para prosseguir com seu projeto: o teto.

As portas e as janelas estão fechadas. Quase não se renova o ar, apenas quando surge um filho propondo as fascinações do universo. Fecho então os olhos para que nem a luz do sol me distraia. E novamente sobre a proteção da penumbra regresso ao labor de fixar os olhos no teto. [...]

Sei, é uma obsessão, uma flor banida dos terrenos saudáveis. Mas a velhice é feroz, condena os gestos que seu corpo já não reproduz, ou as agitações epidérmicas de onde partem inconseqüentes as manifestações da vida. censura a mobilidade, o temporal da mata, os corpos noviços. (PIÑON, 1997, p. 76-77)

O narrador descreve o que é o seu projeto no teto, uma espécie de mural de memórias, um memorial sobre a sua vida, acreditando que isto garantirá a sua permanência, a sua eternidade, pois, neste ponto, admite temer a morte. O leitor real pode interpretar que o memorial é, de certa forma, a maneira que o personagem encontrou de se confortar diante da morte, de afastar o medo da

---

<sup>9</sup> Mito fáustico, conforme o Dicionário Eletrônico de Termos Literários, disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=340&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=340&Itemid=2).

<sup>10</sup> Neste ponto da leitura do conto destacamos um dos mitos com os quais o conto tem relação, os quais são muitos durante a narrativa. Este estudo não irá aprofundar-se nestas relações míticas presentes no conto porque este não é o nosso objetivo principal.

morte (o que ele considera uma fraqueza), e, até mesmo, de morrer com uma dignidade que acredita ser necessária.

Quero morrer com os olhos abertos, contemplando o teto, seus escudos mágicos, a aristocracia em madeira. Ali plantou-se a minha história, uma concentração de sumos, cor de açafião, tintura real. Todos os capítulos sempre que a memória consentiu, desde o meu nascimento até a decisão de imobilizar-me aqui e construir castelos, açudes, imensos painéis de cobre alvoroçado pela bigorna. E não foi fácil unificar a dispersão de toda uma vida, vida afugentada pelo som das flautas – nos objetos do teto. [...] Trabalhei dia e noite para trazer dentro da casa a minha eternidade. Sempre me habitou o temor da morte. Contra tal fraqueza eu lutava me despedindo da vida. (PIÑON, 1997, p. 77)

O narrador interpreta e representa a sua excentricidade como uma tradição familiar, ou melhor, como uma maldição, que é transmitida de geração para geração. Relata que seu pai, quando percebeu que a morte se aproximava, também estabeleceu uma espécie de ritual para a chegada da morte, como ele, herdeiro dessa herança, agora o faz, e destaca que algum de seus filhos deverá seguir essa mesma sina. O pai cavou lentamente um buraco em sua fazenda, onde colocou seus bens mais preciosos, e ali foi enterrado com eles.

O personagem refere-se ao seu relacionamento com a mulher, às suas diferenças e ao período em que ambos envelhecem separados pelas paredes da sala onde ele habita, parece preocupar-se com a condição da mulher e ouve, acompanha, os seus ruídos pela casa. Ao final do conto, quando acredita faltarem apenas dias para a sua morte, o narrador reafirma a sua misteriosa paixão por ela, descreve os caixões que demarcou no teto da sala como representação da morte dos filhos e de sua esposa, e diz-se ansioso diante da proximidade do fim de sua vida.

Desta forma, narrado em primeira pessoa, numa espécie de monólogo interior, "Sala de armas" apresenta somente a visão do personagem principal e por conter uma linguagem extremamente elaborada e carregada de metáforas densas, a ambiguidade facilmente instala-se aos olhos do leitor. Vemos, por

exemplo, que logo no início da narrativa as palavras e expressões são carregadas de insinuações misteriosas sobre a condição do personagem: “Eu também não queria morrer. Contrariar o vigor da minha pele em chamas. Coube-me porém antecipar-me aos desígnios, não exatamente me lançando às rochas, apenas podando a energia em excesso” (PIÑON, 1997, p. 75).

Essa ambiguidade, enquanto procedimento de escritura do texto literário, e como uma constante no discurso do narrador, prevê a incerteza de um leitor modelo, um desconforto, uma curiosidade que o leva a hesitar em relação às constatações anunciadas pelo narrador. Nesse caso, o conto projeta um leitor modelo que se perceba em uma situação de desconfiança, que hesite entre o que é verdade ou imaginação, se os acontecimentos descritos pelo narrador são verificáveis no universo empírico que ele conhece ou se podem ocorrer apenas no plano ficcional. Um leitor real, por sua vez, descrente da ideia de maldição familiar, pode pensar que tudo não passa de delírios do narrador, que ele está deprimido diante da proximidade da morte ou mesmo que está louco. O leitor real pode duvidar, inclusive, da explicação do narrador para a sua situação, de que seria uma maldição hereditária, pois ele dispõe apenas da perspectiva do narrador sobre a situação, então a maldição pode ser apenas uma crendice ou superstição deste. Tal é a caracterização do fantástico nesse conto, conforme definido por Todorov (2004) e Roas (2001), a partir da ruptura com a concepção de uma percepção estável da realidade e pela hesitação entre o real e o imaginário. Assim, podemos dizer que o foco narrativo adotado no conto "Sala de armas" é um dos elementos do texto que faz emergir o estranho, pois nesse discurso são colocados em destaque os conflitos interiores do personagem principal, o qual diz-se misteriosamente envolvido em uma maldição relacionada à morte, com a qual se contaminou, supostamente, no momento em que mexeu na cova do pai. Essas afirmações do narrador, em relação com a nossa realidade, podem ser consideradas como oscilações de alienação, insensatez e desejo de libertação.

Além do foco narrativo, a linguagem ambígua, metafórica e simbólica do discurso narrativo constituirá a emergência do fantástico no conto "Sala de

armas", pois esse tipo de linguagem desencadeia a hesitação entre o real e o imaginário que constitui o fantástico. Além disso, ainda há a insinuação da possibilidade de haver uma maldição na família, que nos leva a uma representação do mágico, do sobrenatural. A linguagem do discurso da narrativa, com metáforas, refere-se, assim, à impossibilidade, no fantástico, de se descrever, com a linguagem da comunicação ou da ciência os sentimentos, as sensações ou a morte, no caso deste conto. Como a linguagem comunicacional não dá conta de explicar e descrever o sentimento e as sensações do personagem diante da proximidade de sua morte, há a recorrência de figuras poéticas como metáforas e comparações.

O homem simula coragem, mas seu atrevimento em verdade é uma sombra desmanchada pelo sol. [...]  
 De nada adiantaria expor-lhe o doloroso encontro com a penumbra. [...]  
 Eu fora o barro, eles seriam utensílios liberados após a transição da manufatura. Meu caminho eu conhecia. Entre dor e espanto. Também eu herdara do pai a fadiga de viver. [...]  
 Estou só e a desgraça amarelando meus tecidos é sagrada, não imita a varíola, a mordida da cobra, sequer o colorido do abacate aberto ao meio. [...]  
 Me preparei minucioso para esta viagem. [...]  
 Unicamente os do meu sangue repousarão ao meu lado. [...]  
 A mulher eu sei não me acompanharia na pira em chamas. [...]  
 [...] compreendem então a teimosia com que apesar de uma vida duvidosa ainda me ponho a contemplar o teto, a eternidade enraizada. (PIÑON, 1997, p. 75-85)

No trecho do conto citado acima, temos as comparações e metáforas constantes a que nos referimo. Vemos, por exemplo, que o narrador compara a perda de sua coragem diante da morte com “uma sombra desmanchada pelo sol”; a sua vida com o barro e a vida dos filhos com utensílios manufaturados; a sua entrega à morte com fadiga; a cor da sua pele com o amarelo da varíola, da mordida da cobra e do interior do abacate, neste caso, numa tentativa de esclarecer ao leitor que o amarelo da sua pele é diferente destes outros amarelos. A ideia de morte aparece no conto por meio de várias metáforas: “doloroso

encontro com a penumbra”; viagem; repouso; pira em chamas; entre outras. As metáforas constantes do discurso do narrador também podem ser analisadas como símbolos, o que podemos exemplificar com o próprio título, "Sala de armas", que, em convenções aristocráticas, simboliza a proteção, a defesa, pois quem armazena armas procura se defender de algum perigo ou ameaça; a sala é a defesa de seu proprietário, além de representar força e riqueza. Desta maneira, podemos apreender que o sentido de *sala de armas* representa a forma que o narrador encontrou para se defender dos sentimentos e ações que lhe lembravam a vida e o medo da morte. Recordemos, pois, que ele se isola na sala, devidamente preparada, para aguardar a morte, afasta-se da família e do trabalho, como neste trecho da narrativa: “Resguardo-me assim das tentações sonoras, o império da luz, as criaturas. Minha segurança está espetada no teto, a forma que inventei para meu conforto um dia imortal” (PIÑON, 1997, p. 76).

O uso constante de intenções e soluções metafóricas é apontado por Alazraki (2001), como já vimos no capítulo 2, como característica marcante dos procedimentos de escritura recorrentes nas narrativas de gênero fantástico, como uma forma única de descrição dos “buracos” da nossa percepção usual ou casual da realidade.

Há uma descontinuidade na narrativa, pois, construída na forma de monólogo interior, os pensamentos do personagem são dispostos como que em *flashes* durante o conto, alguns conjuntos de parágrafos parecem constituir um bloco que formará, posteriormente, a noção geral de seu conflito interior. Por exemplo, no início do conto há a situação presente do personagem, depois ele faz um relato de lembranças da morte de seu pai, em seguida fala do relacionamento passado e atual com os filhos e a mulher, e somente ao final da narrativa, temos um entendimento, por mais que ainda enigmático, do que sente e vive. A narrativa privilegia o tempo subjetivo, ou seja, o discurso do narrador acompanha as ideias e imagens que se desenvolvem no seu fluxo de consciência. Assim, podemos dizer que o narratário do conto "Sala de armas" é o próprio narrador, pois se trata de um monólogo interior, e o leitor modelo é a previsão de um leitor capaz de perceber que o discurso está construído em forma de monólogo interior e, com

isso, desconfiar das afirmações e visões estranhas do narrador. O leitor modelo do conto deve preencher os vazios deixados pelo discurso construído em fluxos de consciência.

Quando um leitor real pode assimilar que a situação descrita pelo narrador é derivada de um projeto de morte possível (a construção de um memorial em um teto), causando uma sensação de verossimilhança, ou seja, de semelhança com real, pois é comum nas sociedades ocidentais a preparação da morte, com a construção de túmulos em cemitérios, registro de testamentos, construção de memoriais, entre outras tradições; surge a recordação da história da morte do pai do narrador, com a sugestão de que a família é norteada por uma herança, uma espécie de maldição, que poderá ser transmitida de pai para filho, e com isso surge a possibilidade de uma explicação sobrenatural, insólita, para as ações deste homem diante da morte.

E enquanto cobríamos a cara descoberta do pai, eu compreendi que devia segui-lo um dia quem profanara sua sepultura, havia sujado as mãos no solo proibido, ouvido suas advertências e temera sempre a morte. Elegi-me então para acompanhar o pai em sua excentricidade. [...]

E como haveriam de fugir a esta herança? Veio ela de tão longe. Talvez iniciada na competência dos ancestrais, todos devotos da morte, a vigorosa amada, (PIÑON, 1997, p. 79-80)

O conto apresenta ao leitor real várias possibilidades de interpretação, pois este poderá permanecer na dúvida: o personagem passa a agir de forma excêntrica em relação à morte, formando uma espécie de ritual à espera da mesma, por autossugestão psicológica, que pode ser originária de um possível trauma causado pela forma como seu pai esperou pela morte, ou trata-se realmente de uma maldição, uma herança dos ancestrais, conforme dito pelo narrador. Ou entenderá, ainda, que se trata apenas de uma metáfora em relação à morte, uma metáfora sobre a necessidade humana de buscar conforto diante da morte por meio de rituais funerários, algo presente em todas as culturas, desde as mais primitivas.

O narrador orienta-se, contudo, por uma racionalidade que foge aos padrões com os quais costumamos dialogar (se não acreditarmos na solução sobrenatural da maldição, é claro), pois as pessoas não costumam preparar a própria morte com tanta ênfase como faz o personagem deste conto, construindo um projeto de morte e de eternização dela, o que pode ser apontado como algo estranho, fantástico. O narrador admite que suas constatações, ações e visões são frutos de sua excentricidade, mas as defende como superiores às constatações, ações e visões dos “homens normais”, porém há constante presença da modalização na narração, ou seja, o protagonista emite pareceres incertos sobre seus apontamentos e descrições. Isso se dá através da utilização de vocábulos como *talvez* e *parece*, que concentram o sentido de dúvida, por exemplo:

*Talvez* pressintam que nos destinamos a condutas incomuns. [...] *Talvez* iniciada na competência dos ancestrais, todos devotos da morte, a vigorosa amada. [...] Mas, apesar da minha intensa paixão, a morte *parece* não me desejar. (PIÑON, 1997, grifo nosso)

Assim, podemos dizer que para este conto, o procedimento de escrita indicado por Todorov (2004, p. 44) para representar “a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia” é válido para reafirmar a emergência do fantástico no discurso do narrador, embora essa característica da linguagem não esteja presente em todo o conto. Em alguns momentos, o leitor real poderá ter a clara impressão de que o narrador está certo do que ocorre com seus sentimentos e convicções; em outros, parece que tudo é decorrente de uma herança misteriosa, um destino que ele não pode evitar ou controlar, e essa oscilação também constitui, em nosso ponto de vista, a emergência do fantástico na narrativa.

O mural representativo da história de vida e aspirações, o memorial no teto da sala, que o narrador diz ter construído, pode ser comparado, em diálogo com a realidade, como já dissemos, com a construção de mausoléus em cemitérios,

prática comumente adotada em nossa sociedade, onde são dispostas fotografias e frases que procuram simbolizar de alguma forma a condição e feitos daquela família. Da mesma maneira, o teto da sala é para o personagem uma representação de tudo que lhe é importante na vida. Observamos, portanto, que a sala representa para ele o seu túmulo, o lugar onde seu corpo estará protegido. Essa prática de construção do próprio túmulo e da guarda de objetos que representam, de certa forma, a história de vida do morto, é apontada pelo narrador como uma tradição familiar, uma herança, mas também como uma maldição.

As gravuras no teto constituem um mistério para o leitor, pois não existe confirmação, a não ser do discurso do narrador, de sua visão, ficando a dúvida se as imagens foram gravadas no teto, principalmente porque ele afirma ter feito isso em segredo, ou se são alucinações do personagem: “Meu trabalho foi secreto. E antes de ali instalar meus tesouros, obriguei a mulher e os filhos a abandonarem a região, a que regressariam quarenta dias depois” (PIÑON, 1997, p. 80). Assim, por vezes o leitor pode desconfiar se o teto realmente apresenta esculpidas as imagens que o narrador diz enxergar nele. Além disso, há indícios no conto de que o narrador está doente e agonizando, está acamado: “Revezavam-se noite e dia, até compreenderem com os anos a inutilidade do cuidado. Minha única paixão era deitar-me na cama, instalada na sala, para dali melhor contemplar o teto.”; “Devo-lhes apenas a caridade de uma sopa sempre mais delicada.” (PIÑON, 1997, p. 81-83); o que pode indicar que as imagens que ele diz estarem esculpidas no teto da sala são visões, alucinações de um moribundo. Desta forma, novamente vemos na questão do teto da sala um acontecimento que pode ser verificado, em parte, em nossa realidade, mas ainda constitui uma incógnita, uma situação inexplicada para o leitor, permanecendo a hesitação fantástica em relação ao texto.

Podemos dizer que o clímax deste conto é o momento em que, já recluso em sua sala, o protagonista vê no teto os caixões que instalou para cada um de seus familiares, afirmando que seus filhos deverão acompanhá-lo na morte: “Também os filhos devem acompanhar-me. Basta eles olharem o teto, contarem o

número de caixões que tive o cuidado de ali instalar com firmeza, para não sucumbirem à concentração dos corpos” (PIÑON, 1997, p. 84). Os caixões parecem constituir a representação de todo o seu projeto de morte, da busca por uma espécie de eternidade, do cumprimento do estranho amor que nutre pela morte. O caixão é a proteção para o corpo, segundo o narrador mesmo observa, quando se refere a “escudos de guerreiros”:

Meus gestos se esquivam sempre mais, a força os abandona. Mas não canso de olhar o teto com cobiça, todo povoado de caixões: as vigas cruzando aquele campo de madeira asseguram-lhes a relativa eternidade. Não, aposto que não será fácil enterrar a cada um de nós. Mas eles me asseguram que este estranho amor se cumprirá. Os caixões mais parecem escudos de guerreiros monopolizadores de sombras e atos heróicos. Sobre cada um deles marquei os nomes. Para que nem hesitem escolhendo. (PIÑON, 1997, p. 84)

Constatou-se, portanto, que a narrativa "Sala de armas" oferece um diálogo entre a razão e a desrazão, cujas explicações racionais não dão conta do mistério e da ambiguidade expressos na narrativa. A linguagem ambígua e misteriosa, os símbolos, as metáforas, as comparações, a descontinuidade narrativa e o foco narrativo constituem os principais aspectos que concedem a hesitação entre o real e sobrenatural necessária para a constituição do efeito fantástico.

Apesar de a projeção de uma figura de leitor inscrita na estrutura do texto não estar tão presente no conto "Sala de armas", nos contornos do narratário de Genette (1995) e do leitor implícito de Iser (1999), como ocorre em "O pirotécnico Zacarias", podemos dizer que o conto prevê um leitor modelo, conforme definido por Eco (2008) que se movimenta interpretativamente de forma a perceber que o discurso do narrador autodiegético, nos moldes do monólogo interior, não é “confiável”, ou seja, que temos apenas a versão desse personagem sobre o espaço e sobre os acontecimentos, pois o discurso em primeira pessoa, conforme Todorov (2004), é uma categoria fecunda para a emergência do estranho, do imaginário, do insólito, nas narrativas do gênero fantástico. Assim, nesta análise, apresentamos o que entendemos ser possibilidades de leitura para o leitor real do

conto, diante deste foco narrativo, que suscita diversas interpretações. A própria polissemia que emerge da situação e discurso do narrador configura o efeito de incerteza e dúvida na leitura a que se propõe o gênero fantástico.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho realizamos um estudo de interface entre a leitura e o gênero literário, refletindo sobre a possibilidade da constituição do gênero literário fantástico, em suas características e convenções estéticas, relacionar-se com uma determinada concepção de leitura, isto é, em que medida a recepção faz parte da concepção de gênero literário e como as questões de gênero interferem ou demandam uma forma de leitura da narrativa. Neste sentido, procuramos destacar na estrutura de apelo do *corpus* literário escolhido as características e convenções estéticas recorrentes em contos ditos de literatura fantástica, conforme o embasamento teórico escolhido, identificando as marcas de uma recepção implícita, ou seja, uma projeção virtual de um leitor na narrativa para cooperar ou reforçar as características do projeto literário do contos fantásticos.

A forma como desenvolvemos o trabalho proporcionou a apresentação de um panorama das concepções de leitura e leitor emergentes do Estruturalismo, da Estética da Recepção e da Semiótica, descritas no capítulo 1, bem como do entendimento da arquitextualidade e genologia na moderna teoria dos gêneros, mesmo que de forma sucinta, no capítulo 2. Consideramos que estas referências teóricas sobre a leitura e o gênero literário foram de extrema importância para o entendimento dos estudos sobre o gênero fantástico e sua recepção destacados nos itens 2.3 e 2.4 da dissertação, em que são apresentadas as várias denominações e definições acerca do gênero fantástico e a recepção do gênero fantástico, respectivamente.

A investigação permitiu, portanto, o reconhecimento das peculiaridades do discurso literário do gênero fantástico e o levantamento das convenções e características estéticas recorrentes em narrativas fantásticas, a partir dos estudos de Todorov, Roas, Volobuef, Fernández e Alazraki, as quais foram apresentadas no capítulo 2. O levantamento dessas categorias interpretativas e de análise, referentes às características e convenções do gênero fantástico, também levaram-nos a perceber que a estrutura do gênero influencia na recepção do texto literário, a partir da concepção de leitura como um processo comunicativo

e cooperante, o que destacamos no item 2.4 e nas análises do contos, no capítulo 3.

Na leitura do conto “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, verificamos que as características estético-literárias programam uma leitura cooperante e comunicativa, pois o leitor como figura virtual está presente como narratário e como um leitor implícito/modelo. Além disso, as convenções e características estéticas do gênero fantástico estão presentes no conto, principalmente nas metáforas, na relação com a arte abstracionista e surrealista, nos espaços em branco deixados pelo narrador e no seu discurso dirigido ao narratário.

Na leitura do conto “Sala de armas”, de Nélide Piñon, por sua vez, a hesitação entre a razão e a desrazão, a linguagem ambígua e misteriosa, os símbolos, as metáforas, as comparações e a descontinuidade narrativa, além do foco narrativo, constituem importantes características estético-literárias para a constituição na narrativa do gênero fantástico. Neste conto, contudo, a projeção de uma figura de leitor inscrita na estrutura do texto não está tão evidente quanto em “O pirotécnico Zacarias”, como narratário ou leitor implícito, mas foi possível observar que o conto prevê um leitor modelo para movimentar-se interpretativamente em relação à estrutura de apelo da narrativa, em que percebemos a emergência do estranho, do imaginário, do insólito. Assim, também em “Sala de armas” faz parte da constituição do conto e de suas características relacionadas ao gênero fantástico a previsão de uma leitura cooperante, com a previsão de leitor modelo, e referencial, pois as possibilidades de leitura do conto, em diálogo com a nossa realidade, são múltiplas.

Determinadas categorias de análise, tendo em vista a compreensão das narrativas a partir da representação genológica do fantástico, e as teorias da leitura destacaram-se nas análises como relevantes para a interpretação de contos ditos de literatura fantástica, tais como: foco narrativo em primeira pessoa; projeção de uma função-leitor na narrativa (narratário, leitor implícito e/ou leitor modelo); verossimilhança (efeito de real); modo de expressão realista, mas com transgressão do código; presença do sobrenatural, do insólito, do estranho, enfim,

do fantástico, caracterizado como elemento que gera inquietude, incerteza e ameaça a estabilidade para causar a transgressão das leis físicas que ordenam o mundo empírico, cuja interpretação é abalada pela incerteza e pela inquietação; hesitação do narrador e/ou de personagens diante do fantástico; coexistência do real e do sobrenatural; naturalização do insólito e desnaturalização do real; necessidade de leitura referencial; discurso de apresenta a impossibilidade de descrição (comparação, metáforas, símbolos e espaços em branco) quando do aparecimento do sobrenatural, do insólito, do estranho, do fantástico.

O levantamento das características e convenções do gênero fantástico nos contos “O pirotécnico Zacarias” e “Sala de armas” proporcionaram uma análise e interpretação aprofundada destas narrativas e auxiliaram na verificação de que a emergência do absurdo, do estranho, do fantástico, norteia a estruturação e os procedimentos de escritura inerentes a estes contos de literatura fantástica e está intimamente ligada a uma projeção da recepção da narrativa, seja por meio do narratário, do leitor implícito ou do leitor modelo. Além disso, podemos dizer que o surgimento do fantástico, do estranho, do insólito nestas narrativas, e a projeção de uma concepção de leitura participativa (cooperação e comunicação entre autor-texto-leitor) e referencial, funciona como elemento norteador das demais características estético-literárias da estrutura de apelo dos contos.

A partir das leituras dos contos analisados, podemos dizer que a observação das características e convenções genológicas do fantástico em contos classificados como de literatura fantástica pode configurar-se como uma possibilidade de leitura para o leitor real compreender o projeto estético do conto fantástico (tido, muitas vezes, como de difícil compreensão). Nesta dissertação o objetivo principal não é o levantamento das possibilidades de leitura de leitores reais, mas é relevante destacar que sem o conhecimento das características comuns ao gênero fantástico, a recepção da narrativa pode permanecer na compreensão superficial do conto, em nível apenas do enredo, e engendrar uma compreensão dos acontecimentos simplesmente como absurdos, sem a reflexão sobre a mensagem literária, sobre as metáforas, sobre as comparações, sobre os sentidos movimentados na narrativa, sobre a representação de mundo da

narrativa fantástica, que aborda o insólito na própria existência humana.

Concluimos, portanto, que o gênero fantástico configurou-se historicamente, e a partir dos estudos teóricos que o abordam, como dotado de procedimentos estético-literários orientados pela concepção da leitura como um processo comunicativo, cooperante e referencial. A leitura da narrativa fantástica precisa ser participativa e referencial para alcançar, decifrar, os sentidos do texto. As narrativas fantásticas apresentam, pois, marcas de uma recepção implícita, ou seja, uma projeção virtual de um leitor para cooperar ou reforçar as características do projeto literário, as quais, por sua vez, estão disponíveis para as múltiplas e possíveis leituras do leitor real. O leitor real poderá ou não se identificar com o leitor implícito, narratário ou leitor modelo propostos na narrativa fantástica, mas a identificação dessas funções-leitor, no âmbito da narrativa, são relevantes no processo de interpretação.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 7ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico?. In. ROAS, David (coord.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Ibérica, 2001.

ALONSO, A. L. Verossimilhança. In. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2013. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=14&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=14&Itemid=2)

AMORIM, C. F. C. **A Ditadura Militar Brasileira: A Memória e a Construção da História através da Literatura de Testemunho**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://cdm15999.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/ETD/id/2145/rec/5>.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes: 2004. p. 57-64

BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. Tradutor: Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1972.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CAVALLO, Guglielmo. Entre *volumen* e *codex*: a leitura no mundo romano. (p. 71-102). In. CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo (org.). **História da leitura no mundo ocidental 1**. São Paulo: Ática, 1998.

CEIA, Carlos. Arquitextualidade. In. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=804&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=804&Itemid=2).

\_\_\_\_\_. Géneros Literários. In. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=106&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=106&Itemid=2).

CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo (org.). **História da leitura no mundo ocidental 1**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **História da leitura no mundo ocidental 2**. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Colaboração de: André Barbault (et. al.) Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva (et. al.). 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COELHO, Eduardo Prado (org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Lisboa: Portugalia, 1967.

CORDEIRO, Cristina Robalo. O sujeito fantástico: dualidade ou dualismo?. In: SIMÕES, Maria João Albuquerque(coord.). **O fantástico**. Centro de Literatura Portuguesa: Coimbra, 2007. p. 43-51

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução Attilio Cancian. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Lo real maravilloso de américa y la literatura fantástica. In. ROAS, David (coord.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Ibérica, 2001.

FISCHER, Steven Roger. **História da Leitura**. Tradução: Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 6 ed. Petrópolis: Vozes/São Francisco, 1997.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HUFTIER, Arnaud. Fantastique, fantastic, fantastische, fantástica, fantástico... derivas ocidentais de uma palavra. In. **O fantástico**. Coord. Maria João Simões. Centro de Literatura Portuguesa: Coimbra, 2007. p. 23-41

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 2. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELLO, Cláudio José de Almeida. O problema hermenêutico em Verdade e Método. In. **Unopar Científica**, Londrina, v. 1, n. 51-59, jun. 2000. Disponível em: [http://www.unopar.br/portugues/revista\\_cientificah/art\\_orig\\_pg51/body\\_art\\_orig\\_pg51.html](http://www.unopar.br/portugues/revista_cientificah/art_orig_pg51/body_art_orig_pg51.html)

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MUCCI, Latuf Isaias. Pacto Fáustico. In. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=340&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=340&Itemid=2)

SITE OFICIAL. **Murilo Rubião**. Disponível em: <http://www.murilorubiao.com.br/>

PIÑON, Néida. **Sala de armas**: contos. Rio de Janeiro: Record, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. O Grupo Belga. In: **Surrealismo**. Série Princípios. Editora Ática, 1986. p. 84-85.

REIS, Carlos Reis; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REIS, Carlos Reis. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almedina, 2008.

REIS, Carlos. **Construção da leitura – ensaios de metodologia e de crítica literária**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1982.

ROAS, David (coord.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Ibérica, 2001.

RUBIÃO, Murilo. **"O pirotécnico Zacarias" e outros contos**. Organização: Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEGRE, C. Gêneros. In. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 17. Literatura – Texto. Lisboa: Casa da Moeda, 1989. p.70-93.

SIMÕES, Maria João Albuquerque(coord.). **O fantástico**. Centro de Literatura Portuguesa: Coimbra, 2007.

TOLKIEN, J.K.K. **O Senhor dos Anéis: A sociedade do Anel**. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TV SENADO. **Palavra feita sensibilidade** – Programa sobre Nélida Piñon. Disponível em: [http://www.senado.gov.br/noticias/tv/programaListaPadrao.asp?IND\\_ACESSO=S&IND\\_PROGRAMA=S&COD\\_PROGRAMA=751&COD\\_VIDEO=196867](http://www.senado.gov.br/noticias/tv/programaListaPadrao.asp?IND_ACESSO=S&IND_PROGRAMA=S&COD_PROGRAMA=751&COD_VIDEO=196867)

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do Fantástico: A Invenção de Morel (A. B. Casares) e O Processo (F. Kafka). In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewArticle/18866>>

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 2009.