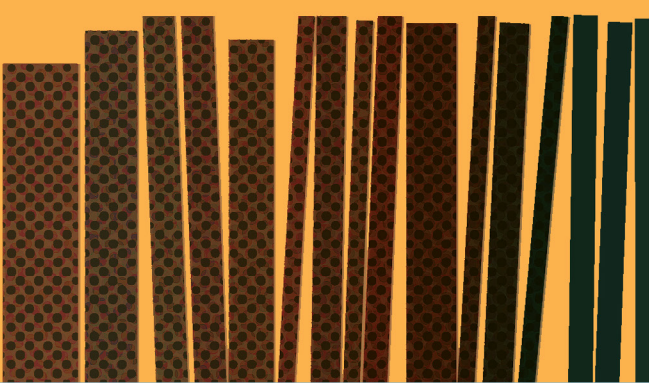
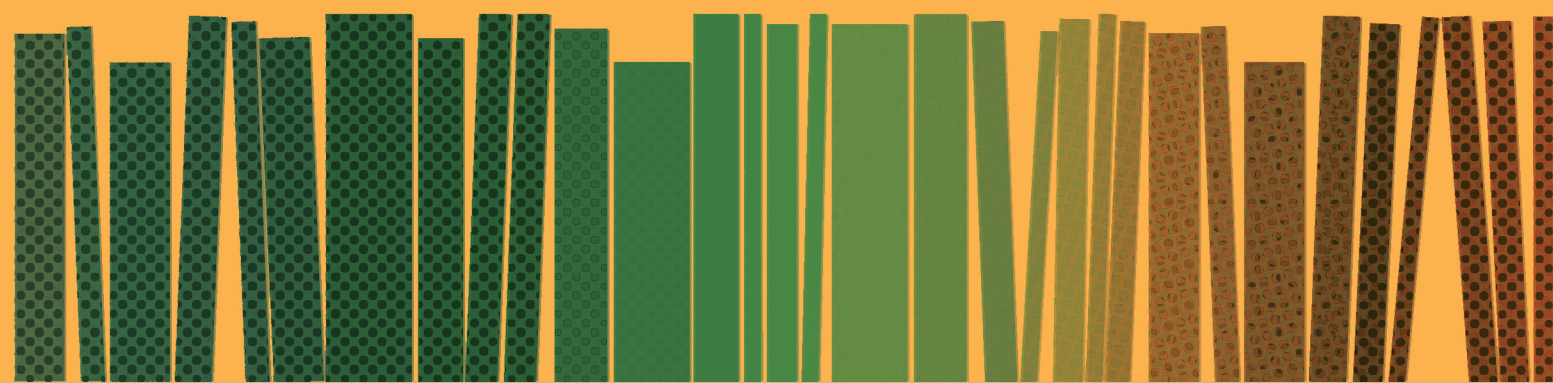
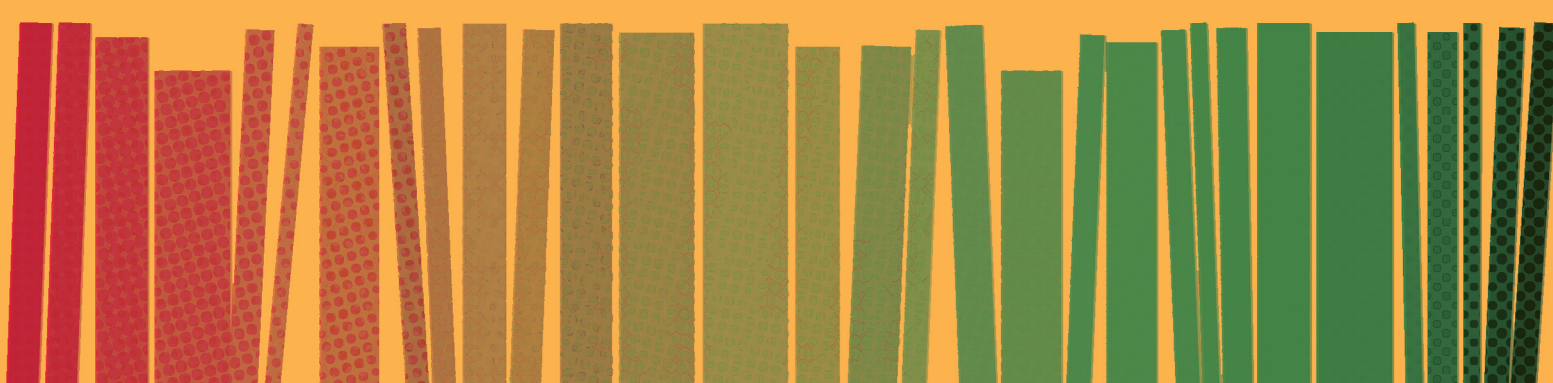
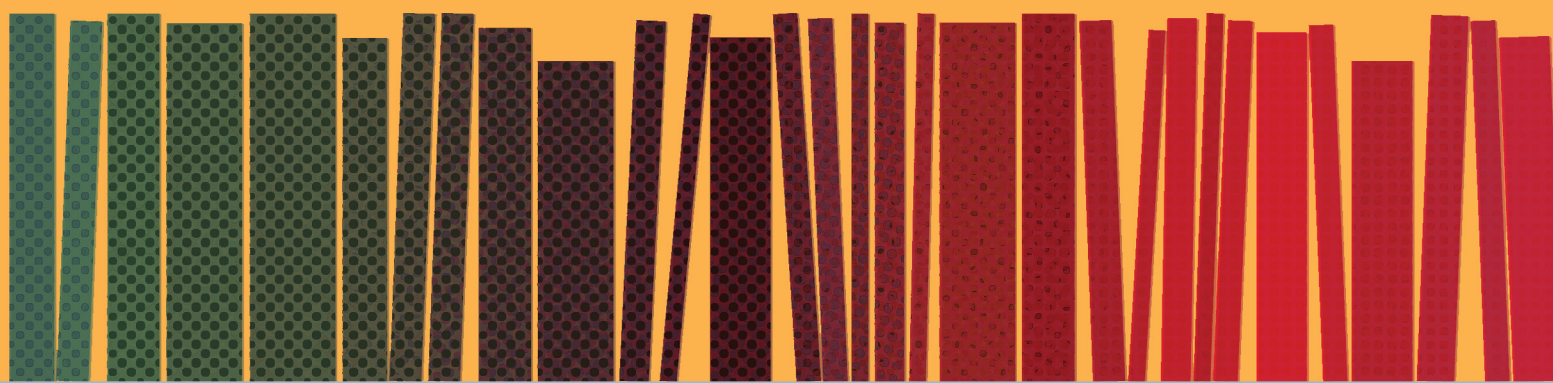


Ana Lúcia Trevisan

Organização e Apresentação



na  
Literatura,  
o insólito



Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2023

Editor-chefe: Antonio K. Valo  
Curador: Fábio Figueiredo Camargo  
Assistente: Barbara Caetano

**Catálogo na Publicação - CIP**

N111 Na literatura, o insólito / Ana Lúcia Trevisan organização e  
apresentação. – 1. ed. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.  
182 p.

ISBN: 978-65-88010-40-2

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Crítica. I. Trevisan,  
Ana Lúcia, org. e apres. II. Título.

CDD: B869.09  
CDU 869.0(09)

Elaborada por Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6-2091

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais  
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti  
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG  
Tel: (34) 3084-3592  
CNPJ: 27.693.900/0001-18  
*Printed in Brazil / Impresso no Brasil*

[www.osexodapalavra.com](http://www.osexodapalavra.com)

## CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim  
Ana Maria Colling  
André Luis Mitidieri  
Andréa Sirihal Werkema  
Antonio Fernandes Jr.  
Cíntia Camargo Vianna  
Cláudia Maia  
Cleudemar Fernandes  
Davi Pinho  
Djalma Thurler  
Eliane Robert de Moraes  
Eneida Maria de Souza  
Emerson Inácio  
Flávia Teixeira  
Flávio Pereira Camargo  
Joana Muylaert  
Larissa Pelúcio  
Leandro Colling  
Leonardo Mendes  
Luciana Borges  
Maria Elisa Moreira  
Mário César Lugarinho  
Nádia Batella Gotlib  
Patrícia Goulart Tondinelli  
Paulo César Garcia  
Renata Pimentel  
Telma Borges  
Vinícius Lopes Passos

## CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo  
Leonardo Francisco Soares  
Ivan Marcos Ribeiro

na  
literatura,



o insólito

Ana Lúcia Trevisan  
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO  
Uberlândia - MG  
2023

sexo<sup>o</sup> da  
PALAVRA

# A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Idealizadora / Diretora da Coleção

# SUMÁRIO

- NA LITERATURA, AS MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL 07  
Ana Lúcia Trevisan
- ENTRE TRITÕES E FANTASMAS: ASPECTOS DO INSÓLITO NA LITERATURA BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS XVI-XIX 16  
Cristhiano Aguiar
- O INSÓLITO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA: DE SUA FORMAÇÃO NO SÉCULO XIX A SUA CONSOLIDAÇÃO NOS SÉCULOS XX E XXI 34  
Daniele Zaratin
- O INSÓLITO FICCIONAL: *MAR ME QUER*, DE MIA COUTO, UMA EXPRESSÃO PARADIGMÁTICA DA LITERATURA FANTÁSTICA EM MOÇAMBIQUE 53  
Flavio García
- VOZES, FORMAS E TERRITÓRIOS DA LITERATURA DE HORROR CONTEMPORÂNEA 74  
Oscar Nestarez
- PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA 92  
Luana Barossi
- SOBRE OS AUTORES 109



# NA LITERATURA, AS MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL

**Ana Lúcia Trevisan**

A Literatura pode ser impactante por muitas razões, no entanto, muito do encanto imanente à leitura literária reside, justamente, na sua forma multifacetada de entretecer, no plano expressivo da linguagem, os muitos discursos sociais, históricos e culturais. Ainda que as temáticas propostas nos textos literários revelem o mundo, propondo a seu modo um diálogo amplo com o intelecto de seus leitores, a Literatura não se restringe tão somente ao agrupamento de temáticas diversas. Sabidamente, a arquitetura formal dos textos constitui um elemento fulcral, capaz de ressignificar as esferas da referencialidade e compor um binômio indivisível, sustentado pelo entrelaçamento dos planos da expressão e do conteúdo. A Literatura recorta composições discursivas presentes em diferentes latitudes e temporalidades, no entanto, não sugere, tão-somente, em seu *constructo* singular um espelhamento do real, mas, sim, propõe o dinamismo das imagens de um caleidoscópio cujos significados flutuantes reverberam diferentes aspectos das trajetórias humanas.

Em todas as épocas, a Literatura pode ser compreendida, de forma ampla, como um ponto privilegiado de condensação, uma *performance* da história e da sociedade: condensação ideológica, cultural, política, de funcionamento do poder e, inclusive, dos comportamentos, da sensibilidade imperante e das subjetividades imanentes a uma época ou momento determinado. Constitui, portanto, uma engrenagem discursiva, uma arquitetura textual que permite estudar os sujeitos e conglomerados sociais, assim como a dinâmica em que se movem e interatuam. Todos esses fatores nos permitem conceber a literatura como um trabalho de reelaboração discursiva do mundo do privado e do público, capaz de impor a cada leitor uma provocação, permitindo que a análise e a interpretação dos textos atuem no imaginário e removam, por vezes, a impermeabilidade de certos pontos de vista.

Na formulação estética do insólito ficcional explicita-se a ideia de que a obra literária é um *constructo* de sentido e, retomando as palavras de Antonio Candido em seu ensaio “O direito à Literatura”, “[...] toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, objeto construído, e é grande o poder humanizador dessa construção, enquanto construção” (CANDIDO, 2011, p. 172). Tal poder humanizador, assentado na proposição estética do escritor, se remodela na temporalidade da obra e permite renovados desvendamentos; dessa forma, permanecendo como latência, abre-se às variadas formas de recepção crítica. Pensando a literatura como esse objeto potente, capaz de mobilizar as múltiplas faces do humano, esse volume de ensaios, *Na Literatura, o insólito*, busca iluminar algo desse objeto construído pelas nuances do insólito ficcional, bem como apontar uma reflexão sobre os sentidos humanizadores nele implícitos.

Observando os percursos da história literária, é possível perceber a permanência de proposições narrativas que instrumentalizam situações, espaços ou seres marcados pelas nuances do insólito, compreendido aqui, primeiramente, na sua função de substantivo ou adjetivo que define ou modela aquilo que é incomum, raro, estranho, excepcional. Em meio a uma engrenagem discursiva que instrumentaliza elementos que escapam ao pacto da verossimilhança realista, é possível identificar pontos privilegiados de condensação, aglutinadores de aspectos sócio-históricos, reveladores do verso e do reverso do mundo extraliterário. Seja nas tradições narrativas emolduradas pelo “era uma vez”, seja nos relatos de horror, nas esferas da narrativa do fantástico, da fantasia ou da ficção científica, o insólito se impõe e se redimensiona, provocando os leitores a experimentar outras possibilidades de compreensão da realidade, marcadas pela desestabilização, pela inquietação e pelo questionamento dos sentidos do mundo postulado como real (TREVISAN, 2019).

O reconhecimento ou os deciframentos das narrativas que instrumentalizam o insólito se condicionam a variadas chaves interpretativas, por exemplo, ler tais narrativas significa exercitar a



capacidade de interagir com distintas formas de representação do real (ROAS, 2001b), permanecendo nos limites da reflexão sobre a ideia de realidade, entendida como um fenômeno condicionado ao tempo e ao contexto histórico. Nessas narrativas, constrói-se o efeito de realidade para, justamente, romper esta estrutura e envolver o leitor na dinâmica da construção de uma realidade ficcional. Nesse sentido, as estratégias narrativas revelam, sempre, uma historicidade latente, com as múltiplas caras da sociedade e da cultura e suas diferentes possibilidades para imaginar o mundo empírico e não empírico. De acordo com a estudiosa Rosalba Campra, em sua reflexão sobre o insólito:

Creo que se puede tomar como punto de partida el hecho de que los textos que nos interesan aquí son textos figurales, es decir, aparecen como una representación: representación — como en todo texto narrativo — de un particular modelo del mundo. Es decir, de modo manifiesto o subyacente, de una concepción de la realidad. De esta realidad lo insólito puede formar parte de distintas maneras y en distinta medida, según las convicciones (la ciencia, la ideología, etc.) de cada situación histórica, pero siempre a través de un discurso (un dispositivo retórico), también tributario de su tiempo. Y es el discurso, como modo de la representación, lo que propone (señala, sugiere, determina) el modo de lectura. (CAMPRA, 2014a, p. 139)

Se, por um lado, ler os textos marcados por eventos e episódios insólitos significa compreender a sua inserção em um universo pautado pelos pactos de uma verossimilhança realista, por outro, significa desvendar a engrenagem imagética das construções do insólito, por meio do exame da sua retórica da expressão do indizível, reveladora de efeitos de sentido, como ambiguidade, dúvidas, asco, medo ou encantamento. Seja no século XIX, no século XX ou no século XXI, os textos literários continuam sendo reiteradamente povoados por fantasmas, mortos-vivos, vampiros, monstros de diferentes formatos, por seres inanimados que ganham vida, por rupturas e deslocamentos espaço-temporais, por mundos regidos por regras próprias, enfim, por criaturas e situações insólitas que se tornaram a força motriz e a potência de um modo narrativo hábil em se reinventar, ainda que gravite, ontem e hoje, no universo da transgressão dos conceitos postulados pelo senso comum.

As figuras monstruosas há muito tempo não mais precisam ser exteriores ao homem, não estão mais escondidas ou envoltas em brumas ou em mansões mal-assombradas, elas podem habitar a interioridade dos sujeitos, traduzir-se em marcas no seu corpo e na sua mente, assim, os muitos discursos presentes nas sociedades ressurgem nas camadas ocultas do insólito e podem, também, revelar a sua imanência insólita, encoberta pela anuência do cotidiano. O homem e suas angústias existenciais, seu mundo moderno caótico, suas guerras, suas ditaduras e sua rotina mecânica e burocrática tornaram-se em si mesmos a imagem do absurdo, do insólito (SARTRE, 2005).

Quando examinamos as situações e seres insólitos mobilizados em distintas formas narrativas é possível apontar, ao menos, dois caminhos de análise crítica. Primeiramente, pensar no exame dos sentidos simbólicos e metafóricos imanentes a tais construções imagéticas, que podem emoldurar imaginários de diferentes culturas, revelando aspectos ancestrais, compondo referenciais de uma identidade coletiva, como no caso dos relatos míticos, contos populares, folclóricos e até mesmo os contos de fada, ou, ainda, dialogando com os dramas humanos em diferentes temporalidades (TREVISAN, 2014). Também apresenta-se como possibilidade de análise crítica, o exame das estratégias narrativas utilizadas para a composição dos eventos insólitos, ou seja, certo *modus operandi*, que aponta distintos graus de tensão ou disjunção dos mundos possíveis e impossíveis presentes nos relatos, o que termina por estabelecer limites entre as ficções do fantástico, do maravilhoso, do horror, da fantasia ou da ficção científica.

Tendo em vista as distintas abordagens críticas existentes no âmbito dos estudos sobre as ficções que mobilizam episódios insólitos, este volume de ensaios propõe, sob diferentes prismas, o conceito de insólito ficcional<sup>1</sup> como um caminho teórico-crítico

---

1 Conforme observou Flavio García na definição do “insólito ficcional” presente do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (2022): “Em diferentes estudos acerca de obras literárias em que se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa (2012, p. 14) de uma quase infinita gama de textos que se podem abrigar sob o que Filipe Furtado denomina fantástico modo (2009). ‘Outras tantas vezes, [...] o termo [...] tem sido empregado para nomear uma espécie de macrogênero (REIS, 2001, p. 253), um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista’ (2012, p.

para pensar um leque bastante heterogêneo de obras literárias ou fílmicas. Assim, nos ensaios aqui propostos, apontam-se análises dos sentidos simbólicos e metafóricos, bem como das estratégias narrativas moldadas para construir esteticamente o insólito, atentando às formas de desestabilização dos efeitos de realidade, em sintonia como o senso comum partilhado com os seus leitores. Cada um dos cinco capítulos trata de discutir, justamente, as relações estabelecidas pelo insólito ficcional na sua dinâmica de interação com as realidades extraliterárias, reverberando, assim, uma ampla reflexão estética, histórica e historiográfica.

No ensaio intitulado “O insólito na literatura hispano-americana: de sua formação no século XIX a sua consolidação nos séculos XX e XXI”, da profa. Dra. Daniele Zaratin, propõe-se o exame da literatura hispano-americana produzida tanto no século XIX, como nos séculos XX e XXI, apontando o insólito ficcional como possibilidade de entrelaçar temas e estratégias discursivas singulares nas letras hispânicas, corroborando a percepção das realidades sócio-históricas, bem como a ressignificação do imaginário discursivo, marcado pelas interpretações das narrativas míticas nos diferentes tempos e espaços hispânicos. A leitura da obra de escritores emblemáticos como Julio Cortázar, Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier ou Juan Rulfo entretém uma perspectiva para pensar produções mais recentes, em especial a narrativa de autoria feminina, como a da escritora Gioconda Belli. Todo o percurso crítico desenvolvido no ensaio permite ao leitor uma visão bastante ampla e crítica de uma tradição discursiva hispano-americana reveladora de contextos de produção, “não raras vezes, tão mais insólito do que o narrado no próprio texto literário”.

No ensaio do prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar, “Entre tritões e fantasmas: aspectos do insólito na literatura brasileira entre os séculos XVI-XIX”, é a vez da literatura brasileira ser revisitada sob o prisma de uma produção estética nem sempre aprofundada nos estudos sobre o conjunto das obras que formam as historiografias literárias nacionais. O exame dos séculos iniciais da literatura

---

15), que reuniria os muitos gêneros literários ou modos discursivos a que Furtado se refere, nos quais, segundo ele advoga, se dá a manifestação do metaempírico. (2009).”

brasileira, bem como das produções do século XIX revelam as distintas formas de construção de imaginários nacionais, bem como os diálogos dinâmicos com as produções europeias. A compreensão das manifestações literárias que se alinham às estratégias da ficção fantástica, do gótico, do “horror”, da “fantasia” ou da “ficção científica” significa um mergulho em distintas “fronteiras conceituais”, revelando que “o insólito brasileiro é resultante da complexa dinâmica de tradução e aclimatação de tendências estéticas estrangeiras, em sua maioria europeias, ao longo da nossa história cultural”.

No ensaio “O insólito ficcional: *Mar me quer*, de Mia Couto, uma expressão paradigmática da literatura fantástica em Moçambique”, do prof. Dr. Flavio García, temos uma aprofundada visão sobre a presença do insólito na tradição narrativa da literatura africana em língua portuguesa, especialmente na obra do moçambicano Mia Couto. No ensaio discute-se como a configuração das realidades míticas, históricas e sociais da África encontram expressão no insólito ficcional e, por meio do exame do relato *Mar me quer*, de Mia Couto, compreende-se o surgimento dos eventos insólitos em um cenário realista, marcados por estratégias narrativas que se definem pela mobilização de aspectos tensivos do possível e do impossível, configurando a inserção de Mia Couto “na tradição da literatura fantástica, sem nada dever à crítica, com uma ficção que pode ser lida, indubitavelmente, sob os pressupostos teóricos do gênero”.

No ensaio “Vozes, formas e territórios da literatura de horror contemporânea”, do prof. Dr. Oscar Nestarez, questiona-se a presença e o lugar do horror nas artes contemporâneas, refletindo-se sobre suas principais características e observando-se os diálogos que o gênero estabelece com temores e traumas humanos. O horror, cuja origem sedimenta-se no Gótico, torna-se uma expressão ficcional “autônoma, identificável por seus próprios procedimentos, temáticas e intersemioses”. No ensaio, examinam-se várias obras literárias e cinematográficas a fim de compreender os sentidos do horror, revelados na análise da sua forma de expressão e, também, da sua força simbólica, legitimada pelas nuances dos contextos sociais e culturais.



Segundo a profa. Dra. Luana Barossi, seu ensaio “Perspectivas teóricas da ficção científica” não busca trazer uma resposta unívoca quanto ao embate teórico que problematiza o conceito de Ficção Científica, mas, sim, apontar as distintas abordagens teóricas existentes, considerando as flutuações de significação do conceito. A autora assinala que essa expressão literária já foi emoldurada numa categoria comercial, restrita às *pulp magazines*; no entanto, examinando as modulações dessa tradição literária vislumbra-se nessas narrativas um espaço profícuo para diversas discussões no campo das ciências humanas, como psicologia, antropologia ou sociologia. As manifestações do insólito na Ficção científica poderiam ser, assim, “não o real de um suposto sujeito individual, mas o real da humanidade. Ou seja, aquilo que não é representável, aquilo de traumático, aquilo que escapa às possibilidades da compreensão humana imediata, aquilo que se repete”.

Posto que as esferas sociológicas, históricas e culturais podem se expressar na elaboração estética do insólito ficcional, entendido como macrogênero, cabe assinalar que, nas obras de ficção analisadas nos ensaios, são postos vários parâmetros de percepção da realidade, o que permite observar, de forma ampliada, os debates sobre o humano em seus dilemas e contradições universais. Dessa forma, a Literatura, como possibilidade de representação estética da sociedade, pode instituir uma cartografia reveladora dos sujeitos e de seus contextos socioculturais, desvendando, na transfiguração insólita do mundo extraliterário, as múltiplas construções imaginativas que transcendem a experiência empírica e indicam as singularidades que ordenam sentimentos ou comportamentos humanos.



## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Que es lo neofantástico?. In: ALAZRAKI, Jaime. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 265-282.

ANGENOT, Marc. ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literária y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes letras y humanidades*, Mar del Plata, año 4, n. 7, p. 265-277, 2015.

CAMARANI, Ana L. Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-2015.

CAMPRA, Rosalba. La experiencia de lo fantástico entre la lectura y escritura. In: GARCIA, F.; MICHELLI, R. S.; BATALHA, M. C. (org.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro à margem, caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014a. p. 137-153.

CAMPRA, Rosalba. La experiencia de lo fantástico entre cultura y escritura. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014b. p. 153-162.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução Nilton Cezar Tridapolli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIAMPI, Irlemar. La imagen de América. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 6, p. 63-85, 1977.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

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

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos *et al.* (ed.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em: 22 maio 2023.

- PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, v. 3, p. 53-76, 2006.
- ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001a.
- ROAS, David. *La amenaza de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001b.
- ROAS, David (ed.). *Historia de lo fantástico en la cultura española (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- SARTRE, J. P. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 15, p. 11-27, 2014.
- TREVISAN, Ana Lúcia. A imagem literária do além-mundo e sua crítica histórica em Pedro Páramo, de Juan Rulfo. In: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (org.). *O imaginário do além-mundo na Apocalíptica e na Literatura Visionária Medieval*. São Paulo: Ed Metodista, 2015. p. 357-373.
- TREVISAN, Ana Lúcia; ATIK, Maria Luiza G. *Narrativas insólitas ou realidades possíveis*. São Paulo: Todas as Musas, 2019.
- TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito ficcional em contos de Amparo Dávila e Lygia Fagundes Telles. In: TREVISAN, Ana Lúcia; CRESPO, Regina; MATA, Rodolfo (org.). *Olhares e intercâmbios latino-americanos*. São Paulo: Líquido editorial, 2022. p. 119-137.
- ZARATIN, Daniele Aparecida Pereira; TREVISAN, A. L. Imagens do insólito e da historicidade em *Chicos que vuelven* (2011) e *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez. *Revista (Entre Parênteses)*, Alfenas, v. 10, n. 2, p. 1-24, 2021.

# ENTRE TRITÕES E FANTASMAS: ASPECTOS DO INSÓLITO NA LITERATURA BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS XVI-XIX

Cristhiano Aguiar

## O Possível Atlas

Este capítulo pretende formular uma breve sistematização sobre a relação entre a categoria estética do insólito e o desenvolvimento histórico da literatura brasileira<sup>2</sup>. O desafio consiste em conciliar um escopo horizontal com a escolha de aspectos pontuais da nossa história literária, aspectos estes que considerarei representativos do panorama que as próximas páginas esboçarão. Meu mapeamento é tanto rigoroso quanto especulativo, se assemelhando àqueles mapas lúdicos que se preocupam menos com a minúcia dos detalhes geográficos e muito mais em ilustrar pontos de interesse na paisagem representada.

É bem conhecida a seguinte fábula, que reproduzo abaixo, escrita por Jorge Luis Borges. Ela é narrada no último parágrafo do epílogo que o escritor argentino escreveu para seu livro *El hacedor*:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES, 2008, p. 168)

Que aspectos marcantes possui o “rosto do insólito” da literatura brasileira? Dividirei o debate em duas partes, tomando como marco de delimitação o século XIX brasileiro. Portanto, comentarei o que julgo ser o conjunto de dinâmicas do insólito na nossa literatura em um momento anterior ao Romantismo, ou seja,

---

<sup>2</sup> Meu ensaio desenvolve intuições que primeiro formulei no curso “Introdução ao conto fantástico brasileiro”, que ministrei no segundo semestre de 2022 como um curso livre do espaço cultural Escrevedeira, bem como nas minhas aulas da disciplina “O Fantástico e o Realismo Maravilhoso no Texto Literário Contemporâneo”, ministrada em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em parceria com minha colega Ana Lúcia Trevisan. Meu agradecimento à escritora Noemi Jaffe e à professora Trevisan pelas parcerias, e em especial às minhas alunas e aos meus alunos, cujas contribuições, ao longo das aulas, foram fundamentais para chegar a este texto.

pensar o que significa falar em insólito ao pensarmos a literatura brasileira em seu período colonial. Embora não isenta de polêmicas ao longo das últimas décadas, parto da perspectiva defendida por Antonio Candido no seu *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2017). Candido afirma que a nossa literatura se configura como um sistema literário coeso em meados do século XVIII-XIX. Compartilho desta perspectiva, o que não significa concluir, naquilo que considero, aliás, uma das mais estéreis discussões no âmbito acadêmico dos nossos cursos de Letras, que Candido afirmava *inexistir* literatura brasileira antes do Neoclassicismo e do Romantismo brasileiros. Em 1962, Candido, em prefácio à segunda edição de sua obra, faz questão de esclarecer:

[...] jamais afirmei a inexistência de literatura no Brasil antes dos períodos estudados. Seria tolice pura e simples, mesmo para um ginasiano. No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro. Elas aumentam no século XVII, quando surgem na Bahia escritores de porte; e na primeira metade do século XVIII as Academias dão à vida literária uma primeira densidade apreciável. (CANDIDO, 2017, p. 17)

O insólito, tal como o entendemos de forma predominante hoje, nasce no século XIX europeu. O XIX marca tanto a chegada e aclimatação do insólito no Brasil, quanto a consolidação da formação do nosso sistema literário, resultado de um longo processo histórico. É o que afirmam Matangrano e Tavares:

No mundo todo, essa modalidade literária é devedora desse século, pois, embora a data de nascimento do fantástico ainda seja tema de controvérsia, como se comentou no Prólogo, certamente foi ao longo dos oitocentos que se difundiu, se popularizou e se multiplicou em variadas formas [...] No Brasil, o século XIX torna-se ainda mais relevante, pois é somente nele que a literatura brasileira, de fato, se consolida. Em outras palavras, o insólito brasileiro nasce praticamente ao mesmo tempo que a noção de literatura nacional, quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo e a literatura insólita, nascida com o romantismo gótico do final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas. (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 25)

Formada enquanto sistema, a literatura brasileira passa a construir de modo mais sólido uma tradição literária. E, dentro da tradição, há tradições: o próprio insólito será uma delas. Justificado o marco referencial que utilizo, o debate prosseguirá após comentarmos o período colonial brasileiro, abordando traços do insólito do Romantismo em diante. Na última seção deste capítulo, pontuarei aquilo que considero como traços definidores dos séculos seguintes. O trabalho sobre XX e XXI, no entanto, ficará para uma outra oportunidade: a futura Parte II do presente texto.

Mais uma vez, o grande horizonte da minha leitura implica em reconhecer as suas próprias limitações, no sentido de que é minha a caligrafia que se imprime, como bem nos alerta Borges, ao desenhar este pequeno mapa do insólito. Além disso, espero que o capítulo seja um passo inicial não só de uma pesquisa, como também de uma provocação à leitora/leitor que, a partir daqui, queira rascunhar suas próprias paisagens e imagens do insólito<sup>3</sup>.

## **O insólito na Literatura Colonial Brasileira: emulação de padrões**

Há três pilares da imaginação insólita brasileira entre os séculos XVI-XVIII: a Bíblia, a Cultura Clássica e o Maravilhoso das lendas e ritos oriundos do imaginário popular brasileiro. Os três pilares se expressam em narrativas ficcionais ou (supostamente) não ficcionais. Cartas, contos, peças teatrais e poemas são os gêneros literários mais praticados não só pela nossa literatura insólita, como pela literatura brasileira de um modo geral<sup>4</sup>, no período colonial.

Os relatos, escritos por nativos, visitantes, ou colonizadores, sobre fatos assombrosos, ou animais sobrenaturais, são um primeiro exemplo do que chamo de literatura insólita brasileira colonial. É farta a bibliografia a apontar o quanto o discurso colonial sobre a

---

<sup>3</sup> Existe uma muito competente história do insólito brasileiro, escrita pelos já citados Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2018). Minhas reflexões são também tributárias do trabalho pioneiro e de fôlego destes dois escritores-pesquisadores.

<sup>4</sup> Farei referência somente a obras pertencentes a uma tradição escrita e em língua portuguesa. Com esta escolha, não desejo negar a existência de literaturas orais indígenas, africanas ou afrodescendentes em território brasileiro, cuja rica tradição antecedeu e atravessou a constituição de um *corpus* literário escrito em língua portuguesa no nosso país. A escolha se justifica, porém, devido ao fato de que o estudo destas tradições específicas levanta problemas teóricos e historiográficos próprios, cujo debate extrapola não somente meu campo de pesquisa, como também o escopo do presente texto.



América Latina se construiu a partir de uma noção de exotismo que incorporava, entre seus feixes discursivos, o maravilhamento com as exuberâncias da natureza, bem como o espanto com o sobrenatural. Paraísos infernais, os territórios americanos se constituíram, a partir da colonização, em territórios do insólito. Conforme Vera Lúcia de Oliveira:

Tomemos, por exemplo, algumas das paradigmáticas representações da realidade presentes nas narrativas dos séculos XVI e XVII. Podemos observar que a reação dos primeiros viajantes diante da realidade americana, que – como sublinha André Thevet (1978) – os antigos filósofos desconheciam completamente, é de maravilha e de pasmo incondicionais. Não podendo enquadrá-la por meio de parâmetros conhecidos, eles imaginam ter chegado diretamente ao paraíso, em meio a homens e mulheres em estado de inocência e felicidade. Abundam, nesses relatos, descrições entusiasmadas da excelência do clima, da generosidade da terra, da salubridade das águas, dos animais fantásticos e dos frutos exóticos. (OLIVEIRA, 2015, p. 34-35)

“Eles imaginam ter chegado diretamente ao paraíso” – como não pensar esta frase como uma cena de abertura de algum romance vitoriano de aventuras, ou de uma expedição heroica de um livro de Fantasia ao estilo de Tolkien? A idealização levará, de modo inevitável, a um choque de realidade, quando o paraíso terrestre revelará sua face artilosa, cheia de perigos naturais e choques culturais. Como exemplo desta escrita de deslumbres imaginativos, temos esta curiosa descrição de um molusco brasileiro que “menstrua”. O relato é compilado e recontado no interessantíssimo livro de Afonso Taunay, *Monstros e monstregos do Brasil*:

[...] era menstruado absolutamente como as mulheres. Assim se refere especialmente a este marisco de “qualidade estranha”. Diferente da que tem todos os mais, porque se acha nele sangue, na forma que o têm os pescados, sem embargo de estar encerrado na sua concha, coisa de que todo outro semelhante marisco carece, e sobretudo o que mais espanta é que, nas conjunções das luas, lhe acode o mênstruo, como costuma vir às mulheres. (TAUNAY, 1998, p. 51)

Pensar o insólito puxa um novelo mais profundo a respeito de como a América Latina foi se constituindo como uma identidade

que, sob um olhar colonial, esteve sempre impregnada de uma aura insólita e extravagante. Além dos relatos dos cronistas viajantes, poderíamos pensar nas manifestações sobrenaturais, seja de divindades indígenas, ou cristãs, presentes no teatro da catequese, como é o caso dos escritos de José de Anchieta. Ou no sobrenatural presente naquele que é possivelmente o primeiro poema épico brasileiro, *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, poema publicado em 1601 e que emula o estilo e a estrutura d’*Os Lusíadas*, de Camões:

Quando ao longo da praia, cuja areia  
É de marinhas aves estampada,  
E de encrespadas conchas mil se arreja,  
Assim de cor azul como rosada,  
Do mar cortando a prateada veia  
Vinha Tritão em cola duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta  
(Como Camões descreve) de lagosta.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 67)

Tal qual o seu modelo poético, Teixeira insere, em paralelo a um nível narrativo histórico sobre a formação colonial do nosso país, um nível narrativo mitológico baseado no imaginário greco-latino. A leitora-leitor poderá se perguntar qual a razão que obriga Bento Teixeira a conectar a realidade histórica do seu poema – um louvor à colonização europeia do território brasileiro, tomando a capitania de Pernambuco como cenário – com a mitologia clássica. Teixeira segue uma convenção importante do seu tempo, a de construir uma epopeia a partir da imitação de modelos considerados fundamentais para este gênero literário: Homero, Virgílio e, no caso da tradição literária em língua portuguesa, Camões. O professor Ivan Teixeira afirma: “Assim, Bento Teixeira alça a história brasílica ao nível da europeia não só pelo louvor à cristianização do aborígene, mas também pela ligação da América com o discurso artístico do Quinhentismo e com a narratividade dos mitos pagãos da Antiguidade greco-romana” (TEIXEIRA, 2008, p. 22). Deste modo, é digno de nota que o insólito de matriz nativa, calcado nas narrativas orais indígenas, africanas ou mestiças, esteja menos presente em nossa literatura, ao menos nos gêneros literários mais tradicionais, do século XVI até o XVIII, do que as referências aos

mitos clássicos ou a episódios bíblicos marcados pelo sobrenatural. Isto ocorre porque, ao longo deste período, falta, aos olhos da nossa literatura, dignidade literária aos nossos fantasmas e monstros nativos. Eles não são considerados necessários ou não são aceitos como principal matriz de representação literária em nossa poesia, teatro e prosa de ficção.

Qual o papel do insólito, portanto, em nossa literatura colonial? Existe, mesmo que pela frequente via da exotização, a busca por fixar *alguma* característica da nossa realidade local através de nossos monstros e fantasmas. Tal preocupação, entretanto, fica restrita a textos considerados não ficcionais, como as cartas, relatórios científicos e relatos de viajantes. Há, pela via, por exemplo, do imaginário bíblico, o sobrenatural utilizado como alegoria dos vícios e das virtudes para a realização de uma eventual vocação catequética. E existe, devido a uma convenção estética que só será implodida em definitivo pelo Romantismo, a necessidade de usar o sobrenatural por causa da emulação de padrões estéticos prévios, cujos modelos são bastante calcados nas manifestações literárias greco-latinas.

Deste modo, o insólito, nos séculos iniciais da literatura brasileira busca (alguma) cor local, a consolidação dos valores cristãos, pilares fundamentais do processo colonizatório, e a conexão da produção nacional com as mais prestigiadas poéticas europeias. Esta é a base que também guiará o insólito do século XIX em diante, embora com algumas modificações substanciais, conforme veremos.

## **Século XIX: a dominância do conto fantástico e gótico**

As palavras “realidade” e “realismo” são conceitos importantes a fim de entendermos as veredas do insólito ficcional ao longo do século XIX. É neste século que, dentro do insólito, o rico veio da literatura fantástica vem amadurecer e se consolidar. O sobrenatural é um tema importante para defini-lo. No entanto, “sobrenatural” não existe sem um ponto de referência, que consiste no modelo predominante de realidade para cada momento histórico e cultura.

O insólito no século XIX é resultado de dois momentos-chave: a ascensão do realismo e da ciência moderna. No caso da ciência, seu modelo de realidade consistirá em um mundo que é explicável pela racionalidade das metodologias científicas. O sobrenatural e “Deus” podem até existir na convicção dos cientistas, porém a ciência que produzem busca cada vez mais investigar as leis naturais que regem os fenômenos da natureza e entender o mundo através não de uma ação divina, mas sim por suas próprias regras não imantadas com a magia e a espiritualidade. A tecnologia a ser desenvolvida e pesquisada a partir deste modelo racional, não encantado, do real, também se afasta de uma concepção mágica em relação ao seu próprio funcionamento.

Por outro lado, os códigos do realismo alcançam sua plenitude no conto e no romance do século XIX. O realismo surge já dentro da escola romântica, vindo em seguida a dar nascimento a ao menos dois movimentos literários de bastante relevância – o realismo entendido como escola e o naturalismo. A bibliografia que fundamenta a nossa pesquisa converge na percepção de que a literatura fantástica, a mais marcante expressão do insólito no século XIX, surge como um confronto em relação a: a) o realismo como código de representação da realidade; e b) o modelo de realidade construído a partir da ciência moderna. O fantástico não é necessariamente uma negação de a) e b), mas é sempre um ponto de interrogação posicionado em relação a ambos. É por isso que o maravilhoso, entendido como o sobrenatural tornado parte da vida cotidiana, é com frequência transformado em intruso de uma realidade desencantada. Ou seja: elfos e duendes já não serão mais bem-vindos em Londres e Paris.

Como definir a literatura fantástica? Seguimos a perspectiva de Roas, tributário, como todos os estudos sobre o tema, do pioneirismo de Todorov (2004):

Em comparação a esses, a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada

fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. (ROAS, 2014, p. 31)

O critério do sobrenatural, colocado por Roas, é muito importante, porém no corpo-a-corpo com narrativas potencialmente consideráveis como do campo do fantástico, o questionamento da realidade pode se dar de modo tão sutil, que muitas dúvidas permanecem. A mera “sugestão” do sobrenatural, mesmo que ele seja racionalizado ao longo do enredo da narrativa, pode ser considerada um critério suficiente. Afinal, o debate sobre o sobrenatural, proposto pelo fantástico, diz respeito a um debate maior sobre o alcance da razão e da ciência enquanto instrumentos eficazes de explicação da realidade como um todo. Remo Ceserani, por outro lado, ao debater sobre definições do fantástico, chama atenção para a seguinte questão relevante:

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da “realidade” humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação. Trata-se, é oportuno dizer, de estratégias não apenas representativas mas também cognitivas. (CESERANI, 2006, p. 67-68)

Neste sentido, o debate sobre o fantástico e o insólito se entrelaça, na literatura do século XIX, com a imprescindível contribuição do gótico. Se hoje podemos diferenciar com maior clareza as expressões estéticas das inúmeras vertentes que a historiografia, a crítica literária e a teoria da literatura sistematizaram – termos tais como os já citados “fantástico”, “insólito”, como também o “horror”, a “fantasia” ou a “ficção científica” –, as fronteiras conceituais nas narrativas do século XIX são bem mais nebulosas.



Se hoje entendemos o campo do horror e do gótico, por exemplo, como distintos na literatura do século XX e XXI, voltando ao XIX percebemos que o entrelaçamento é muito maior.

Em relação à literatura brasileira no século XIX, o tom, o feixe de artifícios retóricos e o conjunto predominante de temáticas da nossa literatura fantástica são regidos de maneira predominante pela influência do gótico como estética dominante. Logo, nosso fantástico, nossa ficção científica e nosso horror são góticos com frequência. Assim, a literatura nacional segue a tendência que observamos nas literaturas europeias, latino-americanas ou norte-americanas do mesmo período. Ceserani (2006, p.89-93) é um dos teóricos do fantástico a apontar a predominância do gótico na literatura – chamada por ele de “fantástica” – europeia. Júlio França e Oscar Nestarez, no excelente prefácio de sua recente antologia de contos de horror, *Tênebra*, indicam a mesma perspectiva no caso da brasileira e das literaturas estrangeiras:

A fim de identificar e descrever a literatura de medo no Brasil, tomamos como fundamentação teórica os estudos sobre a poética negativa paradigmática no século XIX: o Gótico. [...] Estão lá, elaboradas em figuras e imagens literárias, tanto as fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo, quanto os velhos terrores que as Luzes não conseguiriam eliminar – bem como os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p. 10)

Concluimos, portanto, que o gótico é uma estética bastante adequada, em seus tons e visão ideológica pessimista do humano e da sua história social, a fim de traduzir as inquietações do questionamento profundo que o fantástico empreende sobre a realidade. Desta maneira, outras modalidades do insólito que não são do campo do fantástico, como várias das narrativas da ficção científica, por exemplo, acabam também incorporando sombrias colorações góticas. É o caso, na literatura brasileira, do muito antologizado conto “Demônios”, de Aluísio Azevedo, uma das grandes narrativas de ficção científica gótica produzidas em língua portuguesa no século XIX. Vale a pena lermos um trecho do conto a fim de materializarmos o tom gótico dentro de uma típica ficção científica:

Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!... pensei, indo abrir uma das janelas da varanda. Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda completamente fechado e negro, e, baixando o olhar, via a cidade afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio! Oh! Era singular, muito singular! No céu as estrelas pareciam amortecidas, de um bruxulear difuso e pálido; nas ruas os lampiões mal se acusavam por longas reticências de uma luz deslavada e triste. Nenhum operário passava para o trabalho; não se ouvia o cantarolar de um ébrio, o rodar de um carro, nem o ladrar de um cão. (AZEVEDO, 2003, p. 146)

Ainda segundo França e Nestarez, três são os pilares do gótico: a) *locus horribilis*; b) a presença fantasmagórica do passado; c) a personagem monstruosa. Os lugares sombrios e tenebrosos, os crimes, traumas e ecos recalcados do passado e a monstruosidade, sobrenatural, ou não, a se articularem com “mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir efeitos estéticos negativos” (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p. 14), resultam na literatura gótica, ou de viés gótico. O trecho selecionado de Azevedo, bem como o seu conto como um todo, é um ótimo exemplo da dimensão gótica do nosso insólito. O conto narra o horror da entrada do universo em um estado de avançada entropia. O mal, neste caso, não é mágico, porém científico, apesar de o título remeter ao oposto. Logo, temos em “Demônios” uma mistura de estética gótica, ficção científica e naturalismo. O monstruoso e traumático é a própria natureza em célere estágio de destruição, criando um mundo que se transforma em um *locus horribilis* de dimensões cósmicas.

Sustentamos a hipótese, portanto, de que a literatura insólita brasileira no século XIX é caracterizada por uma *predominância* do fantástico e do gótico. Quais são os autores que a caracterizam? A resposta a esta pergunta é bastante interessante, porque ela pode ser rearticulada nos seguintes termos: quais autores não se aventuraram, em algum momento da sua carreira, pelo insólito? A resposta: quase, se não todos os autores brasileiros que escreveram ficção no século XIX, em especial contos, incorporaram em suas narrativas elementos insólitos. O já citado Azevedo nos legou não só o sombrio, e já citado, “Demônios”, como um conto como “O impenitente”, por exemplo.

Os dois grandes prosadores da época, em nossa literatura, também não fogem à regra. Distante do fantástico gótico, embora dentro do insólito, José de Alencar incorporou o maravilhoso em romances como *O guarani* ou *Iracema*. Machado de Assis, por outro lado, tem uma contística insólita consistente, variando do horror não sobrenatural de “A causa secreta”, quem sabe a primeira narrativa brasileira sobre um psicopata, até outras matizes do insólito, que atravessam a ficção científica, a fábula, o maravilhoso e o gótico. Ainda, no caso de Machado, chama atenção como um dos seus romances mais importantes, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, toma como ponto de partida um ícone típico do gótico, o fantasma, a fim de contar sua história. É sempre fascinante, em sala de aula, surpreender as turmas da graduação em Literatura Brasileira a respeito deste tópico – como o considerado “pai do realismo brasileiro” o inaugura com um romance narrado por um morto?

Por outro lado, começam a ser apontadas influências góticas em romances considerados tão somente “românticos” ou realistas. O melhor exemplo são os elementos góticos que diversos pesquisadores têm encontrado no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, um dos casos mais eficazes de reabilitação literária em nossa historiografia literária (BARROS, 2020), ou na prosa realista de Alencar. O debate sobre o insólito contribui para o resgate de obras esquecidas da época. Neste sentido, um dos resgates principais se deu com *A rainha do ignoto*, publicado em 1899 por Emília Freitas. Bernardo Guimarães, Fagundes Varela, Júlia Lopes de Almeida, Coelho Neto, Joaquim Manuel de Macedo, Cruz e Sousa, Inglês de Sousa, Franklin Távora... a lista é extensa daquelas e daqueles que praticaram o insólito brasileiro. Desta forma, para além de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, por muito tempo considerada obra isolada, ou até mesmo excêntrica, no contexto da literatura do século XIX brasileiro, a produção insólita na nossa literatura é muito mais vasta do que pode ser imaginado a princípio. O insólito e suas vertentes possuem entre nós enraizamento profundo, fazendo parte das preocupações artísticas dos nossos escritores.

Em termos de algumas características recorrentes em toda esta produção literária, algumas intuições podem ser apontadas e precisarão de aprofundamento futuro. Destaco duas. A primeira se conecta à invisibilização. Se é consensual a avaliação de que o insólito foi invisibilizado na literatura brasileira, vale ponderar que este problema tem como parcial explicação o fato de que foram poucos os autores que se dedicaram integralmente a ele. Popular e bastante praticado, não obstante o insólito é com frequência uma dimensão que poderíamos chamar de “complementar” nos projetos literários de nossos escritores e escritoras.

Verifico a mesma característica na literatura de transição do século XIX para o XX, assim como na produção ficcional da primeira metade do século XX. As razões para o papel secundário do insólito estão longe de ser plenamente explicadas, porém uma possível explicação pode se relacionar ao debate da identidade nacional, e do nacionalismo, em nossa literatura. Possivelmente, o insólito foi visto, por autores e pela crítica, como pouco “nacional”, ou com menor potencial para a fixação da nossa cor local, bem como um instrumental considerado insuficiente para fixar nossos arquétipos sociais e mitologias identitárias<sup>5</sup>.

O segundo tópico a ser debatido é o de uma *tensão ideológica na forma* desta produção. As ideias de Sylvia Molloy nos ajudam a situar este ponto. Em seu ensaio “Desejo e ideologia no final do século XIX”, a escritora e professora argentina afirma:

O modernismo latino-americano apoia, por um lado, a celebração decadentista do corpo como *locus* de desejo e prazer, e, por outro lado, vê esse corpo como lugar do perverso. Entenda-se: de um perverso com limitações, atento à heterossexualidade. Se a sensualidade, o jogo de papéis sexuais e o voyeurismo erótico abundam nos textos latino-americanos, quase não há exemplos da natureza transgressiva do alto decadentismo, nem reflexões morais que resultem dessa transgressão, nem a reformulação de sexualidades que tal reflexão proporia. Os textos são lidos mais por seus efeitos excitantes do que por seu significado subversivo: os latino-americanos admiram Huysmans;

---

5 Uma exceção significativa se encontra, na primeira metade do século XX, em obras modernistas como *Macunaíma*, na prosa, e *Martim Cererê* ou *Cobra Norato*, na poesia. Nas três, a qualidade literária se entrelaça com um rico voo imaginativo. Fica, porém, a questão: o insólito – no viés do maravilhoso – não é justificado, em termos da sua presença poética nas três obras citadas, enquanto puro instrumento da realização do nacional?

não o reescrevem, ou não podem reescrevê-lo. Além disso, tendem a distanciar-se da transgressão quando a percebem, e até mesmo a denunciá-la nos mesmos termos utilizados pelos críticos mais rigorosos do decadentismo, temerosos de serem flagrados desviando-se de um código tácito de decoro. (MOLLOY, 2022, p. 107-108)

Por modernismo hispano-americano entenda-se o conjunto de poéticas do final do século XIX, em maior ou menor grau equivalentes à presença do simbolismo e do parnasianismo entre nós, além de um possível tardo-romantismo. Com a devida mediação, é possível posicionar o ensaio de Molloy em relação à produção insólita brasileira do século XIX, mesmo se esta produção não estiver diretamente vinculada a influências simbolistas, ou parnasianas, por exemplo. O ponto central do argumento da escritora argentina é o fato de que as dimensões mais transgressoras das influências literárias dos anos finais do século XIX foram postas sob um estrito controle ideológico. Tal controle impunha à produção latino-americana um pudor, um decoro, uma normatização, cujos parâmetros estavam ligados ao nacionalismo, à moral católica e ao que a autora chama de “pânico homossexual” (MOLLOY, 2022, p. 119).

Nosso insólito está marcado por um compromisso com o decoro moral. Tal decoro leva à criação de representações que buscam interditar sexualidades fora do padrão, construir lugares-comuns raciais e a respeito de religiões de matriz africana ou indígena, por exemplo. É necessário, contudo, matizar a minha afirmação. Nem toda a produção insólita, e isso é verdade para a literatura em geral, deve ser reduzida à chave do controle moral e ideológico.

Determinadas narrativas podem apresentar nuances e contradições dentro do próprio compromisso ideológico geral com o decoro. Esta é uma das dimensões do que chamo de *tensão ideológica na forma*. A dimensão mais profunda disto, contudo, reside na própria natureza desta forma de narrar: por mais pudico que seja um conto insólito, por exemplo, seus referenciais estéticos são em si transgressores. Senão de uma moral, ao menos de uma certeza sobre a coesão racional dos modelos que, à época, explicam o funcionamento do mundo. Além disso, a sensualidade, a



extravagância dos sentidos, o pessimismo, o sombrio e a liberdade imaginativa de uma estética como o gótico o transformam, por exemplo, em um desconfortável aliado do decoro. A malignidade da mulher-vampira de um conto pode ser interpretada como uma afirmação do tabu da homossexualidade feminina; ao mesmo tempo, sua presença está dada, criando um ruído interessante na normalidade pudica da vida social. Não se convida ingenuamente o “monstro” à nossa casa, digamos.

Quero ilustrar com um contraexemplo. No caso, com um dos melhores contos insólitos do XIX, escrito por ninguém menos do que o poeta Cruz e Sousa. Gótico, horror, naturalismo e simbolismo são misturados de maneira original e impactante em seu conto “Consciência tranquila”. Chama a atenção o não decoro. Violência e sexualidade são ingredientes para o agudo comentário social do texto. O engajamento político é intensificado pelo autor justo na hipérbole do insólito. Narrado em primeira pessoa, “Consciência tranquila” consiste em um monólogo que um rico fazendeiro fala no seu leito de morte. Gótico e fantástico – as visões são delírios, ou os fantasmas retornaram do Além para atormentar o narrador –, o conto de Cruz e Sousa abraça a transgressão inerente ao insólito. Um trecho contundente me parece o ideal fechamento de todo nosso debate até o momento:

Parecia-me que se cavava de repente, por toda a extensão do eito, imensa, profunda cova; que essa cova era como velha chaga secular formidavelmente grande, sinistramente sangrenta, a devorar, a devorar, a devorar carne humana, legiões e legiões de míseros, um fabuloso mar negro e selvagem de corpos e almas amaldiçoadas... E essa chaga tremenda, avassaladora, fatal, ia então alastrando, não já sangrenta, mas verde, podre, gangrenada, aberta a monstruosa e purulenta boca verde. Não sei para que sobre-humano horror eu recuava, para que noite caótica de horror animal eu mergulhava a tremer, a tremer, a tremer... (CRUZ E SOUSA, 2022, p. 397-398)

## **Próximos passos: os séculos XX e XXI**

Ao longo dos últimos anos, ocorreu um importante crescimento da bibliografia acadêmica sobre o insólito na literatura brasileira,

em especial no século XIX. Artigos, trabalhos de conclusão de curso (TCC), dissertações e teses têm se debruçado como nunca sobre o tema. Em paralelo a isto, ou inspiradas nestas pesquisas, tem havido uma consistente quantidade de antologias de contos brasileiros, ou de autores brasileiros e estrangeiros, insólitos<sup>6</sup>. Os recortes das antologias são múltiplos – horror, fantasia, ficção científica, conto fantástico... Elas comprovam a diversidade de uma produção brasileira que durante muitos anos foi invisibilizada e/ou subestimada pela crítica e historiografia literárias. São estas pesquisas e antologias que têm resgatado autores e autoras esquecidos, bem como revelado os ângulos insólitos, muitas vezes pouco conhecidos, das carreiras de autores canônicos.

O insólito é parte constituinte da literatura brasileira, desde o seu processo de formação até os dias de hoje. O insólito brasileiro é resultante da complexa dinâmica de tradução e aclimação de tendências estéticas estrangeiras, em sua maioria europeias, ao longo da nossa história cultural. Nesse sentido, o insólito foi uma das maneiras de conectar a produção literária nacional ao debate mais amplo, internacional, sobre literatura. Ao mesmo tempo, o insólito se tornou uma das portas para que uma parte do país, em especial sua elite letrada, pudesse enxergar as suas próprias especificidades culturais, na medida em que nossas mitologias nativas e/ou miscigenadas também compõem o riquíssimo amálgama da literatura imaginativa nacional. O aproveitamento das mitologias locais ocorre tanto numa chave do maravilhoso, como na prosa de Alencar ou no indianismo de Gonçalves Dias, quanto em inúmeros contos fantásticos da época.

Entre conservadorismo e transgressão é escrita a nossa literatura. Com o insólito, este campo de embate ideológico não seria diferente. A hipótese do decoro que Sylvia Molloy defende em relação à

---

<sup>6</sup> Deixo neste rodapé uma sugestão com algumas dessas antologias. Escolhi como recorte para a sugestão as antologias que de alguma forma querem ser uma introdução a alguma dimensão do insólito e/ou mapear uma tradição histórica do insólito na literatura brasileira. Vale a pena observar que em anos recentes há o surgimento de dezenas de antologias com textos de escritores e escritoras contemporâneos. As sugestões de leitura são: *Tênebra: narrativas brasileiras de horror* (FRANÇA; NESTAREZ, 2022), *Medo imortal: academia sobrenatural brasileira de letras* (MARTINS, 2019), *As melhores histórias brasileiras de horror* (BRANCO; SILVA, 2018), *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira* (OLIVEIRA, 2018), *Crônicas de espada e magia* (ALCÁZAR, 2013), *Rumo à Fantasia* (CAUSO, 2009), *Os melhores contos fantásticos* (COSTA, 2006), *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (TAVARES, 2003).

literatura latino-americana modernista pode ser, por analogia, utilizada para entender a dinâmica ideológica da literatura insólita brasileira no século XIX. No entanto, reitero que devido à natureza peculiar do insólito, minha leitura política da produção como um todo precisa ser matizada e pensada caso a caso. O insólito é uma maquinaria de contradições – mesmo se um discurso ideológico bastante evidente é identificado em uma narrativa insólita, é preciso nunca retirar a mediação da linguagem e das dimensões estéticas transgressoras inerentes ao gótico, ao fantástico, à fantasia, ao horror, à ficção científica e ao realismo maravilhoso, por exemplo.

Os passos seguintes do debate consistem em pensar se há tendências dominantes nos séculos seguintes da nossa literatura. No tocante ao século XX, existe uma retração da dimensão gótica e fantástica na nossa literatura, seja no conto, na poesia ou no romance. Ascendem as diferentes formas do neofantástico, em especial a influência da obra de Kafka, assim como a influência do realismo maravilhoso. Podemos pensar, igualmente, em obras influenciadas pelo surrealismo. Tais referências continuam a ser relevantes na produção do século XXI. Há, contudo, uma diferença: nos últimos vinte anos, consolidaram-se em nosso insólito as vertentes do horror e da fantasia. Existe, em curso, uma renovação em nossa ficção científica, igualmente.

O insólito na literatura brasileira é complexo e suas veredas, sem dúvida, ainda guardam muitos prazeres e surpresas para os corajosos que por elas decidirem caminhar.

## REFERÊNCIAS

- ALCAZAR, Cesar. *Crônicas de espada e magia*. Curitiba: Arte & Letra, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio. Os demônios. In: TAVARES, Braulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 144-165.
- BARROS, Fernanda Monteiro de. O gótico brasileiro em Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Clepsidra, 2020. p. 117-138.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRANCO, Marcello Simão; SILVA, Cesar. *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Rumo à fantasia*. São Paulo: Devir, 2009.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CRUZ E SOUSA, João da. Consciência tranquila. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênegra: narrativas brasileiras de horror (1839-1889)*. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 391-402.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênegra: narrativas brasileiras de horror (1839-1889)*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.
- MARTINS, Romeu. *Medo imortal: academia sobrenatural brasileira de letras*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- MOLLOY, Sylvia. *Figurações: ensaios críticos*. São Paulo: Editora 34, 2022.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

TEIXEIRA, Bento. Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan. *Roteiro da poesia brasileira: Raízes*. São Paulo: Global Editora, 2008. p. 7-17.

TEIXEIRA, Ivan. *Roteiro da poesia brasileira: Raízes*. São Paulo: Global Editora, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

# O INSÓLITO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA: DE SUA FORMAÇÃO NO SÉCULO XIX A SUA CONSOLIDAÇÃO NOS SÉCULOS XX E XXI

**Daniele Zaratín**

*¡El que agrega criaturas de arteificio a la creación  
debe saber que esas criaturas se rebelan,  
lo sepultan y ellas quedan!*

Miguel Ángel Asturias

Em *Formación del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (2009), Lóla López Martín delineia um panorama teórico-crítico acerca da literatura fantástica produzida em língua espanhola no nosso continente durante o século XIX. De acordo com a pesquisadora, apesar da longa tradição de narrativas envolvendo acontecimentos insólitos, somente a partir do século XIX esse tipo de literatura começa a ganhar destaque entre os diversos narradores do continente. Ainda conforme ela, se o romance seria, por um lado, o gênero predominante em narrativas de cunho realista, o conto se configuraria, por outro, como o gênero prevalente nas narrativas do fantástico e suas vertentes, já que seu “formato se mostraba idóneo para exponer un conflicto y su solución o su extenuación, máxima ésta bastante acorde con el significado mismo de lo fantástico”. Com isso, a forma do conto aliada ao(s) conteúdo(s) do fantástico conseguiram “[...] experimentar con sus posibilidades y sus fronteras, para precisarlas y para tratar de definirse a sí mismos” (LÓPEZ MARTÍN, 2009, p. 278).

A conjunção dessa forma breve de narrar às vertentes do insólito possibilitou, conforme ainda Lóla López Martín, a gênese de uma tradição discursiva responsável por colaborar para que essa forma de narrar deixasse seu caráter de componente “integrante” para se tornar elemento “integrador”:

Insistimos en el hecho de que hay que esperar a la medianía del siglo XIX para que lo fantástico hallara un lugar

deliberado en la literatura hispanoamericana; gracias a ello será cuando la práctica del relato fantástico acomode una toma de conciencia, como sucediera con el cuento en general, de unos recursos específicos y la definición de lo fantástico literario desde sus propios parámetros narrativos, estéticos y estructurales. Dicho de otro modo: lo fantástico deja de ser un elemento aislado – integrante – para constituirse en elemento de cohesión e impulsión – integrador –. (LÓPEZ MARTÍN, 2009, p. 282)

Ao se configurar como ponto de “coesão”, “impulsão” e “integração”, a presença do insólito ficcional na literatura do século XIX possibilita um modo de narrar que entrelaça temas relevantes para a época a estratégias discursivas singulares, colaborando para a ampliação de percepções de realidade por meio do questionamento de discursos hegemônicos do período:

Como contrapunto a la determinación científica del mundo en la medida de fórmulas químicas y procedimientos tecnológicos, el cuento fantástico ensalza lo inclasificable, lo ininteligible e inaprensible para el ser humano, al menos no por la razón. La fantasía y la determinación de los sentidos se hacen necesarias para soportar y perseverar a la mecanización del entorno. (LÓPEZ MARTÍN, 2009, p. 285)

Imersos nos paradigmas do Modernismo, os autores hispano-americanos elaboraram formas estéticas que colocavam em primeiro plano a intuição em detrimento da razão, as sensações, a emoção, a imaginação e a “concepção de arte oposta à objetividade didática e social” (JOSEF, 1989, p. 91). Isso ocorreu num movimento estético-ideológico plural cujo fio condutor buscava evidenciar questões inerentes aos sujeitos imersos em sociedades múltiplas e em transformação, que recém se descobriam como “nações” após as independências. Nesse sentido, conscientes da força propositiva da literatura e optando por se desvencilhar das amarras dos moldes realistas, esses autores finisseculares encontraram no conto fantástico uma forma de desconstrução de imaginários discursivos hegemônicos.

Dentre os autores mais proeminentes desse período, estão, para mencionar alguns nomes, o do nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), cuja prosa poética descortinou universos repletos de



experimentação e de transgressões de uma pluralidade de fronteiras (sobretudo formais), e o do uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937), autor de contos nos quais os eixos loucura (inclusive pela natureza representada pela imagem da selva), terror e morte prevaleciam em seus enredos. Além deles, há outros importantes nomes: as argentinas Juana Manuela Gorriti (1816-1892) e Raymunda Torres y Quiroga [18--?], bem como a peruana Laestania Larriva de Lona (1848-1924) escreveram narrativas fantásticas em sua época e conseguiram, com isso, promover a participação feminina na produção literária local e nacional, colocar em destaque suas reflexões e demandas (como a emancipação feminina e as variadas formas de violência contra a mulher), assim como se inserir num universo majoritariamente masculino. Laestania, por exemplo, é considerada a primeira autora peruana a publicar um livro de contos em seu país, justamente o *Cuentos*, de 1919.

Senoséculo XIX, principalmente em suas últimas décadas, houve um esforço dos escritores hispano-americanos para fundar uma tradição discursiva do fantástico e suas vertentes no continente, no século seguinte, ocorreu o fortalecimento e a difusão dessa escrita, sobretudo a partir da terceira década do século XX. Entretanto, esclarece David Roas:

Mientras los escritores del siglo XIX [...] escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo [...], los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como una construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo. (ROAS, 2011, p. 33)

A produção literária do fantástico e suas vertentes se relaciona, portanto, diretamente às “teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época” (ROAS, 2011, p. 33) e com o contexto histórico. Nesse sentido, pode-se dizer que tiveram grande impacto nos autores do período os resultados dos grandes eventos históricos do início do século XX, bem como a efervescência causada pelo surgimento das novas vanguardas europeias, especialmente o surrealismo de André Breton e o realismo mágico de Franz Roh.

Os autores hispano-americanos do início do século passado, em diálogo com esse cenário geopolítico e cultural, arquitetaram narrativas capazes de um duplo movimento complementar: desvencilhar-se dos ideais positivistas ainda prevalentes e, num movimento de interpretar o que significaria “ser americano”, propor a reconstrução do imaginário discursivo acerca do continente. Isso se dá, igualmente, com o objetivo de promover uma descolonização cultural e fincar seu lugar na História; esses escritores resgataram um discurso americanista latente caracterizado por um

Esforço sistemático de reconstruir a imagem eufórica da América. Seu método prospectivo se apoia, fundamentalmente, na crítica a preconceitos que nutriam a ideologia de “inferioridade natural” dos povos sulistas, para reabilitar o conceito de América como reserva dos ideais humanitários da cultura ocidental. (CHIAMPÍ, 1977, p. 78-79)

Mencionada mudança na percepção dos sujeitos sobre o continente americano e sobre si mesmos interfere diretamente na produção literária do fantástico e suas vertentes, pois permite que se retome o imaginário da América como o lugar dos prodígios e se ressignifique dois de seus atributos constituintes: a latinidade e a mestiçagem. Com isso, os autores do século XX rejeitam as teorias raciais e biológicas de hierarquização dos sujeitos e, semelhante ao que haviam feito os escritores do Modernismo do século XIX, se dão conta de “su pertenencia a una cultura que no es ‘excéntrica’ o ‘subalterna’, sino que se encuentra integrada dentro de la vasta multiplicidad y riqueza de las culturas humanas” (ORDIZ, 2005, p. 15). A partir disso, há a valorização das antigas culturas indígenas e todo o substrato cultural de lendas e mitos dessas populações começam a fazer parte das narrativas literárias (ORDIZ, 2005, p. 15), assim como o simbólico e o fantástico.

Esse esforço criativo por parte desses escritores em refundar uma imagem eufórica acerca do continente americano, como destaca Chiampi (1977), da latinidade e da mestiçagem, permite a condensação de um imaginário discursivo que possibilita a escrita e publicação de obras fundamentais para a potencialização das

narrativas do insólito nos países de língua espanhola. *Leyendas de Guatemala* (1930), de Miguel Ángel Asturias, e *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933), de Alejo Carpentier, são exemplos disso. Ambas as narrativas se caracterizam por estéticas peculiares que, embora estivessem em diálogo com as vanguardas do período, trazem na sua composição enredos capazes de sublinhar a singularidade inerente ao cotidiano americano, a saber: enredos que primam pelo mágico, pelo mítico e pela alteridade discursiva. Além do guatemalteco Miguel Ángel Asturias e do cubano Alejo Carpentier, a década de 1930 traz outro nome fundamental para a estruturação da literatura do fantástico e suas vertentes: o do argentino Jorge Luis Borges.

Em sintonia com a literatura e as vanguardas europeias e com a nova percepção do fazer literário no continente americano, Borges, tradutor dos textos de Franz Kafka para o espanhol, publica, em 1935, sua coleção de contos intitulada *Historia universal de la infamia*. Essa obra foi essencial para cimentar as novas bases do fazer literário hispano-americano. Por meio de histórias ambíguas, não lineares, ancoradas em jogos linguísticos e figuras de linguagem que acentuam o efeito do fantástico, o mencionado livro propõe ao leitor a ampliação das percepções sobre o fazer literário e sobre a própria realidade. Isso se evidencia já em sua apresentação: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector [...]”. (BORGES, 1974). Ao afirmar que seria tradutor e leitor da magia, Borges sublinha a modificação na maneira de conceber não apenas a literatura, mas também a própria imagem da América.

A exemplo das mencionadas obras, ainda nas décadas de 1930 e 1940 ocorre uma proliferação de uma pluralidade de textos relacionados às manifestações do insólito. *La última niebla* (1935) e *La amortajada* (1938), da chilena María Luisa Bombal, *El viaje olvidado* (1937), *La invención de Morel* (1940) e *Ficciones* (1944), dos argentinos Silvina O’Campo, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, respectivamente, são algumas das importantes obras publicadas nesse período. Além delas, igualmente relevante para a difusão da literatura fantástica no continente foi a organização por esses três argentinos da *Antología de*

*la literatura fantástica* (1940), coleção na qual os autores reúnem uma variedade de textos de distintas partes do mundo, todos estabelecendo diálogo com as manifestações do insólito.

A consolidação desse “novo” paradigma literário foi notada pelos críticos da época, como salienta Arturo Uslar Pietri:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que, a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico (USLAR PIETRI, 1958, p. 287, grifo nosso).

Ao refletir sobre as narrativas hispano-americanas, o escritor venezuelano aproxima sua referência conceitual (o realismo mágico europeu) ao produzido aqui no continente. Destaca o “homem como mistério” e a “adivinhação ou negação da realidade”. As suas palavras se constituem como uma chave de leitura da ficção do insólito elaborada pelos hispano-americanos no século XX. Diferentemente do que se observou no século anterior, em que o elemento fantástico se apresentava alheio ao homem (vampiro, lobisomem, morto-vivo etc.), o que se nota na literatura do século seguinte é a escolha por enredos nos quais o próprio homem surge como elemento fantástico: “o monstruoso agora habita a interioridade dos sujeitos, se traduz em marcas no seu corpo e o homem surge, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico” (TREVISAN, 2014, p. 12).

Entretanto, ainda sobre o comentário de Arturo Uslar Pietri, há algo a ser ponderado: diferentemente do que ele diz, a literatura do insólito hispano-americana do século XX não nega a realidade, tampouco a História, como destaca a pesquisadora Ana Lúcia Trevisan:

No caso dos escritores latino-americanos, que possuem o elemento mítico tantas vezes inserido na sua historicidade, a utilização dos mitos significa mais um componente na busca de uma reflexão sobre suas particularidades históricas. Mito e história não se opõem na literatura americana, estão conjugados, pois remetem às fundações utópicas da própria ideia de América, da descoberta e conquista dos povos americanos. (TREVISAN, 2014, p. 16)

Como afirmamos anteriormente, na literatura hispano-americana do século XX há um esforço por parte dos escritores desse período em ressignificar a percepção da realidade e, em consequência, o imaginário discursivo sobre ela por meio da retomada de narrativas míticas interpretadas em determinados contextos históricos. Pensando nisso, uma das obras mais representativas foi *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier. Publicada em 1949, a novela do autor cubano sintetiza essa “nova” interpretação acerca do continente, não apenas do ponto de vista ficcional, já que a trama se ancora na narração de eventos maravilhosos, mas, igualmente, por seu prólogo:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...]. De ahí que el maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años – nunca fue sino una artimaña literaria tan aburrida al prolongarse como cierta literatura onírica arreglada [...]. Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia faustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los profundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías [...] Pero ¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (CARPENTIER, 1949, grifos nossos).

Como se observa no fragmento da apresentação da novela de Alejo Carpentier, há, por parte do autor, um empenho explícito em reformular um discurso americanista por meio do qual se reconstrói a imagem de uma América a partir de suas singularidades. Nesse sentido, o autor cubano destaca o continente como o espaço de uma natureza intocável, portanto desconhecida, da mestiçagem (índio e negro) e da maravilha. Apesar de aludir a uma estrutura de discurso que dialoga com as crônicas do “descobrimento”, Carpentier busca se distanciar dos europeus, porém o faz por meio de uma espécie de deglutição desse legado cultural, cujo resultado parece o auxiliar na concepção do que ele conceituou como real maravilhoso. Sobre isso, Alicia Llarena González afirma: “Para mostrar la intensidad y el valor de este espacio, Carpentier necesitará de un sistema de oposiciones, de la eterna dialéctica entre cultura y contracultura,

asentando en un territorio que por ello mismo es casi siempre escindido, tenso, dual” (1996, p. 23). Esse “sistema de oposições” ao qual se refere a pesquisadora Alicia Llarena é decisivo para a reformulação da imagem eufórica da América (CHIAMPI, 1977) e, em última instância, para embasar e diversificar as manifestações do insólito ficcional no continente.

O real maravilhoso estabelecido por Alejo Carpentier consiste numa vertente do insólito que, segundo Irlemar Chiampi, apresenta a “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Nesse sentido, o que se observa da obra do autor cubano, ainda de acordo com a pesquisadora, seria a defesa de “um projeto de leitura do real, controlado pela razão, motivado pela fé – compromisso do escritor” (CHIAMPI, 1980, p. 35). Isso ocorre, ressalta Chiampi, por meio de uma perspectiva que estabelece dois níveis de definição do maravilhoso: 1) modo de percepção do real pelo sujeito; 2) relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana (CHIAMPI, 1980, p. 33). Tanto o modo de perceber a realidade como a relação desta com o fazer artístico estão atravessados pelo “modo de representação da complexidade do real no plano da linguagem” (CHIAMPI, 1980, p. 27).

Finda a década de 1940, as seguintes trazem à luz o movimento literário e editorial denominado popularmente de “boom da novela hispano-americana”, cuja proposta se baseava numa rebelião contra os moldes realistas de fazer literatura, percebendo a realidade para além de uma perspectiva eurocêntrica e racionalista. Javier Ordiz destaca que, naquele momento, se tratava de

Captar no solamente aquello que el ser humano puede percibir de forma empírica, sino también la esencia de su ser y de su identidad profunda, en un proceso que abarca desde los mecanismos inconscientes de la psique hasta los mitos procedentes de las distintas áreas culturales del continente que siguen vivos en el pensamiento de numerosos pueblos de América. (ORDIZ, 2005, p. 17-18)

Muitos foram os escritores que se destacaram nesse período: Julio Cortázar (1914-1984), Juan Rulfo (1917-1986), Carlos Fuentes

(1928-2012) e Gabriel García Márquez (1927-2014), por exemplo. Todos eles dialogam com a pluralidade das manifestações do insólito e apresentam, em suas narrativas, percepções peculiares de captar a realidade, o que se revela no fazer literário, nos jogos linguísticos propostos.

O argentino Julio Cortázar, por exemplo, publica *Bestiario*, seu livro de estreia, no ano de 1951. Trata-se de uma coletânea de contos nos quais o leitor encontra histórias repletas de eventos desconcertantes, inexplicáveis, acentuadamente metafóricos, como os observados em “Casa tomada”, cuja trama relata a expulsão paulatina de um casal de irmãos de sua casa mas não se sabe por quem, e em “Carta a una señorita en París”, enredo que revela a angústia do protagonista ao vomitar coelhos que destroem o apartamento onde estava hospedado.

Jaime Alazraki, ao estudar o conjunto das produções do autor argentino (que publica uma variedade de outras obras ao longo das décadas) defende que o insólito observado em seus escritos se alinharia ao que ele denominou de “neofantástico”, pois se afastaria do fantástico elaborado pelos autores do século XIX em três aspectos: “Por su visión, intención y su modus operandi” (ALAZRAKI, 2001, p. 276). De acordo com Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, o neofantástico consiste em ver:

Lo real como una máscara bajo la que se oculta una segunda realidad, la cual sería el escenario en que se desarrollan las narrativas y también sería la zona de lucidez desde la cual el escritor crea su arte. El surgimiento de un hecho insólito se entremezcla con las fuerzas que sostienen la narrativa de tal modo que es imposible aislar lo insólito de la situación cotidiana en que ocurre. Así la intención del relato neofantástico es provocar inquietud y perplejidad en el lector por medio de las insólitas situaciones narradas, las cuales constituyen metáforas que buscan expresar lo que se oculta bajo el sistema científico que describe el mundo y al cual nos aferramos para explicarnos todo. (HERRERA ALVAREZ, 2022)

Dessa forma, essa manifestação do insólito, diferente do observado no século anterior, não apenas fugiria à lógica, mas romperia, também, as fronteiras entre o impossível e o improvável



num universo completamente verossímil, reconhecível pelo leitor. Em outras palavras: o fantástico levado a cabo por Julio Cortázar propõe uma inversão do conhecido pelo leitor: enquanto apresenta, por um lado, o acontecimento insólito de maneira naturalizada, integrado à realidade, narra, por outro, o cotidiano com assombro e resignação perante o inexplicável. O sobrenatural, nesse contexto, se revela pela inquietação das personagens diante das consequências do insólito, não necessariamente por sua existência ou causa, o que provoca perplexidade no leitor.

Também contribuiu para o fortalecimento da tradição do insólito ficcional no continente a consistente produção literária do mexicano Carlos Fuentes. Sua coletânea de contos intitulada *Los días enmascarados* (1954) causou certo alvoroço na crítica mexicana ao trazer enredos inquietantes, que fugiam à concepção racional de realidade (oposto a tradição literária estabelecida) e traziam à tona vozes silenciadas ao longo dos séculos pelos discursos hegemônicos, como destaca Ana Lúcia Trevisan:

Quando as personagens literárias são apropriadas por Fuentes, percebe-se uma referência a um tipo de construção literária que se permite dar voz aos anônimos da história, explicitando a pluralidade de discursos e não o resumo unívoco daquilo que seria a ideologia de determinado período. (TREVISAN, 2008, p. 183)

Além de ficcionista, o escritor mexicano também atuou como crítico, buscando ele próprio organizar e significar sua extensa produção literária. Suas obras nas quais se revelam as distintas manifestações do insólito foram identificadas por ele como pertencentes ao que denominou de “Mal del tiempo”. *Aura* (1962), *Una familia lejana* (1980) e *Constancia e otras novelas para vírgenes* (1991), para mencionar apenas alguns títulos, fazem parte da mencionada “classificação”. Em todos eles, há a reiteração de determinadas continuidades temáticas, como o apagamento da fronteira entre a vida e a morte, o protagonismo da personagem feminina e a sua relação com o insólito e a desconstrução de concepções unívocas de realidade.

Se em 1954 publica-se *Los días enmascarados*, obra seminal para a concepção da obra do fantástico de Carlos Fuentes, no ano seguinte há o lançamento de *Pedro Páramo*, do também mexicano Juan Rulfo. Enquanto o conjunto das produções fuentianas colaborou para a consolidação das distintas maneiras de narrar a realidade alinhando insólito e historicidade, o romance de Juan Rulfo amplia esse movimento ao construir um enredo polifônico, ambíguo e não linear, que descortina diante do leitor um grande colóquio entre mortos.

Em diálogo com grandes narrativas universais, como a história de Telêmaco (que busca Odisseu, seu pai), e em sintonia com os textos do insólito produzidos no continente (Rulfo diz ter sido grande leitor da chilena María Luisa Bombal), em *Pedro Páramo*, o autor mexicano arquiteta um enredo no qual apresenta a busca de Juan Preciado por seu pai, Pedro Páramo. O romance se estrutura em um consciente e peculiar trabalho com a linguagem, que, assim como a memória das personagens, surge fragmentada e desordenada, mas, ao mesmo tempo, capaz de reunir magia e lirismo, como sublinha Julieta Campos: “Recreación poética de la sintaxis popular, para expresar una realidad aureolada de magia [...], del lirismo de la imaginación mítica de una raza que venera la palabra como ‘arca de la memoria’” (CAMPOS, 1961, p. 4).

O mundo dos mortos ganha voz com Juan Rulfo e seu universo narrativo tem grande impacto nos escritores do período, inclusive em Gabriel García Márquez. Em *Cien años de soledad* (1967), há um explícito diálogo entre o romance do autor colombiano e o de Rulfo:

El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de la cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo. (RULFO, 2005, p. 73)

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 9)

Como havíamos mencionado, há entre os autores do período uma espécie de alinhamento ideológico que reverbera no conteúdo e na forma de suas produções literárias e também críticas. Nos

dois fragmentos acima, memória e morte, dois eixos temáticos das narrativas do insólito nos países de língua espanhola do século XX, estão presentes.

Gabriel García Márquez consegue sintetizar em *Cien años de soledad* um projeto literário que, em sintonia com o imaginário discurso da época, propõe o descortinar de uma outra perspectiva de continente. Por meio das histórias da família Buendía e da fundação de Macondo, o leitor entra em contato com um universo narrativo no qual eventos cotidianos e acontecimentos mágicos são vivenciados da mesma forma, não havendo estranhamento algum por parte das personagens. O autor disse, em diversas entrevistas, que o narrado em seus escritos (não apenas no mencionado romance) não era fruto de sua imaginação criativa, mas seria apenas o observado em sua realidade de latino-americano.

Algumas décadas depois, a afirmação do escritor colombiano remonta o que já havia dito Borges no prólogo de *Historia universal de la infamia*, no qual destaca ser apenas “leitor” e “tradutor” dos “exemplos de magia”. Além disso, relaciona-se ao que sempre salientava Cortázar (para quem o fantástico estava presente no cotidiano, não alheio a ele) ao mesmo tempo em que estabelece pontes com o prólogo de Alejo Carpentier, sobretudo com sua compreensão de que o continente estaria repleto de elementos maravilhosos e que, para senti-los, bastaria invocá-los com fé. Com isso, o universo narrativo de Gabriel García Márquez projeta ao mundo a imagem não apenas da literatura hispano-americana do período, mas também a imagem do próprio continente. Sua obra, ao ser considerada como pertencente ao realismo mágico, reforça o que já havia observado Irlemar Chiampi sobre o próprio Carpentier: há a percepção do sujeito sobre o real e há, ainda, a relação desse universo com a linguagem.

Entretanto, embora haja semelhanças entre o real maravilhoso teorizado por Alejo Carpentier e o realismo mágico difundido pela obra de Gabriel García Márquez, há também diferenças, é preciso salientar. No primeiro (real maravilhoso), há um maior cuidado em apresentar o sobrenatural à justificativa por sua presença naquele

contexto representado, ou seja, existe uma tendência a “justificar más que a naturalizar lo extraordinario” (LLARENA GONZÁLEZ, 1997, p. 113). O espaço narrado, nesse sentido, apresenta-se como o lugar em que o insólito emerge a partir do conflito entre contraditórios contaminados pela referencialidade histórica, como destaca A. Llarena (1997, p. 117). No segundo (realismo mágico), a própria maneira de apresentar os eventos dispensa explicações, pois se assemelha ao observado no discurso realista. Os espaços mágico-realistas, mais do que salientar contradições (como se tem no real maravilhoso), revelam a possibilidade de integração dos conflitos, homologando-os. Enquanto no primeiro há a prevalência do tratamento ontológico da realidade, no segundo, predomina o fenomenológico.

Ambas as manifestações do insólito citadas acima se distanciam do fantástico, do estranho, do maravilhoso e de outras vertentes encontradas na literatura hispano-americana do século XX. Apesar de haver confluências nessas produções, cada autor articula sua proposta estética do insólito de acordo com sua maneira de conceber a literatura e a própria realidade, como destacamos. Isso se acentua ainda mais quando se analisa as narrativas do insólito escritas por autoras. Além das mencionadas María Luisa Bombal e Silvina O’Campo, as mexicanas Amparo Dávila (1928-2020) e Elena Garro (1916-1998) também são importantes escritoras do período que escreveram em diálogo com todo esse contexto de produção, trazendo as manifestações do insólito para seus textos, e o fizeram desde uma perspectiva feminina. *Tiempo destrozado* (1959) e *Recuerdos del porvenir* (1963), obras de ambas as autoras, respectivamente, apresentam histórias reveladoras de acontecimentos insólitos inseridos em contextos hiperbolicamente violentos e inquietantes. Nesses espaços, as personagens femininas vivem situações limites, as quais, quando não resultam em loucura, acabam em morte. São narrativas que dessacralizam laços familiares, relações afetivas e a própria visão romantizada de fatos históricos. Não apenas por meio de temas, mas por meio, sobretudo, do trabalho com a linguagem, essas autoras constroem universos em desencanto, que, na maior

parte das vezes, surgem povoados por fantasmas e por sujeitos silenciados, bem como por ambiguidades e pelo não dito.

Bombal, O'Campo, Garro e Dávila são alguns dos nomes fundamentais para a ampliação das perspectivas do insólito no século XX. Apesar de todas terem, de alguma forma, seus escritos preteridos durante muito tempo (apenas mais recentemente ganhou força um movimento de resgate e valorização de suas obras), deixaram um legado substancial de uma escrita feminina para as gerações posteriores. Com isso, num movimento intenso de retomada de uma “tradição” e de diálogo com uma “convenção” literária (NITRINI, 2015, p. 138), a partir de 1980, desponta uma pluralidade de escritoras responsáveis por revigorar as narrativas do insólito em língua espanhola. Mais que isso: num cenário mormente ocupado por homens (como se pode perceber até aqui), essas escritoras conseguiram conquistar espaço editorial, ser lidas pelo grande público (de diversas partes do mundo inclusive) e, ainda, ter suas obras adaptadas para outras linguagens, especialmente para o cinema.

A chilena Isabel Allende (1942- ) e a mexicana Laura Esquivel (1950- ) talvez sejam os nomes mais conhecidos. Em suas obras, ambas optaram por uma “hábil manipulación de un género que mezcla el estilo de romance y telenovela con una buena dosis de realismo mágico” (PALAVERSICH, 2005, p. 61). Junto a Allende e Esquivel, estão Ángeles Mastretta (1949- ), Gioconda Belli (1948- ) e María Amparo Escandón (1957- ), para mencionar apenas alguns nomes.

A maior parte delas enfrentou, em algum momento, questionamentos sobre a qualidade de seus romances, considerados por parte da crítica (também majoritariamente masculina) como “cópias do García Márquez” ou ainda apenas “literatura de entretenimento”. Sobre isso, para além da latente discriminação de gênero explícita em muitas críticas, é preciso levar em conta que, da mesma forma que essas escritoras, também os autores da metade do século XX escreviam em diálogo com uma tradição discursiva da época, considerando o que os seus pares produziam, num movimento de criação literária que envolvia tanto influências

como intertextualidades implícitas e explícitas, como se vê em Rulfo e García Márquez.

Além disso, faz-se relevante sublinhar que a produção do insólito ficcional pelas autoras hispano-americanas ocorre, como já destacamos, a partir de outras perspectivas. Talvez isso indique (ademais do sucesso entre o público, das diversas traduções para várias línguas, das muitas adaptações) que o “modelo mágico-realista” rechace, ele próprio, a ideia de originalidade (já há muito refutada), configurando-se como algo mais plástico e dinâmico do que se imaginava, já que as escritoras dos 1980 tanto o utilizam para referendá-lo como para questioná-lo, seja irônica ou parodicamente.

O que se observa nas obras dessas autoras do insólito (sejam as surgidas a partir de 1980, sejam as anteriores a esse período) é a construção de enredos que, apesar de singularidades, apresentam confluências como o deslocamento da centralidade da personagem masculina para a feminina, possibilitando a emersão de sua voz num universo dominado historicamente por homens. Isso favorece, conseqüentemente, reflexões mais significativas para esse grupo sobre temas como a “problemática del género, identidad sexual, políticas del cuerpo, fronteras reales y metafóricas” (PALAVERSICH, 2005, p. 11). Nessas narrativas, há, ainda, a articulação de uma multiplicidade de estratégias linguístico-discursivas capazes de originar manifestações do insólito ficcional responsáveis por fomentar a desconstrução de cânones e de estereótipos, ao mesmo tempo em que propõem a celebração do hibridismo e revelam, igualmente, as distintas imagens do feminino em oposição aos discursos hegemônicos, patriarcais.

Nesse sentido, os romances *La mujer habitada* (1988), da nicaraguense Gioconda Belli, e *Santitos* (1998), da mexicana María Amparo Escandón, são exemplares. Também partindo do princípio de que o continente se constitui como o espaço da maravilha (seja pelo alumbramento diante do ainda desconhecido, pela herança mítica dos povos ancestrais ou ainda pela hibridação dessa herança com o arcabouço cultural de povos que chegaram no continente após a colonização), Belli e Escandón engendram enredos ancorados

em vertentes do insólito fundamentais para a reversão de situações limites, motivos de aflição nas protagonistas, seja no nível do particular ou no do coletivo.

No primeiro romance, *La mujer habitada*, há a preponderância do que denominamos de *insólito histórico*, tendência que, manifesta em contextos históricos disfóricos, impulsiona e determina a trajetória das protagonistas ao tornar-se uma força propulsora para o questionamento e luta contra uma pluralidade de violências sofridas por sujeitos ao longo dos séculos. Há, na referida narrativa, o resgate e a ressignificação de um passado indígena, possibilitando que esses sujeitos silenciados tenham voz, e, junto a outros personagens pertencentes a outros grupos violentados, se levantem contra os sujeitos responsáveis por injustiças históricas (ZARATIN, 2019, p. 195).

Já em *Santitos*, de Escandón, predomina o que chamamos de *insólito religioso*, ou seja, um tipo de insólito que se caracteriza pela relação hiperbólica da mulher com determinada religiosidade. Naturalizado e integrado à realidade narrada, a irrupção do insólito impulsiona e orienta a jornada da protagonista e, na forma do “milagre”, constitui-se como alternativa a situações irremediáveis, como a morte. Apesar do predomínio de temas que aludem ao universo religioso, não há a prevalência de um discurso catequizante ou moralista. O que há, antes, é o desenvolvimento de uma personagem feminina cujas ações propõem a desconstrução de paradigmas patriarcais, inclusive os difundidos pelos próprios discursos religiosos (ZARATIN, 2019, p. 199).

Como vimos, a tradição discursiva do insólito ficcional tem sua gênese no século XIX, sua consolidação no XX e sua atualização no XXI. Enquanto até metade do século passado, eram escassos os nomes de autoras (cujos motivos ressaltamos brevemente ao falar sobre a geração de 1980), o mesmo não se pode afirmar da década de 1980 para cá. Na atualidade, uma gama de autoras do insólito, lendo e relendo uma tradição literária, alcançou reconhecimento tanto da crítica como do público pela inquestionável qualidade de suas obras e diversos críticos falam em “nuevo boom latinoamericano” e “gótico latinoamericano”.



Para além das nomenclaturas, o insólito arquitetado por nomes como Cecilia Eudave (1968- ), Mariana Enríquez (1973- ), Solange Rodríguez Pappe (1976- ), Samanta Schweblin (1978- ), Dolores Reyes (1978- ), Monica Ojeda (1988- ), entre outros, traz universos nos quais se opta por sublinhar as violências e os horrores observados no cotidiano do continente, que encontram referência no plano da realidade.

Os temas do fantástico do século XIX (monstros, fantasmas, mortos-vivos, casas mal-assombradas etc.) ressurgem nas obras dessas autoras, porém ressignificados por seus contextos históricos e sociais. Fantasmas se corporificam nas figuras de crianças, homens e mulheres desaparecidos políticos, monstros ganham forma nas imagens de corpos infantis e femininos violentados, casarões ganham ambientações terroríficas ao serem considerados espaços de tortura em períodos ditatoriais. Em *Nuestra parte de noche* (2019), por exemplo, romance da argentina Mariana Enríquez, pode-se encontrar grande parte do mencionado acima. Por meio da história de um pai que busca romper um elo de sujeição de seu corpo e de seu filho por uma seita (numa articulação entre ocultismo e elitismo), o leitor vê descortinado diante de si um universo povoado por vozes pertencentes a uma memória coletiva latente marcada pela perversidade e pelo horror, que se faz ouvir por meio do insólito historicizado (TREVISAN; ZARATIN, 2021).

Para finalizar, cabe sublinhar nossa consciência de que muitos autores e obras ficaram de fora desse breve texto. Por se tratar de um panorama, tivemos a insólita missão de condensar três séculos de produções riquíssimas em poucas páginas. Dito isso, o final desse percurso permite-nos perceber que a literatura hispano-americana publicada ao longo dos três séculos, apesar de se constituir por múltiplas propostas de projetos literários ancoradas em distintas expressões do insólito, traz algo em comum: todas estabelecem diálogos com uma tradição discursiva (seja de antecessores ou de contemporâneos), articulam singulares trabalhos com a linguagem e iluminam singularidades de seu contexto de produção, o qual se revela, não raras vezes, tão mais insólito do que o narrado no próprio texto literário.

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (comp). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1974.

CAMPOS, Julieta. ¿Realismo mágico o realismo crítico? *Revista UNAM*, v. 5, p. 04-08, fev. 1961.

CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este Mundo*. [s.n.], 1949. Disponível em: [http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(EI%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(EI%20reino%20de%20este%20mundo).pdf). Último acesso em: 05 jun. 2023.

CHIAMPI, Irlemar. *A imagem da América*. New Haven: Yale University, 1977.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates 160).

FADELLIN, Nicole; SAAVEDRA, Johanna; ZAVALETA, Kevin (org.). *Escritoras peruanas de lo insólito*. Antología de cuentos: siglos XX - XXI. Lima: Casa de la literatura peruana, 2023. Disponível em: <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/descarga-escritoras-peruanas-lo-insolito-antologia-cuentos-siglos-xx-xxi/>. Acesso em: 10 maio 2023.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

HERRERA ALVAREZ, Roxana Guadalupe. Neofantástico. In: REIS, Carlos *et al.* (ed.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/neofantastico/>. Último acesso em: 05 jun. 2023.

JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LLARENA GONZÁLEZ, Alicia. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano: una cuestión de verosimilitud*. Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

LLARENA GONZÁLEZ, Alicia. *Lo Real Maravilloso americano: una propuesta de integración*. *Revista Espejo de Paciencia*, Las Palmas de Gran Canaria, v. 1, p. 20-30, 1996. Disponível em: [https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/3019/1/0234608\\_00001\\_0003.pdf](https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/3019/1/0234608_00001_0003.pdf). Último acesso em: 05 jun. 2023.

LÓPEZMARTÍN, Lola. *Formación del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispanoamericana) - Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009. Disponível em: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978\\_lopez\\_martin\\_lola.pdf](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978_lopez_martin_lola.pdf). Último acesso em: 05 jun. 2023.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2015.

ORDIZ, Javier. *El mito en la novela de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, 2005.

PALAVERSICH, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, DF: Plaza y Valdés, 2005.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de espuma, 2011.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México, DF: RM, 2005.

TREVISAN, Ana Lúcia. *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes*. Literatura e História em Terra Nostra. São Paulo: Editora Mackenzie, 2008.

TREVISAN, Ana Lúcia. As imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 15, n. 1, p. 11-26, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/viewFile/1427/pdf>. Último acesso em: 05 jun. 2023.

TREVISAN, Ana Lúcia; ZARATIN, Daniele A. P. Imagens do insólito e da historicidade em *Chicos que vuelven* (2011) e *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez. *Revista (Entre Parênteses)*, Alfenas, v. 10, n. 2, p. 1-24, dez. 2021. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/1439>. Último acesso em: 05 jun. 2023.

USLAR PIETRI, Arturo. *Letras y Hombres de Venezuela*. Caracas: Edime, 1958.

ZARATIN, Daniele A. P. *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

# O INSÓLITO FICCIONAL: *MAR ME QUER*, DE MIA COUTO, UMA EXPRESSÃO PARADIGMÁTICA DA LITERATURA FANTÁSTICA EM MOÇAMBIQUE

Flavio García

No Século XXI, já não se pode mais encarar como novidade qualquer abordagem de obras do escritor moçambicano Mia Couto sob pressupostos crítico-teóricos do insólito ficcional, seja admitindo-se o texto, em grande medida, como expressão da literatura fantástica em uma perspectiva genológica (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou em uma ótica modal (BESSIÈRE, 2001; CESERANI, 2006; FURTADO, 2009), seja observando-se como expressão do realismo maravilhoso (CARPENTIER, 1966, 1987a, 1987b) ou, mesmo, incluindo-se no infundável universo do pseudofantástico e suas variantes (ROAS, 2011).

António Martins abordou, em sua pesquisa de Mestrado, *O fantástico nos contos de Mia Couto*, vindo a publicá-la em livro (MARTINS, 2008). Jane Fraga Tutikian, ainda que não aludisse diretamente à literatura fantástica, tangenciou o tema em sua pesquisa de pós-doutorado, publicada como capítulo de livro (2006), com o título “Mia Couto: uma criação universal para uma identidade nacional”. Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2008), ao tratarem dos espaços ficcionais em Mia Couto, referindo-se ora ao maravilhoso, fartamente estudado por Vladimir Propp (2002, 2006), ora ao real maravilhoso, termo cunhado e defendido por Alejo Carpentier (1966, 1987a, 1987b) e fixado por Irleamar Chiampi na tradição crítica (1980), e, mesmo, ao realismo mágico, transitam pelas sendas do fantástico. Maria Fernanda Afonso refletiu sobre “o invisível, o fantástico e o realismo mágico” em seu volume dedicado a *O conto moçambicano* (2004), sendo a obra de Mia Couto bastante citada junto à de Ungulani Ba Ka Khosa, Aníbal Aleluia, Aldino Muianga e José Craveirinha. Francisco Noa, mesmo não empregando a expressão “fantástico” ou qualquer outra que permeie o universo de significação de termos-

conceito que envolvem essa vertente ficcional, em seu estudo sobre as “tendências da atual ficção moçambicana” (2007), exemplifica, abundantemente, o recurso ao sobrenatural e sua espécie de naturalização, estratégia própria do real maravilhoso, com a obra de Mia Couto. Maria João Simões, em atitude comparatista, trata da “coalescência fantástico/real em Mia Couto e Mário de Carvalho” (2007), articulando leituras da obra do moçambicano com as do português. Petar Petrov, em “O universo romanesco de Mia Couto” (2007), aponta “as dimensões mítico-mágicas, intervenção do sobrenatural e do fantástico” (2007, p. 676), destacando “a vertente mítico-fantástica, presente nos romances” (2007, p. 676).

Muito mais exemplos de estudos da obra miacoutiana sob a ótica do insólito ficcional se poderiam admitir nesta listagem, e, se, a esses exemplos, se reunissem estudos sobre essa mesma vertente ficcional manifestada na obra de outros tantos escritores moçambicanos, com especial destaque para Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane, igualmente incursionistas pela literatura fantástica, seria possível estabelecer um percurso muito mais amplo ainda.

Na terceira década do Século XXI, a narrativa moçambicana envereda, notadamente, por esse viés já antes verificado, dando prosseguimento a essa tendência, como se pode constatar, por exemplo, em obras de Aurélio Furdela, Carlos Paradona Rufino Roque, Jofredino Faif, Mélio João Tinga, Pedro Pereira Lopes, Sérgio Simão Raimundo. Dessa maneira, aquelas bases que se percebem na obra de Ba Ka Kosa, Paulina e Mia são seguidas e, desprovendo-se do critério qualitativo de valor, vêm sendo aprimoradas e adaptadas aos novos tempos. Assim, o insólito ficcional medra nas mais diferentes manifestações da arte moçambicana contemporânea e ganha mundo afora.

Considerando-se a literatura dos demais Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), poder-se-ia colocar a questão em torno do insólito ficcional em um cenário ainda mais amplo. O escritor angolano Pepetela propôs, em um de seus romances, que se adotasse, em substituição ao termo-conceito real maravilhoso, próprio à ficção latino-americana, o termo-conceito realismo

animista (1997), que recobriria os aspectos telúricos da África. O escritor cabo-verdiano Germano Almeida publicou *As memórias de um espírito* (2001), que permite comparações, por exemplo, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, de Jorge Amado, e *João Simões continua*, de Orígenes Lessa. Ele também reuniu em livro, sob o título *A ilha fantástica* (1994), crônicas que têm bruxas como personagens e aludem a rituais de bruxaria.

Todavia, ainda hoje, os estudiosos que trilham esses caminhos embatem-se com fortes resistências, pois, via de regra, há uma tendência majoritária de estudos que seguem por matizes realistas, de fundo político e social, problematizando o caráter pós-colonial e suas consequências. Nesse sentido, em contraste com as demais literaturas africanas de língua portuguesa, a moçambicana, ao enveredar pelas sendas do insólito ficcional, vem prestando primorosos serviços à arte.

O rescaldo do colonialismo, da guerra de descolonização e da guerra civil é matéria transbordante na ficção moçambicana como um todo, mantendo-se ainda relevante na obra de autores que surgirão ao longo do Século XXI ou daqueles que despontaram em sua terceira década. Tal é o caso, por exemplo, de Carlos Paradona Rufino Roque, militar da reserva, que atuou com o nome reduzido de Carlos Paradona, tendo chegado ao posto de coronel e ocupado posições na diplomacia militar. Encontram-se, em sua obra, fartas referências explícitas a curandeiros e rituais de curandeirismo, a bruxas e bruxarias. Também é o caso dos vencedores do Prémio Literário Imprensa Nacional Casa da Moeda / Eugênio Lisboa, em suas cinco primeiras edições, em 2017, 2018, 2019, 2020 e 2021.

Pedro Pereira Lopes venceu a primeira edição do Prémio com o romance *mundo grave* (2018), que transita pela narrativa policial e de mistério, avança pelo horror e apresenta passagens explicitamente filiáveis ao realismo animista (SILVEIRA, 2019). O autor tem outras incursões pelo insólito ficcional, como, por exemplo, *Kanova e o segredo da Caveira* (2013). Aurélio Furdela foi o vencedor da segunda edição, com *Saga d'ouro* (2019), o qual aborda



a exploração depredatória das riquezas naturais e da mão de obra nativa e recorre a elementos sobrenaturais, evocando crenças telúricas e, muitas vezes, resvalando no grotesco moderno (ROAS, 2008). Furdela também é autor de um texto que, de um modo geral, alinha-se às narrativas do cabo-verdiano Germano Almeida e dos brasileiros Machado de Assis, Jorge Amado e Orígenes Lessa. Trata-se do conto “Do medo morreu o susto” (2003), seu livro de estreia. Sérgio Raimundo ganhou o Prémio em 2019, com *A ilha dos mulatos* (2020), que conta “a história de uma família luso-descendente, que vive na Ilha de Moçambique, uma ilha em vias de desaparecer. No enredo há mortes e investigação o que aproxima a narrativa a um policial e onde cada personagem é dona da sua própria narração”<sup>7</sup>. Mélio Tinga foi o agraciado em 2020, com *Marizza* (2021), cuja inserção nas variantes do insólito ficcional se dá, principalmente, pela linguagem, com o recurso a procedimentos discursivo-textuais que promovem a (con) fusão entre os planos em que se inscreve a personagem narrador, um escritor, e a personagem presente na história que ele está escrevendo. Os planos da escrita e do escrito, por assim dizer, imiscuem-se e confundem-se, aproximando o texto do absurdo. Jofredino Faife, usando o pseudônimo de Natália O. Campos, venceu em 2022, com *Teatro de Marionetes (ou Ensaio sobre a Mecânica Descritiva da Desertificação dos Homens)*, “uma ‘narrativa distópica com tendência para a ficção científica’, conforme entendem os membros de júri citados em comunicado de imprensa”<sup>8</sup>.

A leitura crítico-interpretativa de *Mar me quer* (2000), de Mia Couto, atém-se às estratégias de construção narrativa empregadas pelo escritor, observando a constituição das categorias básicas da narrativa – narrador, narratário, ação, personagens, tempo, espaço – e os temas, não conforme os apresenta Tzvetan Todorov (1992, p. 99-164), mas a partir da noção de motivo, presente na formulação de Boris Tomachevski (1976), bem como, também, servirão de base os conceitos de desfamiliarização e estranhamento, a partir do estudo de Viktor Chklovski (1976). Respeitar-se-ão as condições

---

7 Disponível em: <https://imprensanacional.pt/ja-disponivel-a-ilha-dos-mulatos-de-sergio-raimundo/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

8 Disponível em: <https://opais.co.mz/tag/jofredino-faife/>. Acesso em: 30 mar. 2023. O livro permanece inédito até a publicação deste texto.

básicas para a consumação do fantástico que tanto Todorov (1992) quanto Filipe Furtado (1980) apontam ser necessárias ao gênero, como a instauração da dúvida ou hesitação, resultante de certa ambiguidade ou incerteza, diante de um evento insólito que desestabiliza a narrativa, a transmissão pelos seres de papel – personagens, narrador e narratário –, que experienciam essa sensação, ao leitor real, e a permanência desse efeito para além do final da narrativa.

Amalgamando-se as visões de Todorov (1992) e Furtado (1980), pode-se dizer que o narrador do fantástico, estritamente genológico, deve ser intradieгético. Logo, a função de narrador precisa ser desempenhada por uma personagem. O ideal para o gênero é que seu narrador seja autodieгético, quer dizer, que coincida com a personagem principal, mas pode, ainda, em casos de relativa exceção, vir a ser homodieгético, correspondendo a uma personagem secundária. Portanto, o narrador do fantástico tem que estar obrigatoriamente implicado com as ações narradas. O narrador de *Mar me quer* é a personagem Zeca Perpétuo, que conta sua história, em primeira pessoa do singular, já desde a frase com que abre a narrativa: “Sou feliz só por preguiça” (COUTO, 2000, p. 9).

Zeca Perpétuo falará de sua relação com Luarmina – “Minha vizinha reclama não haver homem com miolo tão mole como eu” (COUTO, 2000, p. 9) –, de seus contatos com o padre Nunes – “Um dia o padre Nunes me falou de Luarmina [...]” (COUTO, 2000, p. 10) –, de suas experiências com o pai Agualberto – “[...] dois anos depois meu pai perdia o juízo e saía de casa, cego e louco” (COUTO, 2000, p. 14) –, da pouca convivência com a mãe – “Minha mãe, antes de morrer, me entregou na igreja” (COUTO, 2000, p. 14) –, do aprendizado com o avô Celestiano, cujas epígrafes dos capítulos advêm de seus ditos – “Como dizia meu avô:” (COUTO, 2000, p. 41) –, de Henriquinha, a mulher a que dá fim – “[...] já fui casado, mais que casado” (COUTO, 2000, p. 51).

O narratário do fantástico deve, de preferência, ser invocado, explícita ou implicitamente, pelo narrador, correspondendo ou a

alguma personagem ou ao leitor virtual. Em grande parte, Zeca Perpétuo vai se dirigir a um narratário inominado, que pode ser identificado como o leitor modelo, na perspectiva de Umberto Eco (2008, 1994). Todavia, Luarmina cumpre, inúmeras vezes, anunciadamente, a função de narratário intratextual, pois ela pede a Zeca que lhe conte histórias de seu passado – “Conte como foi, quero as coisas que foram e como foram. [...] Me fale sobre o seu passado” (COUTO, 2000, p. 14) –, e quase tudo do que se vai sabendo de Zeca é objeto dos relatos que faz a Luarmina – “Meu passado me pesa: minha infância morreu cedo, eu tive que carregar esse peso morto em minha vida” (COUTO, 2000, p. 14).

O nó central das relações insólitas que movem a narrativa, justificando as atitudes e os sentimentos de Zeca, é dado a saber através de narração que este faz a Luarmina – “Lhe conto, Dona [...]. Era uma moça muito cheia de corpo, mas bem chanfrada da cabeça, diria mesmo transtorneada” (COUTO, 2000, p. 51). Trata-se do episódio que envolve a estranha morte de sua esposa e que explica inúmeras atitudes da personagem – “Empurrei-a. Não escutei nem grito nem baque do tombo, vindo das rochas em baixo. Apenas a estridência de gaiyota roçando o barranco. Henriquinha tombou? Morreu? Foi engolida pelo mar?” (COUTO, 2000, p. 52).

Nesse aspecto, as categorias de ação, tempo e espaço se imbricam, já que toda ação – e mesmo a ação de contar – ambienta-se em um cenário composto por alusões a marcas temporais e espaciais. A história de Zeca Perpétuo é recheada de acontecimentos insólitos, referidos no passado e que justificam as ações do presente, culminando com o evento final, em que tempo e espaço do narrado e da narração coincidem – “De igual maneira que meu pai morreu em porções, agora eu caía no sono às partes, uma de cada vez.” (COUTO, 2000, p. 68). Fato semelhante se dá no episódio em que Zeca incendeia a gaiola de gaiotas de Luarmina, com a inesperada e inexplicada salvação de uma das aves – “[...] à mistura daquela cinzentação, surgiu-me a aparição de uma ave vivente, toda branca, rendilhando repentino voo. Como sobrara aquela gaiyota de tão total fogueiro?” (COUTO, 2000, p. 55).

Todos os eventos insólitos de que se constitui a narrativa – tanto os referidos no passado, contados por Zeca a Luarmina, quanto os acontecidos no presente, vivenciados por Zeca junto de Luarmina – cumprem a função precípua de instaurar a dúvida, objeto da ação que a move, fazendo com que a hesitação permaneça para além de seu momento. Duvida-se do acontecido, questionam-se as causas e mantém-se indefinido o desfecho, desprovido de explicação conclusiva.

Para cada um dos episódios inusitados, verificam-se sempre possibilidades díspares de se lhe dar sentido, oscilando entre explicações lógicas e racionais, ancoradas na realidade física e na experiência empírica do leitor real, efetivo destinatário do texto, e explicações cuja aceitação do metafísico e do metaempírico são imprescindíveis. Todavia, a escolha de um desses caminhos – aquele próprio do senso comum ou o apropriado do incomum – implicaria violentar ou não as regras da verossimilhança narrativa interna, posta em xeque. Assim, o leitor – real, virtual, empírico ou modelo –, conduzido pelos seres de papel – personagens, narrador e narratário –, permanece sem saber o que, “de fato”, teria acontecido ou estaria acontecendo.

Ao responder a essa estratégia essencial do gênero, *Mar me quer* alinha-se às tendências contemporâneas – pensando-se o contemporâneo de maneira alargada, abrangendo um feixe temporal que abarca, mais ou menos, os últimos cem anos – e filia-se à literatura do fantástico que, nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI, vem sendo bastante revisitado e atualizado, tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica, que pode ser vista como uma das vias de deságue da ficção.

O primeiro evento insólito a se destacar em *Mar me quer* tem Zeca Perpétuo como narrador homodiegético, desempenhando a função de personagem secundário da ação por ele relatada, na condição de testemunha do acontecido, e Luarmina como narratário. Trata-se do episódio de Maria Bailarina:

*Dona Luarmina não se lembra a Maria Bailarina?*  
E recordei essa moça do bairro, uma ajunta-brasas. Dançava que dava tontura no mundo, a homenzoada ficava zarolha

do miolo. Os pés dela, todos descalços, machucavam o chão, eram pés de pilão mas nem poeira levantavam: a terra comovida parecia aprazida desse batimento. Maria Bailarina dançava a pedido e a moeda. Lhe atiravam os dinheiros e ela, de imediato, deflagrava seu corpo. Mesmo padre Jacinto Nunes comentava baixinho para a sua batina: *Até Arquimedes haveria de flutuar, Santo Deus me valha!*

Aconteceu que, uma noite, ao roçar junto da fogueira, a capulana da dançarina se fez chama. Maria Bailarina não parou de dançar. O povo começou a gritar, em aviso. O fogo em redor das vestes se adensou e ela não se detinha nem deixava que ninguém se achegasse. Estava possuída pela vertigem, dançava já com a própria morte. Até que estancou, semelhando estar intacta e inteira. Quando a primeira mão lhe tocou ela se desfez em cinza, poeirinha esvoando na brisa. *Lembra a Maria Bailarina?* (COUTO, 2000, p. 15)

A narrativa sugere que a moça, absorta pela dança, deixa-se consumir em brasas. Contudo, a não ser pela reação das demais personagens – “O povo começou a gritar, em aviso” –, nada alude a seu corpo incendiando-se. Ao final, ela “estanca” os movimentos da dança, “semelhando estar intacta e inteira”, o que contraria a expectativa inicial, em consonância com o senso comum. Uma outra personagem ainda a toca com mão, o que reitera a ideia de o corpo estar inteiro, mas, sem qualquer explicação, “ela se desfez em cinza, poeirinha esvoando na brisa”. Maria Bailarina morre carbonizada, transmuta-se, enfim, o que lhe sucede? Não há, no texto, qualquer explicação – sequer discussão – sobre o fim da personagem. O desfecho desse episódio não é familiar nem aos seres de papel nem aos leitores reais, provocando estranhamento, a ponto de permanecer vivo na lembrança da personagem narrador, Zeca Perpétuo, como um fato singular, o qual mereceu ser referido, várias vezes, ao longo da história.

O segundo evento insólito também é narrado por Zeca Perpétuo, ainda em função homodiegética, a Luarmina, novamente narratário. Trata-se da história de Agualberto Salva-Erro, pai de Zeca, que teria perdido sua verdadeira amada no mar e, daí por diante, viveria para cultuar sua memória de maneira estranha, passando, ele mesmo, por alterações físicas mal explicadas. Seus olhos ficaram diferentes – “olhos de tubarão” – “[...] quando, certa vez, ele saltou do barco para salvar sua amada” (COUTO, 2000, p. 27).

O homem trazia no barco, como companhia, durante suas pescas, “uma moça muito nova que ele encontrara em outras terras” (COUTO, 2000, p. 27), cuja origem é uma incógnita: “Quem seria tal rapariga, de onde era?” (COUTO, 2000, p. 27). No fim de certo dia, quando ia levar a moça de volta “para além do horizonte” (COUTO, 2000, p. 27), ela tombou do barco. Agualberto, “em aflição, saltou em socorro dela. Mergulhou na fundura das águas e ficou dentro do mar mais tempo que um peito autoriza” (COUTO, 2000, p. 27-28). Barcos saíram em socorro, todos procuraram o homem, mas nada. Até que, “ao fim do dia, [...] reapareceu na superfície. Já ninguém esperava que ele surgisse. Mas, para espantações e reza, [...] engalfinhou-se entre as ondas e gritou como se o céu inteiro lhe entrasse no peito. O povo clamava: – *Está vivo! Está vivo!*” (COUTO, 2000, p. 28).

A partir desse dia, “os olhos de Agualberto não eram os mesmos” (COUTO, 2000, p. 28), e ninguém o conseguia olhar de frente, “porque aqueles olhos dele estavam da mesma cor do mar: azuis, de transparência marinha. Sua humanidade estava lavada a modos de peixe. Ele ficara muitíssimo demasiado tempo debaixo do mar” (COUTO, 2000, p. 28). O fenômeno, não familiar ao cotidiano das personagens, conforme denuncia a atitude da mãe de Zeca – “[...] ela enfrentou meu velho. Seus olhos subiram do chão até se fixarem no rosto dele. Foi quando ela gritou, tapando o rosto com as mãos” (COUTO, 2000, p. 28) – e, por extensão, dos leitores também, causou estranhamento, e, desde ali, “passavam gentes vindas de longe para espreitar de longe o preto com olhos da cor do mar” (COUTO, 2000, p. 28).

O sumiço da moça – “uma outra, rival e ilegítima” (COUTO, 2000, p. 28) – não pacifica a mãe de Zeca, que verbaliza sua dúvida: “– *Essa mulher, outra, será mesmo que morreu de vez?*” (COUTO, 2000, p. 28), essencial para outro episódio insólito adiante, porque inesperado, que se vai dar quase ao final da narrativa, estabelecendo relação entre a moça sumida e Luarmina. Contudo, como é próprio à estratégia de hesitação do fantástico, que perpetua a incerteza, o narrador, personagem testemunha do fato, sentencia:

Todos sabíamos que sim, que ela se intermediara nos fundos, lá onde os corais florescem em peixes. Todos sabíamos menos o velho Agualberto, desguarnecido de noção. Todas as tardes ele levava para dentro do mar cestos com comida e rações de água doce. Mergulhava e se deixava em permanência alongada. Depois, regressava à superfície, satisfeito de tudo, medidas as contas com a saudade. (COUTO, 2000, p. 28-29)

Mas, em que crer? Na certeza do narrador – que se diz voz de todos – ou na inquirição de sua mãe – que fala com sentido de mulher traída? Fato é, contudo, que as visitas de Agualberto ao fundo do mar amplificam traços fantásticos da personagem, desprovendo-a do natural humano e provendo-a do extraordinário desumano:

De cada vez que vinha à tona, porém, seus olhos se exibiam mais azuis. Um dia se lavariam de toda a cor, como as conchas que esbranquiçam. Aquilo parecia aplicação de um presságio, um mapa de seu pensamento: perder as vistas como perdera seu amor. E assim aconteceu: Agualberto ficou de olhos deslavados e nunca mais visitou as profundezas das águas. (COUTO, 2000, p. 30)

Intermediariamente, um rápido episódio, imediato ao sumiço de Agualberto, logo após o azul sair-lhe dos olhos, tendo, por consequência, ele ter ido embora de casa, refere-se ao enlouquecimento da mulher, que “não se conformou com aquele abandono” (COUTO, 2000, 30). Dois aspectos são importantes de serem destacados em relação a essa passagem. O primeiro recupera uma alusão à possível perda de juízo, já, antes, referida a Agualberto, “desguarnecido de noção” (COUTO, 2000, p. 30), aquele que, “depois do incidente, ficou com juízo de mamba” (COUTO, 2000, p. 41), e, agora, imputada à mãe de Zeca: “[...] tive que atender ao desjuízo de minha mãe” (COUTO, 2000, p. 30).

A loucura – ou melhor, a dúvida entre a sanidade e a loucura – é um dos temas a que o fantástico clássico – marcadamente, a literatura fantástica do século XIX – mais comumente recorreu (TODOROV, 1992, p. 99-164). Assim, *Mar me quer*, ineludivelmente, reafirma sua filiação ao gênero. O segundo aspecto também recupera algo já antes referido – o episódio de Maria Bailarina. Zeca compara sua mãe àquela personagem, aproximando-a do



espaço extraordinário por ela ocupado: “Depois, ela entrava na casinha, parecia atravessar a fogueira bem pelo meio das chamas. Fazia lembrar Maria Bailarina, modos como ela se antigamentou dançando com o fogo. Mas minha mãe caminhava sobre as fogueiras e nada lhe acontecia” (COUTO, 2000, p. 31).

O terceiro episódio efetivamente insólito, do qual Zeca Perpétuo é personagem principal, portanto, de cujo relato ocupa a função de narrador autodiegético, é o que conta a história de Henriquinha. No dia seguinte a ter incendiado a gaiola de gaivotas de Luarmina, um tanto arrependido, Zeca vai pedir-lhe desculpas e explicar-se, mas, para tanto, precisa contar o que se sucedeu entre ele e sua mulher Henriquinha, a fim de justificar sua atitude. Mais uma vez, Luarmina desempenha a função de narratário intratextual: “Lhe conto, Dona – já fui casado, mais que casado” (COUTO, 2000, p. 51).

Henriquinha “era uma moça muito cheia de corpo, mas bem chanfrada da cabeça, diria mesmo transtorneada” (COUTO, 2000, p. 51). Como revela o narrador personagem, “aos domingos, em fecho de tarde, ela saía pelos atalhos rumo à Igreja de Nossa Senhora das Almas. Levava seu vestido preto, se afastava com passo de viúva” (COUTO, 2000, p. 51). E ele cria nela, pois, “uma esposa assim belíssima e devotada a Deus era uma agradádiva” (COUTO, 2000, p. 51). Acreditava, “até que um dia [...] [lhe] disseram que, afinal, ela não se dirigia a nenhuma missa. Ia, sim, ao cimo da Duna Vermelha e se despia aos olhos públicos, posta toda fora das roupas. O povo se juntava para tirar proveito daquela visão” (COUTO, 2000, p. 51).

Em dúvida, Zeca procura tirar a situação a limpo, e urde um plano para conferir o que Henriquinha fazia aos domingos. Assim, conforme relata:

Um feio dia me chegou a decisão. Eu lhe devia seguir, sem que ninguém notasse. Organizei assim: aldrabei o calendário. Arranjei um de um ano muito transacto, afixei ali nas vistas da parede da cozinha. Henriquinha, nessa manhã, me inquiriu o dia que era.  
*Não sei, mulher. Veja no calendário.* Ela espreitou. A voz admirada, chegou-me ao quarto.  
*Afinal? Hoje é domingo?* No princípio, ela insistiu que havia engano. Não podia ser domingo. É, respondi eu, os

domingos são assim, são iguais aos dias de semana mas só que de gravata. É verdade, Henriquinha, a gente nem dá pela semana e já estamos numa outra. (COUTO, 200, p. 51)

Iludida pela inusitada situação, Henriquinha “foi ao aguarda-fatos e retirou o cerimonioso vestido negro” (COUTO, 2000, p. 52). Dissimulado, Zeca lhe pergunta: “ – *Vai sair?*” (COUTO, 2000, p. 52). E ela, prontamente, responde: “ – *Esqueceu que nos domingos sempre cumpro obrigação de Deus?*” (COUTO, 2000, p. 52). Henriquinha “tinha caído” (COUTO, 2000, p. 52).

Confuso, primeiramente, Zeca sorri por dentro. Depois, ainda se lhe caiu, “por instante, um peso de culpa” (COUTO, 2000, p. 5), e chegou a pensar “em desarmadilhar o momento” (COUTO, 2000, p. 52). Mas, como confessa, “a alma foi-[...] [lhe] mais forte que o sentimento” (COUTO, 2000, p. 52). Seguiu a mulher, “em cuidadosa perseguição, atrás de muro, moita, arbusto” (COUTO, 2000, p. 52), até que chegaram “ao barranco de terra vermelha. Henriquinha parou-se no limiar onde o abismo se despenha até à praia, bem junto à rebentação” (COUTO, 2000, p. 52). Ele ficou espreitando-a. “Àquela hora não havia ninguém. Talvez porque não era domingo, ninguém esperava o espetáculo dela àquele dia” (COUTO, 2000, p. 52).

Todavia, a falação das gentes era verdadeira, Henriquinha mentia para Zeca. Para sua surpresa, o espetáculo se inicia:

Henriquinha então começou-se a ondear parecia uma dança, em baixo de uma música que só ela escutava. De costas para mim, ela reboalhava-se de prazer, como se uma invisível chuvinha tombasse sobre ela. Começou de puxar o vestido até meio do corpo, a cintura dela espreitava entre a luz e as mãos. Depois, foi afastando os panos que lhe cobriam. Cada veste caía no chão parecia folha morta tombando na minha surpresa. (COUTO, 2000, p. 52)

Surpreso, confuso, excitado, enraivecido, Zeca oscila entre o que fazer. Diante da inusitada cena, sente “como se nunca lhe tivesse tocado, como se ela fosse mulher inatingível” (COUTO, 2000, p. 52), e deseja ir até ela, despentear-se com ela, desatar “um namoro de afiar carne” (COUTO, 2000, p. 52). E vai, “pé e ante-pé, até ficar por detrás de Henriquinha, até sentir o ofegar dela” (COUTO, 2000, p. 52). As ideias se lhe embaralham.

Dá-se, então, o evento insólito. Em meio à confusão dos sentidos, Zeca “precisava afastar [Henriquinha], num súbito, aquela vertigem” (COUTO, 2000, p. 52). Ele a empurra, mas não escuta “nem grito nem baque do tombo, vindo das rochas em baixo. Apenas a estridência de gaivota roçando o barranco. Henriquinha tombou? Morreu? Foi engolida pelo mar?” (COUTO, 2000, p. 52). Instaure-se nova dúvida. A mãe de Zeca duvidara do sumiço da outra de seu homem, tombada do barco ao fundo do mar. Zeca duvida do fim de Henriquinha. Assim, “nos seguintes dias, [...] [regressou] à Duna Vermelha, [...] [milimetrou] grutas e areias à procura de um sinal do corpo de Henriquinha. Nada. Só ausência” (COUTO, 2000, p. 54).

O destino de Henriquinha é estranho para Zeca – e, por extensão, para o leitor –, bem como não lhe soa familiar a estridência de gaivota roçando o barranco, ao invés do grito da mulher caindo, do estrondo de seu corpo contra as rochas, do baque da queda nas águas. Assim, daí por diante, o convívio com as gaivotas, ouvir o estridente som que emitem, perturba Zeca – “de repente, um piar de gaivota me alertou. Meus nervos ficaram em arco, disparei que nem flecha. A pedra saiu-me da mão com raiva.” (COUTO, 2000, p. 49). Essa seria a razão de ele ter posto fogo às gaiolas cheias de gaivotas que Luarmina cultivava, de ele dedicar-se à matança das gaivotas – “pássaros cheios de brancura, enfeitando o céu de sonhos marinhos” (COUTO, 2000, p. 49) – que Luarmina questiona. Por fim, Zeca resume e sentencia: “única coisa, Dona Luarmina: é esse grito de gaivota, no exacto despenho de Henriquinha. Me persegue essa aguda piação, me rasga as cicatrizes de uma ferida que nunca senti. A senhora me pergunta por que motivo eu ando perseguindo essas aves? Me entende, Dona Luarmina?” (COUTO, 2000, p. 54).

Outro episódio também insólito se liga sequencialmente a esse último, em uma teia de sentidos complementares. Como se sempre soubesse a história, Luarmina não demonstra qualquer reação de espanto, pavor, desaprovação diante do relato de Zeca. Manda-o ir ao fundo de seu quintal ver o que fizera, incendiando as gaiolas, mas, a princípio, ele se nega: “ – *Desculpe, Dona Luarmina, não posso*

*ir*” (COUTO, 2000, p. 54). Decidida, a mulher, com bastante esforço, pois era gorda, levanta-se de seu assento e leva-o, contrariado, consigo, para ver os fundos. Zeca se “mantinha por trás dela, feito miúdo perante a chegada da sova” (COUTO, 2000, p. 54-55). Ela insistia que ele olhasse; ele, envergonhado, mantinha-se cabisbaixo, até que, como relata:

súbito, escutei um rumorejar de asa. Aquele som chapinhou a minha alma de lembrança, como se fosse uma desabação de mundos. Fui erguendo os olhos, avistando primeiro madeiras mastigadas, restos carcomidos de pássaros, penas de cinza, tudo jazendo em paz de deserto. A rede metálica mantinha-se intacta. Mas, à mistura daquela cinzentação, surgiu-me a aparição de uma ave vivente, toda branca, rendilhando repentinos voos. Como sobrava aquela gaivota de tão total fogareiro? (COUTO, 2000, p. 55).

A interrogação de Zeca – repetindo as interrogações anteriores da mãe dele diante do sumiço da outra, caída do barco, e dele mesmo, quando do empurrão que dá em Henriquinha – colocam mais uma dúvida ao longo da história, amplificando a hesitação diante do narrado, e, como recurso de linguagem, corresponde a uma das estratégias mais comuns e repetidas do gênero fantástico: o emprego da frase interrogativa. Mas, enfim, soa insólito que, gaiolas incendiadas, tudo em cinzas, sobrasse uma gaivota viva, justificando a pergunta feita por Zeca. E outra dúvida mais ainda se coloca, no mesmo feixe de questionamentos iniciado pela mãe de Zeca, ao inquirir se, verdadeiramente, a moça caída do barco sumira, como antes já se observara. Essa única gaivota sobrevivente põe em xeque o fim de Henriquinha. Teria ela se metamorfoseado em gaivota ao ser lançada penhasco abaixo, retornaria agora, naquele momento, salvando-se da morte mais uma vez? Todorov, ao tratar dos “temas do eu”, que constituem as narrativas fantásticas, destaca as metamorfoses como sendo o primeiro deles (TODOROV, 1992, p. 117).

O episódio insólito seguinte, entrecortado por uma revelação que traz nova e definitiva dúvida à narrativa, é o último da história. Zeca Perpétuo se sente terminando aos poucos, como se dera com seu pai, e cumpriria, assim, a predição do velho Agualberto: “ –

*Você há-de morrer afogado em lençol faz conta os panos virassem ondas de água”* (COUTO, 2000, p. 44). Sempre que adormece, ele tem a visão de afogamento, em que se misturam e confundem o mar e o sangue. E, em alguns desses momentos, recorda as coisas que ouvira de seu pai:

Meu pai, afinal, me estava dizer o quê? Que trazemos oceanos circulando dentro de nós? Que há viagens que temos que fazer só no íntimo de nós? Ficarei sempre sem saber. Lições que o velho Agualberto me deu sempre foram assim; esquivas e mal desenhadas. O sangue e o mar, suas parecenças me ressurgiam agora em punição de alguma desobediência. (COUTO, 2000, p. 59-60)

A desobediência a que Zeca se refere, e que adiante confessará a Luarmina, diz respeito a um último pedido que Agualberto lhe fizera, antes de terminar de morrer aos pouquinhos, e que será a chave para a entrada de uma nova dúvida perpetuada na narrativa:

Vim aqui lhe pedir uma coisa: você sabe onde fica o Fundo do China?  
Esse fundão, lá no meio do mar?  
Eu quero que você vá lá, cada semana vá lá. E leve comida e água de beber. Deixe isso no fundo. Faça isso da minha parte. Promete?  
Prometo. (COUTO, 2000, p. 46).

Agualberto acreditava que sua amada recebia, no fundo mar, coisas que ele, sempre, lhe levava, lhe mandava, em um ritual diário de oferendas:

Nas funduras do Fundo do China se extinguiu aquela que ele amara, aquela para que tivera olhos.  
Sabe? Esse anzol todo que abenço. Tudo é mentira. Só finjo dar as boas sortes para que essa isca, essas coisas que ajunto nos anzóis, desçam a nos fundos e não voltem.  
E as coisas que o senhor prende no anzol?  
São prendas que destino na falecida. É para ela. Tudo aquilo é para ela. São minhas prendas. (COUTO, 2000, p. 46)

No oitavo e último capítulo, tem-se por epígrafe a lembrança da avó de Zeca quando da morte de seu avô Celestiano. Portanto, a voz que permanece, após a morte do homem, é a da mulher. Morreram Celestiano e Agualberto, agora, estaria morrendo Zeca Perpétuo. E as mulheres, todas, sempre permaneceriam vivas para além de seus homens.

Zeca se percebe piorando da doença. Ficando acordado, perde o juízo; pegando no sono, afoga-se no próprio suor, seus lençóis convertidos em mar de água. Luarmina, surpreendendo, vem-lhe fazer visita — “ — *Você sempre me visitou. Hoje sou eu a vir ter consigo*” (COUTO, 2000, p. 65) — e o encontra empapaçado em lençóis, que decide trocar por roupa de cama limpa e seca — “ — *Essas estão ensopadas, como é possível transpirar-se tanto?*” (COUTO, 2000, p. 65). Zeca agradece, e lhe diz estar morrendo — “ — *Ainda bem que veio, Luarmina. É que estou quase para morrer*” (COUTO, 2000, p. 41). Luarmina o repreende — “ — *Não fale disparate, Zeca. Você ainda me há-de atirar umas pazadas*” (COUTO, 2000, p. 65).

Atualizando a tradição, Zeca pede “à vizinha o mesmo que o velho Celestiano pedira em seu último momento” (COUTO, 2000, p. 65). Diz ele: “ — *Lhe peço, vizinhinha: quero desfalecer a olhar os seus olhos*” (COUTO, 2000, p. 65). Mas ela desconversa, pretende retirar-se caso ele continue a falar em morte.

Surpreendendo-a, Zeca pede a Luarmina que lhe conte uma história — “[...] *Me conte uma história*” (COUTO, 2000, p. 66). Ele já lhe contou tantas. Mas ela, sem saber o que contar, também surpreende, e ordena a Zeca que se levante para dançar — “*Me admirei. E recusei, incapaz de meximento*” (COUTO, 2000, p. 66). Dançar com Luarmina era o que ele sempre quisera, desde o início, inclusive, por conta desse desejo, contou a ela a história de Maria Bailarina. Agora, Luarmina o tira, quase à força, para dançar. Entretanto, mesmo que ela queira, ele não podia, não aguentava — “*ironia do destino*” (COUTO, 2000, p. 66).

Reconhecendo a doença de Zeca — “ — *Você está doente. Eu não devia ter forçado*” (COUTO, 2000, p. 65) —, Luarmina se desculpa, mas ele retruca — “ — *Não é doença. Para nós doença é outra coisa, não é isso que vocês brancos...*” (COUTO, 2000, p. 65) —, distinguindo os lugares dele e dela no mundo, separando brancos de negros. Ao que ela replica — “ — *Eu sou mulata, não esqueça*” (COUTO, 2000, p. 65). A discussão da raça enseja

a confissão de Zeca: “ – [...] *A verdade de minha doença é esta: estou sendo castigado por meu pai*” (COUTO, 2000, p. 66). Zeca não cumprira a promessa de cuidar da moça que habitava o Fundo do China. Por isso, estaria sendo castigado – “ – [...] *fui infiel com a promessa que deixei. [...] eu prometi que tratava dessa mulher dele, prometi que lhe levava água, alimento...*” (COUTO, 2000, p. 67). Luarmina contradiz Zeca, afirmando que ele cumpriu a promessa feita ao pai e, por isso, não pode estar sendo castigado – “ – [...] *você fez tudo isso*” (COUTO, 2000, p. 67). Zeca insiste, negando – “ – *Não, não fiz nada*” (COUTO, 2000, p. 67). Luarmina reafirma que ele fez – “ – *Fez, sim*” (COUTO, 2000, p. 67). Zeca insiste não ter feito – “ – *Nunca fiz, Dona. Nunca voltei lá*” (COUTO, 2000, p. 67).

Nesse ponto, manifesta-se a síntese de uma das principais dúvidas que permeiam a narrativa: “ – *Essa mulher, outra, será mesmo que morreu de vez?*” (COUTO, 2000, p. 28). Estaria ela afogada no Fundo do China? Receberia, lá no fundo, as prendas que lhe enviava Agualberto? Zeca, não indo ao Fundo do China depositar alimentos e água potável, deixava de atender à promessa feita ao pai? Enfim...

Luarmina dá fecho à narrativa entronizando uma dúvida capital:

Essa mulher que seu pai levava no barco, essa mulher nunca morreu.  
Como nunca morreu?  
Ela foi arrastada, salvou-se agarrada em madeira...  
Como sabe?  
Porque eu sou essa mulher. [...]  
[...] eu sou essa mulher. E você tratou de mim, todas essas conversas, todas as vezes que me visitou... (COUTO, 2000, p. 67).

E Zeca, ao não aceitar a revelação como verdade, perpetua a hesitação para além do desfecho – “ – *Não é verdade...*” (COUTO, 2000, p. 67) –, que se vai somar à dúvida de sua doença e do anúncio de sua morte próxima.

*Mar me quer* cumpre a função precípua do fantástico, sendo uma narrativa curta, estruturada sobre um cenário realista, possível no cotidiano, no qual se dão eventos insólitos, cujas explicações oscilam entre o natural e o sobrenatural, sem possibilidade de se decidir



por um dos caminhos possíveis, mantendo, para além da história, a hesitação que assola tanto os seres de papel quanto os leitores. Assim, de modo singular, Mia Couto se inscreve na tradição da literatura fantástica, sem nada dever à crítica, com uma ficção que pode ser lida, indubitavelmente, sob os pressupostos teóricos do gênero.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. O invisível, o fantástico e o realismo mágico. *In: AFONSO, Maria Fernanda. O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004. p. 348-386.

ALMEIDA, Germano. *A ilha fantástica*. Lisboa: Caminho, 1994.

ALMEIDA, Germano. *As memórias de um espírito*. Lisboa: Caminho, 2001.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. *In: ROAS, David (intr., comp. y bibl.). Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-104.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio a *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CARPENTIER, Alejo. O barroco e o real maravilhoso. *In: CARPENTIER, Alejo. A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987a. p. 109-129.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. *In: CARPENTIER, Alejo. A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987b. p. 130-142.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba; Londrina: EdUFPR; EdUEL, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor Borisovich. A arte como procedimento. *In: TOLEDO, D. de O. (org.). Teoria da literatura – formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTO, Mia. *Mar me quer*. Lisboa: Caminho, 2000.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FURDELA, Aurélio. *Do medo morreu o susto*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2003.

FURDELA, Aurélio. *Saga d'ouro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2019.

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

FURTADO, Filipe. fantástico (modo). *In: CEIA, Carlos (coord.). E-Dicionário*

*de termos literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Último acesso: 05 jun. 2023.

LOPES, Pedro Pereira. *Kanova e o segredo da Caveira*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2013.

LOPES, Pedro Pereira. *mundo grave*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2018.

MARTINS, António. *O fantástico nos contos de Mia Couto – potencialidades de leitura em alunos do ensino básico*. Porto: Papiro, 2008.

NOA, Francisco. Tendências da atual ficção moçambicana. In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (ed.). *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco povos, cinco nações*. Atas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p. 283-288.

PEPETELA. *Lueji: O Nascimento de um Império*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PETROV, Petar. O universo romanesco de Mia Couto. In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (ed.). *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco povos, cinco nações*. Atas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p. 672-681.

PROPP, Vladimir I. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

RAIMUNDO, Sérgio. *A ilha dos mulatos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2020.

ROAS, David. En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX. In: AMORES, Monteserrat; MARTÍN, Rebeca (ed.). *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. p. 203-222.

ROAS, David. Lo pseudofantástico y sus variantes. In: ROAS, David. *Tras los límites de lo real – Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. p. 62-67.

SILVEIRA, Regina. Realismo animista. In: REIS, Carlos *et al.* (ed.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/r/realismo-animista>.

SIMÕES, Maria João. Coalescência fantástico/real em Mia Couto e Mário de Carvalho” In: NÓBREGA, José Manuel da; MOTA, Nano Pádua de (ed.). *Estudos de Literaturas Africanas – Cinco povos, cinco nações*. Atas do

Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007. p. 580-589.

TINGA, Mélio. *Marizza*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda: 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOMACHEVSKI, Brik. Temática. *In: TOLEDO, D. de O. (org.). Teoria da literatura - formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

TUTIKIAN, Jane Fraga. Mia Couto: uma criação universal para uma identidade nacional. *In: TUTIKIAN, Jane Fraga. Velhas identidades novas - O pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006. p. 57-88.

# VOZES, FORMAS E TERRITÓRIOS DA LITERATURA DE HORROR CONTEMPORÂNEA

Oscar Nestarez

Qual é o lugar do horror nas artes literárias da atualidade, em especial na América Latina? Quais são seus índices, suas características mais salientes, e como o gênero dialoga com traumas e temores da contemporaneidade? Que espaço ocupam as narrativas assustadoras na literatura brasileira de hoje? Aqui, procurarei apresentar respostas para essas indagações, ainda que sem qualquer pretensão de exaurir as possibilidades em jogo. A base para essas hipóteses advém de minha pesquisa de doutorado concluída em 2022, cujo objeto foi a literatura de horror brasileira, mas que também compreendeu algumas expressões latino-americanas do assombro e propôs reflexões a respeito dos mecanismos do horror no ocidente como um todo. De antemão, cabe mencionar que o alicerce teórico para a compreensão do gênero é fornecido pelo estudo fundamental de Noël Carroll (2004), que cunhou o conceito de horror artístico com base na estética da recepção. Isto é, aqui trataremos de uma expressão literária estruturada com vistas ao arrepio, elaborada de modo a obter uma resposta emocional e afetiva de leitoras e leitores; uma vertente cuja origem é o Gótico, mas que acaba por percorrer uma senda toda sua, tornando-se autônoma, identificável por seus próprios procedimentos, temáticas e intersemioses.

A dimensão atual dessa vertente pode ser verificada em uma entrevista<sup>9</sup> com Mariana Enriquez realizada em 2019. Em certo ponto, a autora argentina afirma que, “estranhamente, o horror é o gênero que mais se aproxima da nossa realidade”. E prossegue: “A sensação de que a realidade se dissolve, se torna estranha e sinistra, tão característica dos relatos de horror, pode ser facilmente reconhecida na nossa vida cotidiana”. Considerada uma das principais vozes da literatura de horror atual, com obras traduzidas e premiadas por todo o mundo, Enriquez tem propriedade para

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/07/escrever-horror-e-uma-mistura-entre-planejar-e-intuir-diz-escritora-argentina.html>. Último acesso em: 06 jun. 2023.

avaliar os mecanismos por trás de arrepios literários. Os contos reunidos na coletânea *As coisas que perdemos no fogo*, publicada originalmente em 2016, encenam diferentes tipos de dissolução da realidade, por meio de estratégias discursivas manejadas com maestria – entre as quais destaca-se uma composição narrativa que plasma construção minuciosa de personagens, comentário político e vasto conhecimento da tradição do horror. Um exemplo é “Sob a água negra”, com a história de uma promotora que investiga o assassinato de dois jovens de uma favela no sul de Buenos Aires – o crime está relacionado com a poluição do rio Riachuelo, que atravessa a comunidade, e, para além do descaso que deflagra o horror, há brumas lovecraftianas pairando por toda a trama, a ponto de a referência se tornar explícita no desenlace. Já o conto “A casa de Adela” evoca o *topos* das casas assombradas para lançar luz (e projetar sombras) em episódios macabros da história argentina: os desaparecimentos de corpos durante a ditadura que assolou o país entre 1976 e 1983. Um grupo de crianças explora uma casa abandonada no bairro em que moram, e a menina Adela acaba por sumir em um dos cômodos.

*As coisas que perdemos no fogo* reúne duas das principais características da ficção literária de horror da atualidade. Uma delas é o gênero se apresentando como forma de dialogar mais intensamente com a realidade que nos cerca – e com as mazelas que a compõem –, como sugere Enriquez. Talvez por conta de um esvaziamento das fórmulas estabelecidas pelo Realismo ou mesmo pelo Modernismo literário, as chamadas vertentes imaginativas vêm sendo compreendidas como novos caminhos para se atingir antigas questões formadoras da sociedade, em especial de países latino-americanos. A desigualdade, o racismo, a herança colonial, o genocídio de povos originários e o patriarcado são tópicos caros à região, e as narrativas de horror, de ficção científica, de fantasia e do insólito no geral oferecem outras perspectivas a respeito desses temas, induzindo a reflexões em uma dimensão diversa daquelas já consagradas pela historiografia literária. A novela *Distância de resgate*, da também argentina Samanta Schweblin, utiliza o suspense

e alguns toques de distopia para tratar da solidão conjugal enfrentada pelas mulheres, além de abordar problemáticas ambientais contemporâneas, como o uso indiscriminado de agrotóxicos. A violência urbana dá o tom da maior parte dos contos de horror de *Rinha de galos*, da equatoriana María Fernanda Ampuero, e, em *Terra fresca da sua tumba*, da boliviana Giovanna Rivero, o sobrenatural permeia as narrativas curtas para denunciar a condição da mulher em uma sociedade ameaçadoramente masculina.

Como se observa a partir de *As coisas que perdemos no fogo* e dos demais títulos mencionados, outra característica de destaque do horror contemporâneo é a autoria feminina. De tempos para cá, o número de publicações de narrativas sinistras publicadas por mulheres aumentou significativamente no continente. Alguns jornalistas e críticos denominaram essa dinâmica como a de um “novo Gótico”, reunindo, no mesmo *locus horribilis*, autoras tão diversas como as já mencionadas Enriquez, Schweblin e Rivero, além de Silvia Moreno-Garcia, autora do romance *Gótico mexicano*. Por mais problemática que a generalização seja – e voltaremos a esse tópico adiante –, é sintomática da força com que escritoras vêm ocupando prateleiras, listas de premiações e espaços da crítica literária. Dos nomes mencionados, o de Enriquez é o mais proeminente. A autora, natural de Lanús, arredores de Buenos Aires, foi finalista do prestigiado *International Booker Prize* de 2021 com outra coletânea, *The dangers of smoking in bed* [*Os perigos de fumar na cama*], ainda inédita no Brasil. E o romance *Nossa parte de noite* recebeu em 2019 o Herralde, um dos mais importantes prêmios de língua espanhola.

A obra relata a luta de um médium, Juan, para salvar Gaspar, seu filho, de um terrível destino envolvendo uma sociedade secreta, a Ordem. É uma história de estrutura ambiciosa e não linear, com partes que ora avançam, ora recuam no tempo. E tem proporções monumentais – são mais de 500 páginas. Ou seja, quase 20 vezes maior do que a média das narrativas de *As coisas que perdemos no fogo*. Em outra entrevista, Mariana Enriquez afirmou querer se dedicar à



experiência de um romance, com tudo o que ela contém de incertezas, dificuldades, arquitetura e imersão. Fazia tempo que eu estava escrevendo textos breves ou de não ficção, e precisava dessa dedicação de anos que envolve a escrita de um romance, pelo menos para mim. (2021, p. 15)

Assim como a maioria dos contos da autora, *Nossa parte de noite* traz, na essência, uma história de horror. De acordo com ela, as quatro partes que compõem o romance são guiadas por estilos sutis das narrativas sinistras: na primeira, temos uma espécie de *road movie* com um desfecho de *folk horror* lovecraftiano; a seguir, uma segunda parte “mais [Stephen] King” (ENRIQUEZ, 2021, p. 15), que acompanha um grupo de adolescentes realizando descobertas assustadoras; uma terceira parte envolve-se nos ares do horror vitoriano e uma última remete a histórias iniciáticas, concluindo-se em um horror ocultista que evoca o trabalho do inglês Arthur Machen.

Nesse sentido de uma vinculação consciente ao horror, Enriquez se afasta de autoras como Schweblin e Rivero. A primeira — que, além de *Distância de resgate*, teve publicados no Brasil o romance *Kentukis* e as coletâneas *Pássaros na boca* e *Sete casas vazias* — é considerada uma das principais herdeiras de ficcionistas do neofantástico latino-americano, como Borges, Bioy Casares e Cortázar. O termo foi concebido pelo estudioso Jaime Alazraki para designar um tipo de ficção que subverte o real discreta e lentamente, em um procedimento diverso da súbita ruptura muitas vezes encontrada em obras do fantástico tradicional. É o caso de Schweblin, cujos contos partem de situações cotidianas para, pouco a pouco, adentrar o terreno do impossível e, com alguma frequência, do aterrorizante. O fantástico, então, torna-se normalizado, sendo incorporado ao paradigma do real nesses universos ficcionais. Já no romance *Kentukis*, mais próximo da ficção científica, Schweblin explora nossa obsessão com tecnologia e *voyeurismo* virtual para compor um retrato tão divertido quanto perturbador dos tempos atuais.

À boliviana Giovanna Rivero, por outro lado, já se atribuiu o papel de atualizar o colombiano Gabriel García Márquez em uma chave de “fantasia gótica”<sup>10</sup>. No entanto, os contos da coletânea *Terra*

10 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/escritora-boliviana-explora-sofrimentos-e-marcas-do-corpo-em-literatura-gotica.shtml>. Último acesso em: 06 jun. 2023.

*fresca da sua tumba* têm no corpo humano uma tônica dominante: o estupro, as doenças, os desejos e a morte permeiam a prosa elegante da autora, que nem sempre adentra o território do insólito e do realismo mágico consagrado pelo autor de *Cem anos de solidão*. Assim, as narrativas de Rivero tangenciariam o horror corporal, outro dos índices das narrativas assustadoras contemporâneas que será abordado adiante.

Cabe um comentário a respeito da recepção dessas autoras pelo viés do Gótico. Isto é, de como os meios editorial e jornalístico têm tratado essa conjuntura como uma expressão do novo Gótico latino-americano. Ora, observa-se nos trabalhos aqui mencionados – com exceção de Enriquez e Moreno-García – pouco da ficção gótica e de suas características definidoras, que, de acordo com pesquisadores do tema, são: o espaço/território amaldiçoado (castelos, depois casas assombradas), a presença fantasmagórica do passado e as personagens monstruosas. Eventualmente uma leitura atenta das obras de Rivero, Schweblin e Ampuero revelará um ou mais desses elementos. No entanto, isso parece insuficiente para agrupá-las na categoria do gótico como expressão estética. E menos ainda do gótico como fenômeno cultural e literário relacionado a um período determinado, os séculos XVIII e XIX, e a localidades específicas da Inglaterra e, a seguir, da Europa ocidental.

A exceção é *Gótico mexicano*, que, como o título evidencia, abraça tanto a poética quanto o fenômeno cultural góticos. O romance de Silvia Moreno-García se passa no México da década de 1950 e é protagonizado por Noemí Taboada, uma jovem *socialite*. Ela é enviada pelo pai a uma mansão nas montanhas para descobrir o que acontece à prima Catalina, que parece doente. A protagonista então se vê em meio à sinistra família de Virgil Doyle, o sedutor e enigmático marido de Catalina; também testemunha estranhas ocorrências envolvendo epidemias e doenças inexplicáveis. Há uma interessante gradação de intensidade nos horrores apresentados, mas o romance tem mais problemas do que qualidades: a construção de personagens é frágil, a escrita carece de força e a sensação de *déjà vu* é recorrente – um risco inevitável quando se adota fórmulas de dois séculos e meio de vida para elaborar um romance.

Em *Nossa parte de noite*, há, sim, alguns marcadores góticos. O tópico da casa assombrada, relacionado ao *locus horribilis*, tem destaque no romance; nas quatro partes da obra há casas aterrorizantes, que ora são palco de rituais macabros, ora figuram como portais para outras dimensões. Temos, também, personagens monstruosas, essencialmente cruéis – como Mercedes, uma das líderes da Ordem.

Entretanto, para além da estrutura que dialoga com diferentes correntes do horror, o livro de Mariana Enriquez apresenta, acima de tudo, a intencionalidade que caracteriza o gênero. A obra é permeada por imagens assustadoras. De acordo com a autora, elas surgem “quase como uma intuição, sem detalhes, e durante a escritura os detalhes crescem e se potencializam” (ENRIQUEZ, 2021, p. 17). O trabalho de Enriquez com o sobrenatural também é distinto daquele de Schweblin ou Rivero. O inexplicável manifesta-se como que à moda antiga, do fantástico oitocentista:

A minha influência é a do estranho que rompe com a realidade; eu nunca poderia normalizá-lo e muito menos torná-lo “maravilhoso”. Simplesmente não é o que me interessa, porque me parece que, hoje, o fantástico se pode contar de outras formas. (ENRIQUEZ, 2021, p. 19)

Dentro de outras formas de se contar o fantástico com vistas ao arrepio, um dos tópicos mais recorrentes na atualidade é o já mencionado horror corporal (ou *body horror*, em inglês). Assim é conhecido o prolífico subgênero no qual o corpo humano figura como a matéria-prima do assombro. Violações, mutações, anomalias e distorções são apenas algumas das possibilidades, e tão rica tem sido a produção neste campo que já surgem correntes de estudos dedicados à poética do corpo nas narrativas assustadoras.

A potência do horror corporal pode ser ilustrada pelo quinto episódio da série *Lovecraft Country*, que é uma adaptação do livro homônimo de Matt Ruff escrita por Misha Green. Nele, Ruby, a irmã da protagonista Leti, passa por uma assustadora transformação. Negra, ela faz uma espécie de pacto para se transformar em uma mulher branca (chamada Hillary) e, como tal, aproveitar os privilégios oferecidos por um país segregado (a narrativa se passa

nos EUA de 1950). Assim acontece: Ruby/Hillary consegue um emprego na loja de departamentos em que sempre quis trabalhar, e progride rápido. Também se surpreende com a forma como é abordada pelas pessoas, muito diferente do tratamento que lhe é dispensado enquanto negra. Em certa altura, testemunhamos o momento em que Hillary volta a ser Ruby: uma metamorfose visualmente aflitiva e sangrenta, mas que encontra na denúncia racial a sua principal dimensão de significação.

À primeira vista, o horror corporal soa como uma novidade recente – costuma ser vinculado ao cinema da segunda metade do século XX, associado a nomes como os do estadunidense John Carpenter e do canadense David Cronenberg. Um olhar detido, porém, revela uma história bem mais antiga. Em *Metamorfoses* (8 d.C.), por exemplo, o poeta romano Públio Ovídio Naso narra uma cena aterradora: o caçador Acteão surpreende a deusa Diana banhando-se nua; então, é transformado por ela em um veado e depois é devorado pela própria matilha de cães. Em *A Divina Comédia*, Dante caminha ao lado de Virgílio em meio a árvores secas, sem frutos, e cujas formas têm algo de humano. Trata-se do bosque dos suicidas, para onde são enviados aqueles que tiram suas próprias vidas. Após serem transformados em árvores, ainda servem de alimento para as horrendas Harpias.

No campo conceitual, as origens do horror corporal também se projetam longe. Pode-se afirmar que a categoria tem relação com o grotesco, um termo que, derivado do latim, *grotto* (gruta ou pequena caverna), surgiu na Roma do século XIV, quando foram descobertos corredores e salões de um antigo complexo palacial até então soterrado. Nesses espaços subterrâneos, foram encontradas imagens e estátuas de figuras míticas, metade humanas, metade animais. As representações fascinavam e horrorizavam na mesma medida. Também é de fascínio e horror que trata Victor Hugo no prefácio escrito para a peça *Cromwell* (1827). O texto é fundamental para que se conheça a concepção de grotesco na literatura do século XIX; isto é, o materialmente feio e o disforme como marcas do que Hugo chamou de “gênio moderno, tão complexo, tão variado nas

suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (HUGO, 2007, p. 28). Contrapondo-o ao belo, que “não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização” (HUGO, 2007, p.28), o feio é “um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (HUGO, 2007, p. 28).

No campo acadêmico, os estudos que relacionam corpo e escrita também são desenvolvidos há certo tempo. Adorno, por exemplo, escreveu sobre como a mecanização dos processos sociais vem afetando nossas relações interpessoais, criando-se uma sensação de desumanização (ADORNO, 2015, p. 80). Jacques Derrida também trabalhou com esses temas: textos como “Véus... à vela”, no qual ele narra uma memória de infância, de uma época em que criou bichos da seda, revelam como a escrita e o corpo são, para ele, coisas inseparáveis: escrever é como tecer algo que nos envolve, uma mortalha, uma construção que só existe porque somos o que somos, corpos em intenso conflito e transformação (CIXOUS; DERRIDA, 2001, p. 75).

Com os estudos acadêmicos abrindo-se cada vez mais para a indústria cultural e para a cultura *pop*, é possível encontrar pesquisas que começam a refletir essa relação entre corpo e escrita dentro de gêneros como o horror e a ficção científica. São trabalhos que mapeiam e destacam essa intrincada relação com o corpo em livros, filmes e quadrinhos de horror, de clássicos a contemporâneos. *Frankenstein, ou O Prometeu moderno*, de Mary Shelley, é provavelmente um dos primeiros livros a trazerem elementos de um *proto-body horror* como hoje se entende o subgênero. A famosa história do cientista Victor Frankenstein e sua criação monstruosa, formada a partir de pedaços de corpos roubados de um cemitério, traz o foco do horror para o corpo em si, para a vida que ressurgue onde não deveria. O espírito visionário de Shelley fez de *Frankenstein* um experimento criativo da literatura ao estabelecer o corpo como fonte de medo, diferenciando-se do gótico, que até então apostava no *locus horribilis* e no sobrenatural para isso.

Também é possível encontrar elementos de *body horror* no trabalho de H.P. Lovecraft. O criador dos mitos de Cthulhu escreveu contos como “O horror de Dunwich”, sobre uma estranha família que, após rituais macabros com entidades de outras dimensões, gera dois descendentes que apresentam estranhas deformidades. Também produziu a narrativa “Herbert West: Reanimador”, na qual um cientista faz experiências em cadáveres a fim de trazê-los de volta à vida. No caso das histórias de Lovecraft, as violações do corpo são problemáticas, já que o reconhecido racismo do autor pode nos levar a apontar a utilização do horror corporal como uma maculação de um padrão racial “puro”. O tema é controverso e reacende discussões – inclusive por meio de releituras que o subvertem, algo que *Lovecraft Country* realiza com as transformações da personagem Ruby.

Corpo e escritura ainda se encontram de forma perturbadora em Franz Kafka. O escritor tcheco abordou questões relacionadas à carne em vários de seus trabalhos, explorando a submissão e os efeitos físicos de se sentir deslocado da sociedade. Textos como *Na colônia penal* ou *A metamorfose* são exemplos disso. No primeiro, uma máquina autônoma é utilizada para julgar e punir pessoas condenadas pelo duvidoso sistema de justiça de uma colônia, gravando a sentença em suas carnes enquanto as executa, em uma cena intensamente *gore*. No segundo texto, acompanhamos Gregor Samsa, um jovem que, ao despertar de sonhos intranquilos, encontra-se transformado em um inseto monstruoso. Essa transformação ocorreria porque, no fundo, Gregor não era mais capaz de cumprir seu papel na sociedade e na dinâmica familiar, tornando-se um peso morto, um monstro sem utilidade. Em ambos os casos, Kafka direciona a frieza e a ironia amarga de sua escrita para o corpo humano, cutucando angústias e sentimentos que derivam da nossa existência como seres que percebem o mundo por meio da carne.

Evidentemente, Kafka não era um escritor de horror. Mas sua obra influenciou diversos criadores relacionados ao gênero ao longo do século XX, em especial no cinema. Dois exemplos são David Cronenberg e David Lynch. O primeiro é considerado um

dos nomes mais importantes do horror corporal no cinema; filmes como *Enraivecida na Fúria do Sexo*, de 1977, e *Filhos do medo*, de 1979, marcaram o início da carreira do diretor. Mas foi na fase oitentista que Cronenberg criou verdadeiros marcos do subgênero, como *Videodrome – A síndrome do vídeo*, de 1983, no qual se relacionam submissão corporal, mídia, paranoia e perversão sexual, e *A mosca*, de 1986. *Remake* de um *sci-fi* dos anos 1950, o filme conta a história de Seth Brundle, um cientista que, após realizar experimentos com uma máquina de teletransporte, acaba fundindo seu DNA com o de uma mosca. A partir daí, seu corpo começa a passar por grotescas transformações, filmadas por Cronenberg a partir de efeitos práticos que até hoje causam repulsa. Como o *body horror* não se constitui apenas de “cenas nojentas”, *A mosca* também traz um potente subtexto: o filme foi interpretado como uma metáfora do medo da AIDS, e de como os efeitos de uma doença podem trazer angústia, sofrimento e isolamento. Além, é claro, de colocar em cena o antigo tema dos limites da ciência, que também aparece em *Frankenstein*.

David Lynch, por outro lado, utilizou o horror corporal em apenas algumas de suas obras, mas quase sempre como metáforas oníricas, relacionadas a traumas e medos profundos. É o caso de *Eraserhead*, filme de 1977 no qual Mary, esposa do protagonista Henry, dá à luz um bebê deformado que sequer parece humano e o abandona aos cuidados do pai. O que se segue (entre outras viagens *lynchianas*) é uma história sobre o medo da paternidade e a dificuldade em assumir certas responsabilidades.

Agora, imagine a cena: você está confinado ou confinada com seus colegas no trabalho e descobre que uma forma de vida alienígena invadiu esse lugar. Ela pode entrar em qualquer corpo e assumir sua forma, sem que você nem o “possuído” saibam. Quando o alienígena se revela, deforma e destrói o corpo que invadiu, ao mesmo tempo em que se transfere para outro. Aos poucos, a entidade vai dominando um por um, e você precisa evitar ser infectado para poder escapar com vida. É o que acontece em *O enigma de outro mundo*, de 1982, de John Carpenter, outro importante cineasta que explorou o *body horror* em seus trabalhos. O filme também é um



*remake* de um clássico *sci-fi*, e a trama transporta o clima de paranoia da Guerra Fria para uma instalação de pesquisas na Antártida, onde cientistas são atacados por um alienígena com a capacidade de invadir corpos.

O horror corporal é, ainda, a força motriz de outro subgênero do cinema de horror: os filmes de zumbi. Diretores como George A. Romero e Dan O'Bannon exploraram de diversas formas a figura do morto-vivo. A quantidade de produções nesse campo mostra a riqueza de abordagens possíveis: críticas ao comportamento das massas, ao consumismo e à banalização da violência são alguns exemplos do que os zumbis podem “dizer” em filmes, séries, quadrinhos e games.

Já nos quadrinhos, o aspecto visual, somado à imaginação de seus criadores, pode resultar em verdadeiras obras-primas do horror corporal. É o caso do japonês Junji Ito, tido como um dos maiores nomes do mangá assustador da atualidade. Obras como *Uzumaki - A espiral do horror*, *Tomie* e o recente *Fragmentos do horror* trazem características do subgênero, como corpos deformados, *gore* intenso e demais insanidades, que ganha novos contornos graças ao traço carregado e detalhista de Ito.

Voltando à literatura, temos no britânico Clive Barker o principal nome do subgênero. E não por acaso: tanto na série *Livros de sangue* quanto em narrativas mais longas como *Hellraiser* ou *A raça das trevas*, Barker coloca o corpo no epicentro do horror, atribuindo-lhe diferentes significados e submetendo-o a situações aterradoras. No conto “Nas montanhas, as cidades”, por exemplo, o corpo torna-se, literalmente, social — uma vez por ano, seguindo um antigo ritual, os habitantes de duas pequenas cidades da antiga Iugoslávia compõem (subindo uns em cima dos outros) corpos gigantescos, que então duelam; o resultado é uma carnificina sem precedentes. Já em *Hellraiser*, a obsessão pelo prazer carnal rompe barreiras entre dimensões e atrai os Cenobitas, entidades sobrenaturais que submetem suas vítimas a experiências físicas extremas.

Hoje, o corpo continua incentivando novas formas de abordagem artística. Um exemplo é o recente *Possessor* (2020), filme de Brandon Cronenberg, filho de David Cronenberg que, assim como o pai,

uniu horror corporal e ficção científica em uma trama que envolve paranoia, manipulação e muito sangue. Outro exemplo é o remake de *Suspiria* (2018), dirigido por Luca Guadagnino e que conta com uma das cenas mais inventivas do subgênero nos últimos anos. Essas obras mostram como as nossas relações com a carne são repletas de potencial criativo. Se o corpo estabelece a nossa conexão material com o mundo, é natural que também seja um veículo para os medos que sentimos dele.

Apontadas essas características mais salientes do horror contemporâneo no geral, resta a indagação: e no Brasil? Quais seriam os marcadores do gênero no país — se é que eles existem? O que avulta na produção atual de narrativas arrepiantes brasileiras? Em primeiro lugar, cabe afirmar que é tarefa impossível determinar características em comum às narrativas de horror produzidas por aqui. Reuni-las em apenas alguns eixos temáticos, ou interligá-las todas por meio de estruturantes específicos, é mirar o fracasso. Em um país de proporções continentais no qual cada região constitui um universo à parte, a literatura que se propõe ao arrepio não pode, nem deve ter apenas uma faceta, um aspecto totalizante — ainda que se prove assustadora para uma porção da população, decerto não o será para toda ela. Um crescente conjunto de procedimentos e temas nos permite inserir narrativas na categoria do horror; no entanto, a *efetividade* desses textos, ou o potencial de arrepio oferecido por eles, considerando-se a estética da recepção, corresponde também, e principalmente, à forma como tais textos incorporam temores e angústias de determinados períodos e contextos.

Sobretudo no Brasil contemporâneo, temores e angústias se modulam, transformam-se, são substituídos de região para região, de cidade para cidade; por vezes, de bairro para bairro. Ficcionalistas de horror não escapam a isso, publicando narrativas que condigam com o espaço (geográfico, histórico e cultural) no qual vivem, e atingindo, com maior ou menor força, o público leitor desse mesmo território, por vezes transpondo-o. De tal fenômeno, emerge um panorama ficcional tão plural quanto complexo, em que se identificam inúmeras vertentes (ou subgêneros) da literatura de horror.

É fundamental apontar que essa diversidade não se restringe à contemporaneidade; antes, é detectável ao longo de toda a historiografia do horror no país, cujo marco inicial, um consenso entre estudiosos, é *Noite na taverna* (1855). Do desencanto melancólico de Álvares de Azevedo ao horror vampírico do conto “A nevrose da cor” (1889), de Júlia Lopes de Almeida, há espaço, na tradição de nossa literatura sinistra, para os mais diversificados calafrios. Tem-se aquele despertado pela ambivalência e pela crueldade humanas, à moda de Poe, como em “A causa secreta” (1885) de Machado de Assis e “Venha ver o pôr do sol” (1988) de Lygia Fagundes Telles, no qual subjazem incisivos comentários sociais; note-se o arrepio deflagrado pelo delírio e pelo sobrenatural – por isso relacionado ao fantástico oitocentista – em “A vida eterna” (1870), também de Machado, “Demônios” (1891), de Aluísio Azevedo, “Os três círios do Triângulo da Morte” (1922), de Moacir Deabreu, e “O espelho” (1938), de Gastão Cruis; há o assombro advindo de crenças populares em “Acauã” (1893), de Inglês de Sousa; o horror em diálogo com a ficção científica em “Os olhos que comiam carne” (1932), de Humberto de Campos, e o horror *pulp*, de fortes contornos góticos, em “Noite diabólica” (1963), de R.F. Lucchetti, e “O satanás de Iglawaburg” (1944), de Adelpho Monjardim; também se encontram os assombros deflagrados pelo espaço rural de “Os porcos” (1903), de Júlia Lopes de Almeida, e pelo território urbano, de “A peste” (1910), de João do Rio; por fim, tem-se o singular experimento com o vocabulário sinistro oferecido por “Onde estivestes de noite” (1974), de Clarice Lispector, bem como a crônica inesperadamente fantasmagórica de “Flor, telefone, moça” (1951), de Carlos Drummond de Andrade.

No recorte histórico aqui denominado como contemporâneo – as duas primeiras décadas do século XXI –, tal diversidade não apenas se mantém, como se torna mais complexa. À medida que a consciência do horror ganha terreno, observa-se mais ficcionistas produzindo narrativas de horror; surgem novos mecanismos de reconhecimento e valoração, como premiações e uma associação de escritores; aumentam o interesse do público leitor, em consequência, a atenção dedicada ao gênero por parte de editoras, sobretudo no

segmento chamado de independente. Cabe ressaltar também, nesse movimento de dimensões significativas, um esforço de legitimação da ficção literária de horror brasileira. Se, historicamente, restringiu-se ou mesmo se negou às narrativas assustadoras nacionais o acesso a espaços centrais (tanto críticos quanto mercadológicos) do meio literário no país, vem se formando um sistema autônomo que busca abrir seus próprios caminhos, demarcar seu próprio território.

Quanto à criação literária do horror no Brasil contemporâneo, com mais vozes se expressando, a variedade de temas e procedimentos acompanha essa complexificação. Hoje, assim como antes, é tarefa inviável atribuir um padrão a uma produção tão plural, de estratégias do assombro tão diversas. Por outro lado, cabe citar alguns títulos que, nos anos recentes, contribuíram para a tomada de território por parte da ficção de horror. Convém apontar que as menções a seguir consideram uma boa recepção por parte do público e da crítica especializada; e que, na ausência de mecanismos oficiais de aferição, tal critério é necessariamente subjetivo, portanto excludente.

Nas duas primeiras décadas do século XXI, destacam-se calafrios de diferentes naturezas. Tem-se o suspense e o horror de contornos góticos, e bastante tributários de Stephen King, do romance em formato de *fix up* *O vilarejo* (2015, Suma), do carioca Raphael Montes. Há os arrepios suaves, deflagrados por procedimentos do realismo mágico no espaço urbano de outra narrativa em formato de *fix up* — *Neon azul* (2010, Draco), do também carioca Eric Novello. Destaca-se o horror de expressão psicológica deflagrado por um drama familiar no romance *Neve negra* (2017, Companhia das Letras), do paulistano Santiago Nazarian, cujos procedimentos desafiam os padrões do gênero, mas que ainda assim caracterizam a intencionalidade do arrepio. Cabe salientar também o horror orientado para o público jovem-adulto, de tonalidade lovecraftiana, elaborado pelo paulista Felipe Castilho no romance *Serpentário* (2019, Intrínseca). Tem-se a composição do horror em intenso diálogo com o cinema do gênero e novamente tributária de Stephen King, além de bastante ancorada em uma cosmovisão cristã, como os romances em formato de *fix-up*

*Ultra Carnem* (2016), *VHS: Verdadeiras Histórias de Sangue* (2019) e *Devoção Verdadeira a D.* (2020), do paulista Cesar Bravo, publicados pela editora DarkSide<sup>11</sup>.

Igualmente em diálogo com o cinema e com o imaginário do horror estão os *thrillers* policiais da paulista Cláudia Lemes, em especial o romance *Inferno no Ártico*, publicado em 2018 de forma independente, e *Quando os mortos falam*, lançado pela editora Avec em 2021; também o carioca Vitor Abdala entretetece a narrativa policial ao horror sobrenatural no romance *Caveiras*, de 2019. Há ainda as perturbações arquitetadas pela autora e psicanalista paulista Paula Febbe, cuja escrita fragmentária e em formato breve mira os espaços mentais subterrâneos de personagens e, em consequência, leitores, em títulos como *Mãos secas com apenas duas folhas*, publicação originalmente de forma independente em 2013, e *Metástase*, também independente, de 2015, e ainda o romance *Vantagens que encontrei na morte do meu pai*, lançado em 2021 pela DarkSide. Por outro lado, o carioca Jorge Alexandre Moreira percorre senda distinta ao investir na categoria do horror corporal, com narrativas que priorizam a visualidade das descrições; o romance *Numezu* (2019, Monomito) representa esse projeto. Já o paraense Andrei Simões elabora um horror de matriz existencialista em narrativas como *Putrefação* (2005, Novo Século) e *Zon - O Rei do Nada* (2015, Empíreo).

Ao final da década de 2010, assistimos ao recrudescimento do que se tem denominado de ficção de horror feminista, ou seja, narrativas que encenam assombros causados pelas inúmeras ameaças à condição da mulher no mundo contemporâneo; vinculam-se a essa vertente os romances *As vozes sombrias de Irena* (2021, Avec), da paulista Mia Sardini, e *Lauren* (2019, Caos & Letras), da gaúcha Irka Barrios, entre outras. A produção do horror *pulp* participa desse cenário sobretudo por meio de obras do gaúcho Duda Falcão — como a coletânea de contos *Mausoléu* (2013, Argonautas) e o

---

<sup>11</sup> Cabe um comentário a respeito do contexto dessas publicações. As três obras foram lançadas pela DarkSide, editora carioca especializada em horror, ficção científica e fantasia. Durante anos, os livros de Bravo constituíram, ao lado de outros poucos títulos, exceções em um catálogo dominado por ficcionistas estrangeiros; entretanto, em 2020, a editora anunciou a contratação de trabalhos de novos autores e novas autoras nacionais, como Verena Cavalcante, Bruno Ribeiro, Márcio Benjamin, Paula Febbe, Marco de Castro, Paulo Raviere, entre outros e outras. No final de 2021, ocorreu o anúncio de alguns títulos desses autores.

romance *O estranho oeste de Kane Blackmoon* (2019, Avec) —, e de R.F. Lucchetti, cuja produção permanece intensa nos tempos atuais.

Por fim, destacam-se narrativas que buscam no rico manancial da cultura popular e do folclore brasileiros as fontes dos assombros ficcionais. Trata-se de um movimento observado com maior incidência em estados do Nordeste, do que dão prova obras como *Malassombramentos* (2010, Bagaço) e *Na escuridão das brenhas* (2013, Bagaço), do pernambucano Roberto Beltrão — cofundador do projeto multimídia *O Recife Assombrado* ao lado do também autor André Balaio —, e as coletâneas de contos *Homens e outros animais fabulosos* (2018, Patuá) e *Carapaça escura* (2019, Patuá), dos também pernambucanos João Paulo Parisio e Frederico Toscano. Tem-se ainda as coletâneas *Sete monstros brasileiros* (2014, Casa da Palavra) e *Gótico nordestino* (2022, Alfaguara), de autoria dos paraibanos Braulio Tavares e Cristhiano Aguiar, além da íntegra da obra do potiguar Márcio Benjamin.

No entanto, também ficcionistas de outras regiões do país extraem suas monstruosidades do folclore nacional — isso se aplica à novela *O capeta caolho contra a besta-fera* (2018, Independente), do paulista Everaldo Rodrigues, que encena um embate entre cangaceiros e um lobisomem no sertão dos anos 1930; assim como é o caso dos romances *O Escravo de Capela* (2017, Faro), do catarinense Marcos DeBrito, que relê o mito do Saci-Pererê à luz do violento passado escravocrata brasileiro, e *Terra de sonhos e acaso* (2019, Martin Claret), do paulista Filipe de Campos Ribeiro, no qual a Mula sem Cabeça figura de maneira aterrorizante em uma trama cujo cenário é o interior do estado de São Paulo.

Como se vê, é vibrante e plural a produção de horrores ficcionais no Brasil a partir do século XXI. Ainda são dignas de nota as incontáveis antologias organizadas por editoras de pequeno porte, frequentemente viabilizadas por meio de campanhas de financiamento coletivo, mas não raro publicadas mediante pagamento dos próprios autores participantes. A propósito, a autopublicação tornou-se um importante componente no segmento do horror, tendo em vista plataformas como o Kindle Direct

Publishing, da Amazon, ou aplicativos como Wattpad, que permitem o compartilhamento *online* de histórias. Apesar de favorecerem o surgimento de textos de baixa qualidade, tendo em vista a recorrente ausência de intervenções básicas como edição ou mesmo revisão, os mecanismos de autopublicação têm a contrapartida de funcionar como vitrine para jovens ficcionistas de talento. Assim, em meio a todos esses fatores e complexidades, dá-se um movimento pujante, robusto, que não demonstra sinais de perder força com o passar dos anos — e que tem tudo para ganhar cada vez mais espaço no vibrante cenário do horror na América Latina.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Sobre a relação entre sociologia e psicologia. In: ADORNO, Theodor W. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 71-135.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror – Or the paradoxes of the heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2001.

ENRIQUEZ, Mariana. O horror que emana do poder: uma entrevista com Mariana Enriquez. [Entrevista concedida a] Oscar Nestarez. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 13-24, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193430>. Último acesso em: 06 jun. 2023.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017, p. 2492-2502. Acesso em: 3 mai. 2021.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.



# PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Luana Barossi

## Da instabilidade do conceito

O que é ficção científica? A reação a essa pergunta geralmente é de alheamento, que se dá por duas possibilidades quase opostas: a primeira, da parte daqueles que acreditam que a resposta é óbvia, por terem muita certeza do que “ficção científica” seja, e, portanto, a pergunta em si não teria razão de ser; e a segunda vem daqueles que ficam desconcertados com a questão, pois compreendem a instabilidade, a complexidade e o caráter artiloso inerente ao conceito. Aqueles que alegam ter certeza acerca da “natureza” do objeto tratado podem ainda se dividir em dois grupos. Um primeiro que não parou para refletir tanto sobre o tema e coloca a FC<sup>12</sup> dentro daquele conjunto de coisas que sabemos o que é, mas não sabemos explicar, e, se insistíssemos na pergunta, a resposta provavelmente cairia em tautologias do tipo: “ficção científica são as obras com temática de FC, como robôs, desenvolvimento tecnológico ou viagens no tempo”. Já o segundo grupo é composto por aqueles que pararam para pensar sobre o tema, alguns até o estudam, mas as respostas simplistas e excludentes acabam se tornando abrigos confortáveis para evitar o enfrentamento da amplitude e do caráter instável do “objeto”. O maior problema advindo dessa possibilidade da certeza é a limitação das respostas, geralmente fixadas apenas no conteúdo temático das obras e em uma relação muito direta entre a diegese e um conceito de “realidade” bastante limitado.

Desta forma, o intuito deste capítulo não é trazer uma resposta unívoca à questão, mas enfrentar sua complexidade, por meio da apresentação de algumas abordagens teóricas sobre a ficção científica, considerando as flutuações de significação do conceito. Em sua discussão sobre as definições, Carl Freedman pondera que “há definições estritas e amplas, definições laudatórias e difamatórias,

---

12 A abreviação “FC” será utilizada por vezes no lugar de “ficção científica”.

definições que posicionam a ficção científica de várias maneiras em relação aos seus Outros genéricos habituais [...] e, por fim, anti-definições que proclamam insolúvel o problema da definição” (2000, p. 13)<sup>13</sup>. O autor completa dizendo que não existe consenso de definição e, portanto, para certas definições uma obra poderia ser classificada como FC enquanto, para outra, a mesma obra não poderia ser assim classificada.

O próprio termo<sup>14</sup> “ficção científica” é bem recente, posterior inclusive a algumas obras que hoje tendemos a classificar como tal, como é o caso de *Frankenstein*, de Mary Shelley, ou de boa parte da obra de Jules Verne. Patrick Parrinder (1980, p. XIV) ressalta que o termo passa a circular apenas na década de 1930, e que a literatura assim classificada foi, por muito tempo, relegada à categoria de literatura comercial restrita às *pulp magazines*. Contudo, o caráter crítico e social, paralelamente à construção densa de algumas obras, como as de Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury, que atingiram um grande público e, ao mesmo tempo, incitaram discussões e estudos em diversas áreas das ciências humanas, como psicologia, antropologia, sociologia e teoria literária, foi um aspecto imprescindível para que o que chamamos de ficção científica atingisse um patamar que ultrapassasse a malvista – na academia – categorização de literatura comercial.

Nesse momento, percebemos uma primeira cisão na concepção do que seria ficção científica, uma vez que a própria noção de literatura comercial teria um sentido de oposição primordial à concepção de alta literatura ou, ainda, na possibilidade de articulação com as teorias críticas da cultura. Enquanto a literatura comercial seria produzida com o objetivo de ser consumida pelo maior público possível, oferecendo textos de leitura rápida, agradável, dentro do que discute Barthes (1987, p. 21-22) sobre o “texto de prazer” – “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” –, as obras com textos mais complexos, que

---

13 A tradução, neste capítulo, de todas as citações diretas de obras não traduzidas ao português é de responsabilidade da autora.

14 Uma vez que este capítulo não tem como escopo trazer um histórico do termo, sugiro a leitura de “Working Daydreams, Workshop Definitions”, do livro de Patrick Parrinder aqui citado.

rompem tanto com aspectos temáticos quanto com os estéticos, e estilísticos, produziriam exatamente um contraponto àquelas, por desconfortar, colocar em estado de perda, fazer “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças” (BARTHES, 1987, p. 22). No entanto, percebemos que o que se concebe como “ficção científica” trafega pelos dois polos de maneira bastante fluida, por vezes “funcionando” como um texto de entretenimento, mais nos parâmetros do que poderíamos chamar de literatura comercial, por vezes desestabilizando tanto as bases temáticas, históricas e psicológicas, quanto estéticas, do leitor.

Ainda outro modo de cisão, de certa forma derivado do primeiro, também se estabelece nas concepções de ficção científica. Para um grupo, a FC teria a possibilidade de fazer “vacilar as bases” do leitor, e, para outro, servir como “modo de aplicação” das possibilidades do que já estaria “cientificamente constituído”. Então, para certo grupo de estudiosos, a FC seria apenas aquilo que traria as possibilidades de “aplicação” dentro das ciências duras. De todas as maneiras, essas concepções não dizem respeito a uma “coisa em si”, ou seja, a uma essência do que seria ficção científica, mas do que ela faz ou pode fazer, ou, ainda, dos efeitos que produz ou tem potencialidade de produzir. Mesmo dentro dos estudos literários acadêmicos encontramos diferentes abordagens. Algumas classificam a FC como gênero, outras como forma, outras como temática, outras, ainda, não se atrevem a classificá-la, por não enxergarem algum aspecto com suficiente univocidade nas obras.

Pensando no aspecto mutável do próprio conceito e na dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de se conceber a FC como *coisa em si*, abordaremos a seguir diferentes perspectivas teóricas sobre o tema, colocando em evidência o que elas levam em consideração, em especial sobre o que a FC faz ou tem potencialidade de fazer, ou ainda discutindo seus “efeitos” possíveis, mais do que nas tentativas (muitas vezes vãs) de definição: a perspectiva de Darko Suvin, da FC como “literatura de estranhamento cognitivo”; a de Carl Freedman, da FC como uma tendência presente em maior ou

menor grau em qualquer obra; a abordagem de Seo-Young Chu, dos *referentes cognitivamente estranhos*; e, por fim, uma leitura nossa, da FC como o ponto de interseção entre o real e o insólito.

## Literatura de estranhamento cognitivo

Um dos estudos mais proeminentes sobre a FC foi escrito por Darko Suvin, pesquisador iugoslavo radicado no Canadá, professor emérito da Universidade McGill. Seu tratado, *Metamorphoses of Science Fiction*<sup>15</sup> (1979a), tornou-se livro fundamental para as análises e perspectivas críticas acerca da FC. Entendido por parte dos seus contemporâneos como subcategoria literária, especialmente para os que compreendiam a FC como um “subgênero da literatura fantástica” (a exemplo de Todorov, em seu *Introdução à literatura fantástica* (2008), publicado pela primeira vez em 1970), o conceito de FC recebeu de Suvin potência teórica e, conseqüentemente, nova significação. Em seu artigo “The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre”, publicado na revista *Science Fiction Studies* em março de 1979, ele explicita a complexidade e a problemática de se tentar definir o conceito empiricamente apenas pelas obras:

O conceito de FC não pode ser extraído intuitivamente ou empiricamente das obras assim denominadas, como foi usualmente tentado até os anos 1960 e ainda hoje é frequentemente tentado por críticos positivistas [...]. Nesses casos, infelizmente, o conceito a que se chega é primitivo, subjetivo e instável. (SUVIN, 1979b, p. 32)

Em *MOSF*, Suvin mostra que, embora a FC tenha um parentesco interessante com os mitos, com o fantástico e com os contos de fadas por apresentar, em um primeiro momento, uma oposição aos “gêneros literários naturalistas ou empiricistas” (SUVIN, 1979a, p. 3-4), esse parentesco é parcial, uma vez que a FC se diferencia radicalmente em termos de abordagem e função social. Assim, o autor pontua que a característica central da FC é o fato de ela ser a *literatura de estranhamento cognitivo*. Suvin considera o conceito

---

15 Daqui em diante citado pela abreviatura *MOSF*.

de estranhamento/distanciamento em Brecht como um recurso ligado ao realismo crítico: “uma representação que estranha é aquela que nos permite reconhecer seu sujeito, mas ao mesmo tempo faz com que pareça estranho” (BRECHT *apud* SUVIN, 1979a, p.6), e pontua que, embora sua concepção de estranhamento em FC tenha um sentido comum a Brecht, de produzir um efeito crítico de distanciamento no público leitor, no caso da FC esse efeito compõe a estrutura formal do gênero. Assim, o estranhamento da FC se opõe àquele do sobrenatural e metafísico, mas também se distancia, de certa forma, do distanciamento realista brechtiano. É a partir desses elementos de diferenciação que Suvin elabora a sua definição, bastante rigorosa: “FC é o gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo formal é um quadro imaginativo alternativo à ambientação empírica do autor” (SUVIN, 1979a, p. 7-8).

Poderíamos indagar se esse conceito de estranhamento em Suvin não poderia ser considerado próximo demais à concepção de *ostranênie* (estranhamento, distanciamento, singularização) em Chklovski, o que faria com que a própria concepção de FC do autor se sobrepusse à noção de literariedade herdeira do formalismo. No entanto, a singularização em Chklovski tem relação com “estranhar” ou “singularizar” elementos já conhecidos, mas que foram automatizados pelos processos de “algebrização” da percepção:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. (CHKLOVSKI, [1917] 2019, p. 161-162)

Embora para Suvin o estranhamento seja um procedimento, assim como para Chklovski, ele não tem como objetivo apenas aumentar a dificuldade da percepção ou singularizar objetos que foram automatizados, mas funcionar como, concomitantemente, um “reflexo da realidade e um reflexo na realidade” (SUVIN, 1979a, p. 13). Ou seja, há algo de radical na afecção possível da

obra na realidade, de forma que o estranhamento se dá nessa possibilidade de afecção: “No século XX, a FC mudou-se para a esfera do pensamento antropológico e cosmológico, tornando-se um diagnóstico, um alerta, um apelo à compreensão e à ação e — o mais importante — um mapeamento de possíveis alternativas” (SUVIN, 1979a, p. 14).

Essa concepção de “alerta” pode não ter relação exatamente com o futuro, como se poderia imaginar em um primeiro momento, pois a FC não tem necessariamente relação com futuros imaginados<sup>16</sup>, mas pode ser inclusive a condensação de aspectos políticos, tecnológicos, sociais ou culturais do presente. Essa condensação muitas vezes é o que permite que enxerguemos com mais clareza questões da nossa existência que apareciam anteriormente de maneira pulverizada, passando quase que despercebidas.

Depreendemos que a concepção de Suvin, de literatura como estranhamento cognitivo, embora tenha como ponto de partida um aspecto intrínseco ao texto literário, tem um fator (o estranhamento cognitivo) que é responsável por produzir algo no leitor, um deslocamento de suas concepções prévias ou um “alerta” dado por uma perspectiva condensada de seu próprio mundo, o que lhe possibilita enxergar melhor o que estava dissipado, mas estava ali. Logo, é uma teoria que se volta ao que o crítico literário Hans Robert Jauss, grande expoente da estética da recepção, conceitua como categorias fundamentais da fruição estética: a *Aisthesis*, que “se coloca como com o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis” (JAUSS, 1979, p. 101), e a *Katharsis*, “capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 101). Ou seja, o que o texto produz (ou tenciona produzir) como afeto no ato de leitura.

Essa característica, no entanto, pode estar presente em maior ou menor grau no texto literário, ou ainda estar presente em textos não classificados, nas prateleiras, sob a rubrica da ficção científica.

---

16 Há algumas definições da FC como a literatura de futuros imaginados. Essa definição é extremamente imprecisa e excludente, pois boa parte das obras trata inclusive de passados ou presentes alternativos à nossa ambientação empírica.

É sobre essa questão e sobre a possibilidade de uma “gradação” da ficção científica que trata a próxima perspectiva discutida neste capítulo, a abordagem de Carl Freedman.

## **A “tendência” ciência-ficcional: dialética entre cognição e estranhamento**

A concepção de Suvin de ficção científica como a literatura de estranhamento cognitivo é revisitada por Carl Freedman em seu livro *Critical Theory and Science Fiction* (2000). No entanto, Freedman amplia as possibilidades do conceito, ao especificar que não haveria um texto de “ficção científica pura”, nem mesmo um texto não classificado em um primeiro momento como FC que fosse completamente desprovido de “ciência-ficcionalidade”. Nesse sentido, uma obra poderia ser mais ou menos ciência-ficcional, uma vez que a própria concepção de FC seria condição para a representação.

O autor aponta que, ainda que Suvin não a houvesse proposto nesses termos, a FC é determinada pela dialética entre estranhamento e cognição, sendo que o primeiro termo (estranhamento) se referiria à “criação de um mundo ficcional alternativo que, por se recusar a tomar o nosso ambiente mundano como certo, implícita ou explicitamente promove um questionamento crítico sobre ele” (FREEDMAN, 2000, p. 16). Ou seja, o modo de produção do “alerta” que Suvin enuncia é explicitado por Freedman como mecanismo de ação da tendência ciência-ficcional. O autor ainda completa, evidenciando que o aspecto crítico desse questionamento é garantido pela operação cognitiva, que é o que permite ao texto a conexão racional entre o seu plano diegético e o mundo empírico do leitor.

Considerando, ainda, a afirmação de que qualquer texto é ciência-ficcional em algum grau, Freedman elabora a concepção de um espectro ou linha gradual. Em uma ponta do espectro, estaria a pura “cognição”; em outra, o puro “estranhamento”. Se a dialética estiver achatada na “ponta” da mera cognição, o resultado é a ficção realista ou mundana que não produz estranhamento (o exemplo mais

próximo disso seriam as obras naturalistas/descritivas do século XIX); e se a dialética estiver achatada na ponta do estranhamento (ou, como o autor chama, pseudo-estranhamento), o resultado seria a fantasia, que estranha ou aparenta estranhar, mas de forma teoricamente ilegítima. A teoria de Freedman, assim, desconstrói a concepção de FC como um gênero conciso, ao estabelecer uma gradação acerca do que torna uma obra mais ou menos ciência-ficcional: é o que ele chama de *tendência ciência ficção*.

Para explicitar essa concepção de tendência, o autor elabora que não há nenhum texto que incorpore perfeitamente a ficção científica, assim como não há texto literário no qual a tendência ciência-ficcional seja completamente ausente. Assim, essa tendência é condição prévia para a própria concepção de ficcionalidade – e, também, de representação:

a construção de um mundo alternativo é a própria definição de ficção: devido ao caráter de representação como um processo não-transparente que envolve necessariamente não somente semelhança mas *diferença* entre a representação e o “referente” dela, um grau irreduzível de alteridade e estranhamento certamente ocorre mesmo no caso da ficção mais “realista” que se possa imaginar. (FREEDMAN, 2000, p. 21)

Além da proposição da concepção de uma “tendência ciência-ficcional”, presente em maior ou menor grau nas obras, Freedman também desenvolve uma discussão importante no que se refere às próprias concepções de cognição e estranhamento. Para explicitar o significado desses conceitos, tomemos como exemplo a obra *O quase fim do mundo*, do angolano Pepetela (2008). A obra apresenta as histórias de doze sobreviventes de uma arma de destruição em massa criada por um grupo de eugenistas chamado “Frente Nacionalista Europeia”. A intenção deste grupo era dizimar a humanidade e iniciar uma sociedade nova e “pura” para recolonizar o mundo. No entanto, o plano dos neonazistas não sai como o esperado e seu bunker é destruído no processo, resultando na morte de todos. Ironicamente, eles não haviam calculado a quantidade certa de armas no continente Africano, acreditando que havia pouca gente naquelas paragens. Doze pessoas sobrevivem na cidade fictícia de



Calpe e a narrativa se desenvolve a partir desse estopim. A concepção científica dessa arma de destruição em massa pode ser refutada por especialistas do nosso mundo “real”, por, por exemplo, não haver explicação para o fato de os corpos serem completamente aniquilados no processo. Essa alegação poderia, em uma leitura rasa, desconsiderar esse elemento como “cognitivo”, uma vez que não seria materialmente possível no mundo real. No entanto, no plano diegético, a arma traz materialidade e realidade ao acontecimento catastrófico, há explicação para o seu funcionamento, ou seja, ela é construída textualmente de maneira plausível. A hecatombe não é explicada no plano diegético por razões sobrenaturais, mas por uma ação humana possível dentro do plano de cientificidade do texto. Esse exemplo sugere que a porção “cognitiva” não é exatamente algo passível de ser comprovado cientificamente fora da narrativa, mas antes o que Freedman retoma da teoria barthesiana: ela corresponde ao efeito cognitivo. Além disso, sobre a porção de “estranhamento”, o autor alega que

A questão crucial para a determinação genérica não é qualquer julgamento epistemológico externo ao próprio texto sobre a racionalidade ou irracionalidade das imaginações deste último, mas sim (como parte da linguagem de Suvin de fato implica, mas nunca deixa totalmente claro) a atitude do próprio texto ao tipo de estranhamento que está sendo realizado. (FREEDMAN, 2000, p. 18)

Além disso, Freedman questiona a classificação de gênero como algo estático (FC como subgênero da literatura fantástica, por exemplo), mas não nega a existência da FC enquanto gênero. Em vez disso, o autor propõe uma conceptualização de gênero que não é uma classificação, mas uma *tendência*:

um gênero não é uma classificação, mas um elemento ou, melhor ainda, uma tendência que, em combinação com outros elementos ou tendências genéricas relativamente autônomas, atua em maior ou menor grau dentro de um texto literário, que é ele mesmo entendido como uma totalidade complexamente estruturada. Em outras palavras: um texto não é arquivado em uma categoria genérica; em vez disso, uma tendência genérica é algo que acontece dentro de um texto. (FREEDMAN, 2000, p. 20)

Assim, haveria a tendência ciência-ficcional, em maior grau em obras como a de Pepetela, ou ainda em *Minority Report*, de K. Dick. No entanto, essa tendência estaria presente em menor grau (mas não totalmente ausente) em obras usualmente classificadas como realistas, como é o caso de *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, ou *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pois estas estariam mais próximas da ponta “cognitiva” do espectro. Para ter “mais” tendência ciência-ficcional, a obra deveria se situar mais proximamente ao centro do espectro, isto é, entre a porção cognitiva e a porção de estranhamento. No caso de uma obra que cria todo um universo ficcional deslocado do nosso, como é o caso de *O senhor dos anéis*, por exemplo, a tendência ciência-ficcional seria baixa, pelo fato de ela estar localizada mais proximamente à porção de estranhamento, distanciando-se radicalmente do nosso mundo como ele é concebido. Quando uma obra se localiza no centro do espectro, o “efeito cognitivo” torna-se, de acordo com Freedman, mais intenso.

Percebemos, assim, como a proposta de Freedman também se relaciona à recepção, uma vez que um “efeito cognitivo” é algo que podemos pensar em termos textuais apenas porque há a previsão de um leitor. Sem o ato de leitura não há efeito cognitivo. Seo-Young Chu, por sua vez, não recusa as ideias de Freedman, mas propõe um deslocamento radical: o estranhamento cognitivo não está presente na obra ou no ato de leitura, mas no objeto representado, como veremos a seguir.

## **Ficção científica e os objetos de representação**

Em diálogo com as abordagens de Suvin e Freedman, a pesquisadora Seo-Young Chu (2010), em sua obra *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, coloca em evidência que o objeto “ciência-ficcional”, ou seja, o que incita a dialética entre cognição e estranhamento, não é o procedimento representacional formal, mas o objeto representado. Para desenvolver essa concepção, Chu parte de uma leitura do conceito de *mimesis*, propondo algo próximo da ideia aristotélica de que “poesia é imitação”: para a autora, a

*mimesis* é a representação (direta ou não) de uma suposta realidade no plano narrativo. O que tornaria um texto ciência-ficcional não seria a representação em si, mas o fato de o objeto de representação ser “esquivo” à possibilidade de representação. Assim, para definir a FC, Chu primeiramente se pergunta sobre o que significa algo se esquivar da representação; o que faz com que alguns referentes sejam menos suscetíveis do que outros à representação; e, finalmente, o que é preciso para um referente *esquivo* tornar-se disponível à representação. Na busca por esses referentes no mundo tido como *conhecido*, a autora estabelece sua ideia de FC como a possibilidade de representação dos referentes que não são passíveis de serem ficcionalizados por meio da representação mundana ou realista.

Uma aproximação à concepção de Freedman que a autora propõe na definição do que torna uma obra ciência ficcional é a ideia pouco intuitiva e, talvez por este motivo, também interessante: a autora propõe que a FC é atributo indispensável para a *mimesis* (cuja definição é a citada acima, próxima da *mimesis* aristotélica). Os objetos que a FC procura representar, para Chu, são absolutamente reais, apesar de por vezes não serem palpáveis ou representáveis de maneira direta.

Chu propõe ainda um degrau na proposta de Freedman:

Eu localizo esta dialética [entre estranhamento e cognição] não no aparato formal de um dado texto de FC, mas no objeto que este texto procura representar com precisão. Enquanto Freedman caracteriza a representação como um processo não-transparente que necessariamente envolve dessemelhança entre o referente e o texto representacional, eu caracterizo representação como um processo transparente que envolve necessariamente mais semelhança do que dessemelhança entre o referente e o texto representacional. (CHU, 2010, p. 5)

Os “objetos que o texto procura representar com precisão” correspondem ao que traz ao texto a tendência ciência-ficcional no ponto de vista de Chu, e são o que a autora cunha como *referentes cognitivamente estranhos*, que, assim como propõe Freedman com relação ao estranhamento, sofrem uma gradação se imaginarmos extremos hipotéticos: objetos totalmente cognoscíveis e objetos

completamente incognoscíveis. A diferença na tentativa de representação desses objetos é uma diferença hipotética em grau: de um lado, referentes completamente acessíveis à cognição; e, do outro, referentes completamente estranhos. A autora explica:

Uma extremidade do espectro é povoada por objetos concretos altamente suscetíveis à compreensão e passíveis de representação. Estes incluem pincéis, folhas de carvalho, moedas, flores de maçã, amêndoas e lápis. [...] Realismo e naturalismo são extremamente capazes de representar esses objetos. A outra extremidade do espectro é ocupada por referentes quase desconhecidos, referentes que quase desafiam a linguagem e compreensão humana. Estes incluem o futuro infinitamente remoto, o passado infinitamente remoto, e o que quer que exista do outro lado da morte. Relatos miméticos destes referentes não existem em lugar nenhum – nem mesmo na FC. (CHU, 2010, p. 6)

Ao desenvolver sua conceituação espectral do estranhamento do referente, a autora alega que a FC não corresponde a nenhuma das duas extremidades do espectro (elementos cognoscíveis de um lado, e incognoscíveis do outro), mas à rica e complexa zona central:

Nem totalmente cognoscíveis nem totalmente desconhecidos, tais referentes cognitivamente estranhos abrangem o sublime (p.ex. espaço sideral), entidades virtuais (ciberespaço), realidades imperceptíveis ao cérebro humano (a quarta dimensão), questões cujos contextos históricos ainda não foram plenamente realizados (direitos dos robôs), e eventos tão avassaladores que escapam da experiência imediata (trauma de guerra). [...] A FC se distingue por sua capacidade de realizar o trabalho imensamente complexo necessário para tornar os referentes cognitivamente estranhos disponíveis tanto para representação quanto para compreensão. (CHU, 2010, p. 10)

Assim, o que tornaria um texto “mais ciência-ficcional”, nos termos de Chu, seria o fato de ele representar um desses referentes cognitivamente estranhos. A autora ainda especifica que o que a maioria das pessoas chama de “realismo” é, na verdade, uma variedade de literatura que possui uma tendência ciência-ficcional “fraca” ou de baixa intensidade, isso porque procura representar, majoritariamente, objetos cognoscíveis. Por outro lado, o que se usualmente chama de “ficção científica” seria uma variedade de alta intensidade do realismo, que exige mais “energia” para que sua

tarefa representacional seja bem-sucedida. Isso porque, de acordo com a autora, a FC representa aqueles objetos que estão entre o cognoscível e o incognoscível.

Para ser possível realizar essa tarefa representacional, a FC se utiliza de recursos usualmente mais presentes na lírica do que na narrativa. Isso porque somente uma forma narrativa alimentada pelo lirismo possui “torque suficiente – ou força de torção suficiente, verso suficiente (de ‘vertere’, latim para ‘virar’) – para converter um referente indescritível em um objeto disponível para representação” (CHU, 2010, p. 14). As figuras poéticas são literalizadas no procedimento ciência-ficcional, transcendendo a dicotomia entre o literal e o figurativo. Desta forma, percebemos que aquele “alerta”, proposto por Suvin, que a FC provoca no leitor como efeito, assim como a perspectiva crítica suscitada pela FC, como proposta por Freedman, concatena-se aos *referentes cognitivamente estranhos*, da teorização de Chu, que são aqueles aspectos de uma realidade que são esquivos à representação, uma vez que o leitor consegue ver representados aqueles referentes que pareciam não estar claros. Percebemos, mais uma vez, que a teoria demonstra o que a FC faz ou tem potencialidade de fazer, e não a sua “coisa em si”.

A próxima seção tem como foco a articulação das teorias até aqui elencadas com uma abordagem que se aproxima da psicanálise, ao levarmos em conta alguns dos deslocamentos ou releituras que Lacan propõe ao conceito de *Unheimlich* freudiano, o que servirá para percebermos a proximidade entre real e insólito na FC.

### **A torção da língua: entre o real e o insólito**

O que há em comum – e talvez também de problemático – em abordar as teorias do insólito na literatura a partir articulação entre real e estranho é a concepção de que o que é real seria o que é acessível à cognição. Costuma-se opor o insólito e o real, como se habitassem polos opostos. No entanto, se abordarmos essa tópica pela perspectiva lacaniana, percebemos que a questão é mais complexa. Isso porque, para Lacan, o real não está disponível à

representação ou simbolização. O real escapa à própria linguagem, uma vez que diz respeito ao que é avassalador, impossível de suportar e, portanto, inacessível ao simbólico ou ao imaginário. Ele é aquilo que não é acessível ao entendimento humano, mas que está sempre presente, e se manifesta especialmente pela repetição.

Se o real não é representável de maneira direta, se é um “objeto esquivo” à representação, é exatamente ao real que Seo-Young Chu se refere ao falar dos “referentes cognitivamente estranhos”, embora a autora não aborde a questão pela perspectiva da psicanálise. A ficção científica, então, abordaria aquilo que não pode ser simbolizado ou representado de maneira direta: o impossível que é o real. Todavia, por abordar o real de alguma forma, mas ao mesmo tempo ele nos escapar por não poder ser representado, a FC lança mão de sua porção insólita, as “torções” na língua. O insólito na FC poderia ser, assim, o próprio real, pelo seu avesso. Não o real de um suposto sujeito individual, mas o real da humanidade. Ou seja, aquilo que não é representável, aquilo de traumático, aquilo que escapa às possibilidades da compreensão humana imediata, aquilo que se repete. Embora escape à compreensão imediata, não diz respeito a nada de metafísico (vida após a morte, experiência transcendental etc.), mas àquilo que está no centro do espectro apresentado por Chu: nem completamente cognoscíveis (coisas mundanas, que a gente já sabe que estão lá), nem completamente incognoscíveis (sobrenatural, divino etc.). Essa proposição pode ser exemplificada especialmente pelas distopias, que funcionam como condensações ou exacerbações de eventos ou ocorrências tecnológicas, científicas e sociais que fazem com que os leitores entrem em contato com essa porção angustiante da sua própria espécie.

A angústia é um ponto central nessa discussão, uma vez que é no livro 10 dos seminários, destinado à discussão do afeto da angústia, que Lacan propõe uma releitura do *Unheimlich* freudiano. Quando Freud faz a leitura do Homem de areia, de E.T.A. Hoffmann, ele já elenca traços de que, por trás dos duplos na figura de Coppola e Coppelius, da estranheza do corpo inanimado que ganha vida na figura da boneca Olímpia, e do próprio medo de perder os olhos

de Nathaniel, dizem respeito a algo terrível demais para aparecer de maneira direta ou racional: “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 248).

Enquanto Freud caracteriza a angústia, ao contrário do medo, pela ausência de objeto, Lacan pontua que a angústia *não é sem objeto*. Isso porque esse afeto aponta para o real, para aquilo que é insuportável. Em sua leitura, Lacan ainda ressalta que o angustiante se apresenta enquadrado: “O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de claraboias. É enquadrado que se situa o campo da angústia” (LACAN, 2005, p. 85).

Assim como a concepção de angústia lacaniana, o enquadramento e a lógica da repetição são dois aspectos recorrentes na literatura, mas especialmente nas obras de ficção científica: a escritura proibida no ambiente enquadrado que Winston Smith habita em *1984*, de Orwell; o espaço fechado onde a aia Offred encontra a escritura de sentido inacessível, mas que representa um encontro com alguém que não está lá: “*Nolite te bastardes carborundorum*”, em “*The Handmaid’s Tale*”, de Atwood; o espaço fechado onde Louise tenta decifrar a linguagem indecifrável dos heptápodes, história que pode servir inclusive para alegorizar a própria concepção da impossibilidade de simbolização do real e da descontinuidade do tempo (“*História da sua vida*”, de Ted Chiang); o exoesqueleto que a mergulhadora Corina veste no seu encontro com os contornos insondáveis e ameaçadores do fundo do oceano, em *As águas vivas não sabem de si*, de Aline Valek; enfim, poderíamos elencar muitas possibilidades de “enquadramento”, pela forma dos textos de FC, que os aproximariam dessa descrição de Lacan.

Lacan ainda aprofunda, explicitando que o afeto da angústia, intimamente relacionado ao *Unheimlich*, é do registro do real: “‘Súbito’, ‘de repente’ – vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão

sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode ser dito*” (LACAN, 2005, p. 85, grifos no original). O que “*não pode ser dito*” diz respeito exatamente ao que habita no centro do espectro proposto por Chu, aquilo que, para fazer parte do plano diegético, necessita da tarefa de “torque” e “torção” dos recursos líricos para atingir sua tarefa representacional.

Desta forma, percebemos que, independentemente da abordagem teórica empreendida, há algo que a FC tem potencialidade de fazer. Suvin, em *MOSF*, propõe que a FC corresponde à presença e interação de estranhamento e cognição, e tem como principal dispositivo formal um quadro imaginativo alternativo à ambientação empírica do autor. Esse quadro formal se torna “um diagnóstico, um alerta, um apelo à compreensão e à ação” (1979a, p. 14). Freedman, por sua vez, estipula que a dialética entre cognição e estranhamento promove questionamentos críticos sobre o que acreditávamos ser o “real”. Já Chu pontua que os próprios referentes da FC são questionadores e que a FC tem a potencialidade de transpor à diegese esses referentes de difícil acesso. Assim, todas as abordagens implicam uma concepção de FC que se dá na relação entre o texto e o leitor, fazendo-o entrar em contato com conteúdos que fazem vacilar as suas bases, por promover torções na linguagem e colocá-lo em contato com as fronteiras do seu próprio conhecimento. A fronteira entre o real e o insólito na literatura é, afinal, o que a FC tem a potencialidade de acessar, primeiro atuando na percepção sensível (*Aisthesis*) e permitindo que o leitor atento se conduza, como propôs Jauss em sua concepção de *Katharsis*, à transformação de suas convicções.



## REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage Books, 1996.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CHIANG, Ted. *História da sua vida e outros contos*. São Paulo: Intrínseca, 2016.
- CHKLOVSKI, Viktor. Arte como procedimento (1917). Trad. David Gomiero Molina. *Revista RUS*, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019.
- CHU, Seo-Young. *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante. Obras Completas*, volume 14 – Uma neurose infantil e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aithesis e katharsis*. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 85-103.
- K. DICK, Philip. *Minority Report*. London: Gollancz, 2009.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro X: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PARRINDER, Patrick. *Science Fiction: Its criticism and teaching*. London: Methuen, 1980.
- PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979a.
- SUVIN, Darko. The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre. *Science Fiction Studies*, v. 6, n. 1, p. 32-45, 1979b.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VALEK, Aline. *As águas vivas não sabem de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

## Sobre os autores

Ana Lúcia Trevisan

Possui mestrado e doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), na área de Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Granada (2020), desenvolvendo pesquisas sobre a presença do insólito nas narrativas de escritoras contemporâneas, espanholas e hispano-americanas. Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), onde desenvolve pesquisa na área dos estudos literários, principalmente nos temas relacionados à literatura latino-americana contemporânea, às relações dialógicas entre discurso histórico e literário e aos limites da narrativa fantástica. Publicou os livros *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes: literatura e história em Terra Nostra* (2008), que elabora uma reflexão sobre a cultura ibérica e hispano-americana, e *Narrativas insólitas ou realidades possíveis* (2019), que analisa as perspectivas teóricas da literatura fantástica em autores brasileiros e hispânicos. É líder do Grupo de Pesquisa “O insólito ficcional na literatura contemporânea” (2022).

Cristhiano Aguiar

Natural de Campina Grande-PB, é escritor, crítico literário e professor. Formado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com doutorado-sanduíche na University of California - Berkeley, e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participou, em 2012, da antologia *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Seus textos foram publicados nos Estados Unidos, Inglaterra, Argentina e Equador. Seus ensaios e resenhas foram publicados no *Suplemento Literário Pernambuco*, na revista *Quatro Cinco Um*, na revista *Continente* e no caderno *Aliás*, de *O Estado de São Paulo*. Publicou o livro de contos *Gótico Nordestino* (Alfaguara/Companhia das Letras), vencedor do Prêmio Clarice Lispector, concedido pela

Biblioteca Nacional, de melhor livro de contos de 2022. Em 2022, foi um dos autores convidados da programação principal da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. Em 2023, realizou pesquisa de pós-doutoramento, com bolsa MackPesquisa, sobre literatura insólita brasileira na Princeton University. Atualmente, é um dos editores da revista acadêmica *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* (UPM).

Daniele Zaratini

Doutora em Letras (ênfase em literatura hispano-americana) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com período de estágio doutoral na University of Houston (sob supervisão da Profa. Dra. Cristina Rivera Garza), financiado pelo Programa PDSE/Capes. Mestre em Letras, licenciada em Português-Espanhol e bacharel em edição e editoração de textos. Atualmente é professora adjunta da Universidade do Pernambuco (UPE), onde atua na área da Letras (Português-Espanhol). Faz parte dos Grupos de Pesquisa “O insólito ficcional na literatura contemporânea” (MACKENZIE) e “Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Linguagens” (GEPEL – UPE). Pesquisadora docente colaboradora do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). Seus trabalhos de pesquisa abrangem a literatura latino-americana contemporânea, sobretudo as narrativas ficcionais do insólito ficcional em diálogo com a historicidade. Sua atuação docente engloba tanto o ensino das línguas espanhola e portuguesa como o de suas respectivas literaturas.

Flávio Garcia

Pós-Doutor (Universidade de Lisboa, 2022 e 2021; Universidade de Coimbra, 2016; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008). Doutor (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999). Mestre (Universidade Federal Fluminense, 1995). Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PROCIÊNCIA (UERJ/FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho

de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, desde 2014). Líder do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, certificado pela UERJ junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenador editorial do Dialogarts (<https://www.dialogarts.uerj.br/>). Coeditor do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (<https://www.insolitificcional.uerj.br/>). Coeditor gerente das revistas *Abusões* (<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes>) e *Caderno Seminal* (<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal>).

Oscar Nestarez

Oscar Nestarez é escritor, tradutor e pesquisador da literatura de horror, com doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). Entre seus principais trabalhos estão o romance *Bile negra* (Avec), a coletânea *O breu povoado* (Avec), a coorganização, ao lado de Júlio França, de *Tênebra - Narrativas de horror brasileiras [1839-1899]* (Fósforo) e a organização de *Mundos paralelos - horror* (Globo Livros). Também é colunista da revista *Galileu* e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico.

Luana Barossi

Professora de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados de Literaturas Africanas (NECLA) da UFSC e pesquisadora do Grupo “O insólito ficcional na literatura contemporânea”, da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Tem bacharelado e licenciatura em letras pela Universidade de São Paulo (USP), doutorado na mesma universidade e pós-doutorado pela UPM. Atualmente pesquisa relações entre os aspectos estruturais do insólito e da ficção científica e a concepção do Real em Lacan e da literatura como ato socialmente simbólico em Fredric Jameson.