

ESTÉTICA E ESTILÍSTICA NO REALISMO BRASILEIRO: UM ENSAIO SOBRE O FANTÁSTICO EM “MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS”

AESTHETICS AND STYLISTICS IN BRAZILIAN REALISM: AN ESSAY ABOUT THE FANTASTIC IN “MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS”

Elisleia Bento de Medeiros ¹

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa ²

Roberto Remígio Florêncio ³

Resumo: Discussão sobre o plano fantástico a serviço de uma crítica à sociedade burguesa do século XIX, com base em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis. Considerada a introdução do Realismo Fantástico no Brasil, a obra revela a inovação de um escrito de 1881, no qual o real e o fictício se entrecruzam para produzir a ironia necessária à formação da sutileza crítica que caracteriza o autor. A análise da narrativa (temática, mensagem e estética) busca os efeitos causados à sociedade da época, a partir de Revisão de Literatura, ao tempo que revela a importância do fantástico na literatura brasileira da época. Machado, com seu olhar irônico sobre a sociedade burguesa da capital federal, utiliza diversos recursos estilísticos para criar sua versão do Realismo, já consolidado na Europa, e deixa como legado uma nuance de literatura usada como crítica social e ferramenta libertária.

Palavras-chave: Ironia. Sociedade. Realismo Fantástico.

Abstract: Discussion about the fantastic plan in the service of a critique of nineteenth-century bourgeois society, based on “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, by Machado de Assis. Considered the introduction of Fantastic Realism in Brazil, the work reveals the innovation of a writing from 1881, in which the real and the fictitious intertwine to produce the irony necessary for the formation of the critical subtlety that characterizes the author. The analysis of the narrative (theme, message and aesthetics) seeks the effects caused to the society of the time, from Literature Review, at the same time that reveals the importance of the fantastic in Brazilian literature of the time. Machado, with his ironic look at the bourgeois society of the federal capital, uses several stylistic resources to create his version of Realism, already consolidated in Europe, and leaves as a legacy a nuance of literature used as social criticism and libertarian tool.

Keywords: Irony. Society. Fantastic Realism.

-
- ¹ Especialista em Letras e em Psicopedagogia (FACESP); Graduada em Letras (FAC Candeias-BA); Professora da Rede Estadual de Educação – Pernambuco. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3557538357426050>. E-mail: elisbentomedeiros@hotmail.com
 - ² Doutora em Letras (UFPE); Mestra em Letras (UFPE); Licenciada em Letras (UFPE); Professora do Curso de Letras, da Universidade de Pernambuco (UPE). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2082420282541813>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4640-2446>. E-mail: clarissa.loureiro@upe.br
 - ³ Doutor em Educação (UFBA); Mestre em Educação e cultura (UNEB); Graduado em Letras (UPE) e em Pedagogia (UNEB); Professor do IF Sertão Pernambucano. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2827979747157274>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3590-9022>. E-mail: roberto.remigio@ifsertao-pe.edu.br

Introdução

Ao longo da história da humanidade, mitos, fatos e lendas povoam a mente humana, que, numa tentativa incessante, procura compreender esses mistérios, buscando explicações metafísicas e, ao se deparar frente à dificuldade de explicá-los, classifica-os pura e simplesmente como imaginações fora da realidade. Sendo esse ou aquele, o que sempre existiu foi a presença e a importância desses temas sobrenaturais na vida do homem. O sobrenatural nas histórias transfere-se de geração em geração, preservadas pelas pessoas, sobrevivendo ao tempo até se imortalizarem na história. Mitos, deuses, ninfas, titãs, seres poderosos que conhecemos por ultrapassar as leis que nossa razão é capaz de compreender e observar nas relações pessoais, na convivência. Segundo Camarani (2014), fazem parte do imaginário popular brasileiro seres como o boitatá, o saci-pererê e a mãe d'água, que fincaram raízes na tradição popular, na cultura contada, cantada e, mais tarde, versificada. Todos esses seres e as histórias que os cercam são rodeadas de fatos misteriosos, sobrenaturais. Esse sentimento será identificado neste estudo com a presença do fantástico no imaginário humano (FLORÊNCIO *et al.*, 2021).

O gênero fantástico ganhou mais destaque no século XX, embora sempre tenha feito parte da história humana em suas diferentes concepções. Foi por meio de Todorov que as discussões em torno desse gênero passam a ser mais consistentes. Por esse fato, o crítico literário, ensaísta, historiador e filósofo tem trabalhos considerados essenciais para o estudo do fantástico. Segundo Todorov (1975), o fantástico é a dúvida do leitor em relação a um fato estranho, sem admitir que aquilo é sobrenatural ou possui uma explicação racional. Quando há uma dúvida, uma hesitação, uma incerteza entre dois mundos – real e irreal – ou ainda, quando não somos capazes de distinguir racionalmente fatos naturais e sobrenaturais, estamos diante de um efeito fantástico (TODOROV, 1975). No gênero fantástico, os textos são pautados numa realidade não lógica, os quais aliam o fantástico ao real ou a ficção à realidade, causando no leitor ativo esse estranhamento por não identificar em qual plano a narrativa se alicerça, ou em outras palavras, sem se certificar se os fatos da narrativa eram meras alucinações ou sonhos da personagem ou se realmente eram reais por algum motivo. É nessa condição que se fundamenta o gênero fantástico.

A Literatura por ser fruto da humanidade não poderia existir alheia a esses fenômenos sobrenaturais e misteriosos. Para muitos autores, o fantástico está ligado à Literatura desde que o homem adquiriu o poder da linguagem, mesmo antes da escrita propriamente dita. O fantástico é entendido então como um gênero literário, e que esse gênero esteve e está em constante transformação. Segundo Coalla (1994, *apud* VOLOBUEF, 2000, p. 111), o fantástico atravessou diferentes fases durante os séculos: no final do século XVIII e início do XIX, o gênero exigia a presença do sobrenatural, apresentando monstros e fantasmas. No século XIX, passou a explorar o psicológico, inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos para mostrar a angústia no interior do sujeito. No século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano. Dessa forma, é possível notar que o gênero fantástico está sempre evoluindo e cada vez mais trazendo à tona temas críticos. Sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais.

Frente a essas discussões acerca do conceito de fantástico, apresentamos aqui a prosa de Machado de Assis que se apropria de temas do fantástico para reconstruir o real. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance desenvolvido em primeiro momento como um folhetim em 1880 e, posteriormente, lançado em forma de livro (1881), estabelece uma profunda reformulação nos traços estruturais e temáticos do Romantismo e introduz o Realismo no Brasil, tornando-se uma das principais obras da Literatura Brasileira (FLORÊNCIO *et al.*, 2021).

Com *Memórias Póstumas*, Machado trabalha temas difusos e opostos num jogo de ideias que narra a realidade social e os acontecimentos da época em um enredo fantástico em que real e sobrenatural permeiam no mesmo *locus* narrativo cruzando-se constantemente. Os elementos sobrenaturais, no fantástico, encontram-se com os da realidade e a obra machadiana serve para estender os efeitos causados pelo gênero fantástico. Essa confusão de planos revela a linha tênue entre real e ficção no fantástico e, sobretudo, na trama narrada por Brás Cubas, um protagonista defunto. É exatamente esse estranhamento esperado do leitor para que se entenda o que é o fantástico, que ocorre nesta incerteza: “Um fenômeno estranho que se pode explicar de duas

maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois cria o efeito fantástico” (TODOROV, 1975, p. 31).

Em *Memórias Póstumas*, Machado no lança em um labirinto de confusões e incertezas. Este estudo procura formular mais uma análise, entre tantas possíveis, sobre o poder de levar o leitor a acreditar no que é dito, de modo tal que se chega a duvidar da única testemunha – o foco narrativo em primeira pessoa –, conhecedora de toda a trama, mas que a narra de forma absolutamente pessoal, portanto, parcial. Fazendo parte dessa parcialidade, a ferramenta do fantástico conduz o leitor pelo estreito caminho com diversas paradas, entre elas, o real, o fictício, o delírio, as impressões pessoais e o fantástico.

Contextualização

Segundo Todorov (1975), o fantástico é a dúvida do leitor em relação a um fato estranho, sem admitir que aquilo é sobrenatural ou possui uma explicação racional. Quando a história se fundamenta na ambiguidade significa que estamos diante do fantástico. É necessário que haja na dúvida, a hesitação, a incerteza sobre o natural. Caso contrário estaríamos diante de um texto maravilhoso e não fantástico.

“Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida [...] se o leitor fosse alertado sobre a ‘verdade’, se soubesse em que terreno está pisando, a situação seria completamente diferente (TODOROV, 1975, p. 36-37).

Todorov diz que o texto não é representativo, não tem relação referencial com o mundo, mas apenas consigo mesmo. Assim, ele quebra a ideia de alegorias (interpretar tomando um sentido sobrenatural para as palavras), bem como diz que a interpretação não pode ser também poética (considerando as palavras ao pé da letra) o que impediria o distanciamento necessário da narrativa.

O fantástico implica, portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética” nem “alegórica” (TODOROV, 1975, p. 38).

Essa condição da qual Todorov fala é uma das três condições necessárias para completar a definição de fantástico. No que diz respeito a essas condições, o autor profere que:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 1975, p. 39).

Ao compreender as conclusões de Todorov, percebemos que o fantástico existe apenas se houver essa dúvida. O leitor precisa perceber-se no campo da hesitação. Precisa não ter consciência “de onde está pisando”. Deve enxergar as personagens como seres viventes para que seja possível questionar-se sobre suas ações e sobre o desenrolar do enredo. Contudo, não é apenas o leitor que deve hesitar diante das ações da narrativa, mas, no enredo fantástico, é necessário que as próprias personagens comunguem dessa mesma hesitação, a depender da postura do leitor frente ao texto, haja vista que ele nem pode considerar as palavras lidas ao pé da letra, nem sequer buscar um significado sobrenatural para elas.

As manifestações do Fantástico na Literatura

Nas obras medievais já encontramos “ingredientes” do fantástico: aparições, magias, ruídos fantasmagóricos. Para muitos críticos, o que torna textos literários em textos de fantasia é a hesitação preservada no leitor implícito ou o encontro de dois níveis, natural e sobrenatural, sem que haja explicação racional para os acontecimentos. Para Todorov (1975, p. 12), o texto fantástico tem a função de “subtrair o texto à ação da lei e assim transgredi-la”. Na narrativa, o fantástico permite a saída de um estado de equilíbrio ou desequilíbrio constante. Rodrigues (2009) lembra um pensamento do psiquiatra suíço Carl Jung, ao observar que, de um ponto de vista crítico, não há realidade absoluta:

Quanto mais limitado for o campo consciente de um indivíduo, tanto maior será o número de conteúdos psíquicos (“imagos”) que se manifestam exteriormente, quer como espíritos, quer como poderes mágicos projetados sobre vivos (magos, bruxas). Num estágio superior de desenvolvimento, quando já existem representações da alma, nem todas as imagens continuam projetadas (quando a projeção continua até mesmo as árvores e as pedras dialogam); nesse novo estágio, um complexo ou outro pode aproximar-se da consciência, a ponto de não ser percebido como algo estranho, mas sim como algo próprio (RODRIGUES, 2009, p. 45).

Nessa atmosfera de reflexão de textos, onde permeiam o real e o irreal mútua e paralelamente, há diversos escritores, citados pela crítica, extremamente relevantes na história da literatura fantástica, como Kafka, Hoffman, Nodier, Gautier, Gabriel Garcia Márquez, José Luís Borges, J.J. Veiga, Byron, Goethe, entre outros. O fantástico tradicional se firma com obras como: “O homem da areia” de Hoffmann (1816), “Uma hora ou a visão” de Charles Nodier (1840) e a “Morte amorosa” de Théophile Gautier (1836). Na tentativa de compreender melhor o fantástico e sua trajetória, é importante analisarmos cada um desses trabalhos.

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann foi um escritor romântico, compositor, desenhista e jurista, considerado como um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial. Escreveu “O homem da areia” que marcou a literatura fantástica. Esse conto aborda o processo de loucura a partir da ambiguidade existente entre ficção e real. Todo o enredo é alicerçado numa superstição familiar do homem da areia, um homem perverso que, à noite, jogava areia nos olhos das crianças que não queriam dormir e arrancava-os para *comê-los*. Toda a trama se inicia de uma perturbação, trazendo à tona lembranças, medos, sandice, alucinação e suicídio. Temas bem comuns ao fantástico. A maneira como a obra foi escrita nos leva a hesitar diversas vezes em meio aos fatos ocorridos. Ao final, não temos certeza se os fatos realmente aconteciam ou não passavam de alucinações de um louco, submerso pelo medo e lembranças da infância que o atemorizam. A narrativa se desenvolve num ambiente descrito de maneira tal, que nos traz a sensação da neblina escura, suspenses, vácuos e muitas interrogações e dúvidas que marcam as características do fantástico. Além disso, Hoffman produziu as seguintes obras: Fantasias à maneira de Callot, O elixir do diabo, Quebra Nozes e o Camundongo Rei.

O francês Pierre Jules Théophile Gautier também foi marcante para o fantástico tradicional.

Escritor, poeta, jornalista, crítico literário e ardente defensor do Romantismo, revela em sua escrita um desdém pela moral e o culto da arte pela arte. Uma das narrativas fantásticas mais representativas de Gautier foi “A Morte amorosa”, publicada em 1836. Essa obra apresenta fortemente o romance gótico, ao passo que se estrutura como narrativa fantástica devido à ambiguidade nos fatos. Segundo Pierre Georges Castex (1962), no Romantismo, o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura à grande produção de contos fantásticos com uma grande influência de E.T.A. Hoffmann, que pode ser verificada em Théophile Gautier, que, por sua vez, apropria-se dos temas defendidos por Hoffmann em suas obras. Isso é bem visível em “A Morte amorosa”. São elementos desse texto uma riqueza imagética, discursos inquietantes e emotivos e o sonho como duplicidade da vida. Nesta última temática, seriam sonho e realidade apresentados como possíveis, presentes e existentes, ou seja, transitam num mesmo plano. Nessa linha de pensamento, o sonho não é tomado como fantasia, mas como possível à realidade, o outro lado da vida. Assim, o leitor não consegue definir o que é, ou não, real na narrativa. O leitor hesita, logo, estamos diante do fantástico. Além do sonho como duplicidade da vida, é muito forte na obra, a temática gótica, que Vasconcelos (2002) define por “o horrível, o insano e o demoníaco”. Com isso, o gótico é evidenciado em “A Morte amorosa” pela caracterização da personagem. O gótico, no século XVIII, foi uma nova projeção de escrita para os contos fantásticos, trazendo para eles os temas do assombro e horror. Firmaram-se em um momento em que as narrativas desafiavam tudo que era racional em prol da fantasia. Segundo Oliveira (2010), o gótico surgiu para perturbar a calma, questionar a razão e encenar o medo que rondava a sociedade burguesa.

O medo é outro elemento que caracteriza o fantástico e, que, é crucial na trama de Gautier. A maioria das narrativas era recheada de histórias fantasmagóricas e sobrenaturais a fim de causar temor (OLIVEIRA, 2010). A literatura fantástica é capaz de despertar o medo no leitor e que o medo é a emoção mais antiga e mais forte incutida no ser humano. O medo leva à imaginação de “coisas”, “seres” e até “barulhos”, que passam a pertencer à realidade do ser humano. Traz a fantasia para a realidade, jogando com a ambiguidade da tensão. Todos esses elementos fazem de “A Morte amorosa” uma narrativa inexplicável, ambígua e fantástica.

Charles Nodier foi, também, um importante nome do fantástico tradicional. Escritor francês do século XIX, muito importante no movimento romântico, ele foi um dos primeiros a refletir sobre o gênero e chama nossa atenção para três tipos de fantástico, dos quais muito se aproxima da teoria de Todorov, apontando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos ao fantástico. Nodier fala da “história fantástica verdadeira”, referindo-se a fenômenos estranhos, mas devidamente constatados. Trabalha com fatos verossímeis. Também utiliza o sonho em suas narrativas para compor o fantástico, como é possível constatar em sua obra “Uma hora ou a visão” (1840). Segundo o próprio Nodier (1961), o sonho é uma realidade transformada. É uma espécie de relato feito pela consciência à pessoa que está dormindo e o que o surpreende. Nos seus contos, para seus personagens, sonho e realidade se confundem. Na França, Nodier foi o primeiro a trilhar esse caminho da ficção fantástica. Lançou as bases das teorias fantásticas, fazendo do sonho e da loucura formas de acesso à realidade.

Numa visão mais moderna do fantástico, temos como exemplo Franz Kafka (1888-1924), cânone do realismo fantástico, pertencente já ao século XX. Caracteriza-se por combinar realidade e fantasia, contudo, possui suas características próprias. Os escritos fantásticos se alicerçam em um argumento real, agregado a um “ingrediente” inexplicável, fabuloso, *fantasioso*. Observa-se muito, nesse gênero, as tradições calcadas em lendas e superstições. Kafka defendeu com maestria essa corrente, sobretudo em seu livro que é um baluarte da literatura contemporânea: “A metamorfose” (1915). Obra densa em conteúdo e de enorme representação para a literatura fantástica. A narrativa gira em torno da possível, ou não, metamorfose do personagem em uma barata. Mas, em nenhum momento o autor nos confirma isso, apenas nos parece. Fica a dúvida, sobre essa metamorfose. O livro teria tudo para ser uma literatura de terror comum, mas no que se difere dos autores tradicionais citados anteriormente, não há tanto a presença do gótico, do medo. Com Kafka, o fantástico vai incorporando novas características. Suas influências são imprescindíveis para entendermos grandes nomes do fantástico como Gabriel Garcia Márquez e outros. Percebe-se nessa obra, a presença forte de alegorias. “A metamorfose” *desenha* um duro retrato da realidade burguesa europeia, desumanizada e alienada. É presente também nessa obra a ironia. Essa narrativa

traz um estilo minucioso e cortês, uma polidez e buscas vãs. Com essas características, o autor cria uma nova visão no gênero, um novo seguimento do fantástico tradicional.

O fantástico contemporâneo difere do de Todorov. Por não haver centralidade na ambiguidade, aproxima-se mais do gênero maravilhoso. De acordo com Sartre (2005, p. 138, *apud* TODOROV, 2009), o fantástico contemporâneo está no absurdo, em vez de castelos assombrados e bruxas, há um homem em seu dia a dia sufocante. As ideias desses escritores é utilizar o fantástico como ferramenta para refletir sobre a realidade. Um mundo às avessas da época, como explicava Sartre.

Ao adentrarmos nesses temas do maravilhoso associado ao cotidiano, é imprescindível a esse trabalho e ao conhecimento do fantástico, refletirmos na maneira com a qual o modelo de fantástico foi desenvolvido da América Latina e suas contribuições para consolidação desse gênero. Diversos escritores podem ser citados como relevantes na produção da literatura fantástica na América Latina, como Gabriel Garcia Márquez, Isabel Allende, José Luís Borges, J. J. Veiga, Murilo Rubião e diversos outros que se dedicaram, inclusive, à produção do realismo fantástico. A América Latina passa, nas décadas de 1960 e 70, por um período muito conturbado conhecido como ditadura, os detentores do poder buscam “calar” a sociedade. É nesse cenário que a literatura se modifica. O fantástico evolui e passa a ser usado como ferramenta de reação contrária aos regimes ditatoriais. Busca-se também uma diferenciação entre a cultura da superstição, tão utilizada até então, e a cultura da tecnologia.

O século XX marca profundas modificações no gênero fantástico. Havia ainda, a verossimilhança interna, muito desenvolvida no século XIX, contudo houve um grande interesse em mostrar o irreal como sendo possível e, sobretudo, comum ao cotidiano da sociedade. Nessa atmosfera, o fantástico vai fortalecendo sua principal característica que é fazer com que não se perceba os limites entre fantasia e realidade. O fantasioso é trabalhado de maneira tal que nos “parece” ser um fato possível ao nosso dia a dia.

Nessa trajetória do fantástico pela qual perpassamos, evidencia-se que o gênero fantástico não é estanque, está em constante evolução. Torna-se cada vez mais crítico, mas sem perder sua essência: a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor, como se fossem reais. Segundo Coalla (1994, *apud* VOLOBUEF 2000, p.111), a partir do século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano, numa narrativa mais sutil, com temáticas mais complexas, tratando de assuntos inquietantes para o homem atual. Esse gênero, portanto, tem seu amadurecimento no século XX, sendo tão bem desenvolvido na América Latina que chega a influenciar, com essas novas características alguns escritores europeus.

O escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez, um dos mais consagrados da literatura fantástica, com a obra “Cem anos de solidão”, cria a narrativa que melhor simboliza o realismo mágico e que doa inúmeras contribuições para consolidação do fantástico. Numa época em que se buscava reagir contra os governos totalitários por meio da palavra, Garcia Márquez oferece farta denúncia à realidade vivida. Com uso de elementos mágicos e muitas metáforas, aponta episódios reais como o massacre na praça, deixando a reflexão crítica inquietar o imaginário do leitor. É característica forte e inovadora de Garcia Márquez trazer a ironia e o humor ao fantástico com a característica de fazer-nos rir das nossas fraquezas e dificuldades. Esse foi um elemento novo até a época, diferente de Kafka e dos escritores europeus do período. Além disso, é um texto quente, incorporando a sensualidade e até o erotismo, como uma cena de sexo em tenda pública entre dois personagens, agregando-se também um teor humorístico a esta cena. Há na novela de Garcia Márquez um sentimento positivo, uma alegria de viver que em diversos trechos arranca risos do leitor atento. Sendo bem fiel à essência do fantástico, essa novela revela também a maneira natural, cotidiana, de narrar um fato completamente mágico. Quanto a isso, Garcia Márquez dá a resposta: “Se você diz que há elefantes voando no céu, as pessoas não vão acreditar em você. Mas se disser que há quatrocentos e vinte cinco elefantes no céu, as pessoas provavelmente acreditarão em você”. “A peste de insônia e de esquecimento que atinge a população, assim como a morte e o retorno à vida de um cigano e uma mulher que vai ao céu, entre muitas outras partes do livro demonstram esse realismo fantástico. Nessa trajetória, percebe-se que o fantástico, com o passar do tempo e o fluir da libido inconsciente, vem se tornando cada vez mais natural e presente, segundo Rodrigues (1988), em “O fantástico e a fantasia”.

Inspirada por Garcia Márquez, outra importante escritora relevante na trajetória do fantástico é Isabel Allende. A sua obra “A casa dos espíritos”, um clássico do realismo fantástico contemporâneo, trabalha a mistura de fantasia e realidade de maneira sutil. O romance divide-se em várias histórias da trajetória de uma família e revela a brutalidade de uma revolução que ocorre no Chile. À medida que reconta essa passagem histórica, a autora traz um “tempero” fantástico, como a menina que conversa com espíritos, que prevê o futuro e move objetos com a mente. Há a presença também de animais fantasiosos e livros lendários em um baú. Assim, essa obra se consolida como uma narrativa complexa, tendo em vista que todos os personagens são muito bem desenvolvidos à medida que narram suas histórias com vários encontros e desencontros. Ao refletir sobre essa narrativa, Gagnebin (1997, p. 61) diz que

Como a imagem, que permanecia primeiro ligada a seu modelo, acaba, quando a obra estética for bem-sucedida, por ganhar sua independência e prescindir muito bem do modelo originário, instaurando uma outra realidade que periga ameaçar a realidade do real.

Dessa maneira, Allende instaura personagens reais numa trama ficcional. Romance, drama, fantasia e fatos históricos se unem na trama de maneira atual e comum ao cotidiano. Essa revolução (que culminou com um golpe de Estado no Chile), denunciado em “A casa dos espíritos”, é metamorfoseado na história da família Trueba. Sangue e palavras de silêncio, mostram a ironia fina e o jogo de palavras que leva o leitor a refletir diante do que lê, aguçando também o pensamento crítico. Em um discurso bastante feminista, a trama traz à tona denúncias de uma época de opressão. São as vozes femininas que enfrentam o sistema patriarcal opressor e luta por igualdades. Percebe-se, com essa obra, a presença do fantástico com “sabor” atual, combativo, militante, que, narrando a realidade do cotidiano de uma maneira que convida o leitor a entrar no ambiente da narrativa e refletir sobre ela. Allende consegue harmonizar com verossimilhança a verdadeira e a fantasiosa realidade na qual vivem os personagens. Ao final da trama, o leitor sente que não foi apenas leitor, mas personagem da história, a narrativa deixa no leitor a sensação de que ele mesmo viveu as páginas do livro, acentuando, na obra, a presença do fantástico, como defende Todorov (1975, p. 37) “o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens”.

Na Argentina, o nome mais forte na temática fantástica foi Jorge Luís Borges. Ele e outros estudiosos afirmam que a forma mais antiga de se narrar estórias é a fantástica. Os romances realistas começaram a ser produzidos no fim do século XVIII, no início do século XIX, enquanto toda forma de contar seja ela oral ou escrita, começaram com a narrativa fantástica (BORGES, 1980, *apud* Rodríguez, 1980). Com “O Aleph”, o escritor aborda vários pontos paradoxais como a imortalidade, a identidade, a eternidade, o tempo, a condição humana e suas crenças, submetendo o leitor a um intrincado labirinto de ideias e reflexões.

Narrativa carregada de alusões e signos, o simbolismo é utilizado por ele com liberdade de escrever e misturar diversas raças, países, culturas. O protagonista do conto “O Aleph” se depara com a possibilidade de conhecer o espaço que abarca toda a realidade, ou seja, um porão de um casarão. A filosofia é um assunto recorrente, a metafísica, a mitologia e a teologia, proporcionando ótimas discussões. Borges usa em suas obras tanto a influência do realismo do século XIX, quanto o folclore da América do Sul, resultando em um misto de crítica social e a cultura de um povo miscigenado. Assim, ele contribui na expansão do gênero fantástico na América Latina e nas suas primeiras influências no Brasil, interligando temas como sonhos, labirintos, ficção, religião, Deus. Coetzee (1998) profere que Borges, mais do que ninguém, renovou a linguagem de ficção, abrindo um caminho irretocável para uma geração de romancistas fantásticos.

O fantástico na Literatura Brasileira

No Brasil, o fantástico também foi muito representativo no tocante à literatura, consolidando sua essência, porém adquirindo novas características. Um grande nome do gênero no Brasil foi Murilo Eugênio Rubião (1916-1991). Sua obra passou a ser vista como a mais significativa

manifestação da literatura fantástica brasileira. Rubião influenciou diversos autores brasileiros, inclusive José J. Veiga. Seus contos trazem a perspectiva que invalida a lógica e a racionalidade. Usa o absurdo apenas como artifício para questionar a realidade. Em “O ex-mágico” faz uma sátira à burocracia e à mesmice do cotidiano. Rubião tem muito de Franz Kafka em suas obras. Usando o ilógico como metáfora do absurdo da condição humana. É notório o trabalho que o autor faz do onírico, do desnorteamento das personagens e das criações de situações inverossímeis. Segundo Bastos (2002), estudar o autor além do registro do “fantástico” pode revelar uma preocupação com os projetos de modernização nacional. Tem muito do fantástico quando ressuscita o passado. Até então, a literatura no Brasil firmava as estruturas da dominação, da exploração, da escravidão, até Rubião, com sua linguagem, instaurar um questionamento sobre essa função da literatura.

O fantástico de Murilo Rubião confere novos rumos ao gênero, pois não se preocupa em apenas relatar fatos sobrenaturais, mas mostra-se comprometida com os problemas enfrentados pelo homem moderno, com o choque da modernização e com a função da literatura. “O ex-mágico” do conto, com poderes ou sem, é absurdamente impotente diante da realidade. Se, no Brasil, o uso do fantástico de uma forma mais elaborada, como no conto de Rubião como seu precursor, o modo como o autor emprega o fantástico causa perplexidade nos leitores. No entanto, é impressionante forma como os fenômenos sobrenaturais são aceitos no decorrer da leitura. Outra importante característica dos contos de Rubião é o uso de epígrafes: são como previsões do que será dito adiante e podem esclarecer a ideia central do conto.

Personagem e leitor, nos contos rubianos, experimentam as mesmas sensações e curiosidades diante dos fatos anormais, o que causa “uma sensação de ‘estranhamento’ que o exagero das situações provoca no leitor, levando-o a ‘descobrir’ aquilo que, embora à frente de seus olhos, até então não reparara” (SCHWARTZ, 1982, p. 106).

Influenciado por Murilo Rubião, outro escritor brasileiro considerado um dos maiores autores em língua portuguesa do realismo fantástico é José Jacintho Pereira Veiga, ou J. J. Veiga. Tornou-se marcante em seus trabalhos, uma crítica política e social de maneira lírica. Um dos seus livros: “Os cavaleiros de Platiplanto” foi tão representativo que rendeu a Veiga um grande prêmio na literatura. Alfredo Bosi (1975, p.14) diz que o fantástico é um “intruso no ritmo do cotidiano (...)”, a exercer a “função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ou de um homem”. Com essa perspectiva, “Os cavaleiros de Platiplanto”, à medida que traz características marcadas do fantástico, também traz inovações. O fato de ter uma criança como narrador-protagonista é o ponto forte para a introdução do fantástico, pois elimina a lógica paradigmática do mundo adulto e diminui o estranhamento do habitual, do incomum. Uma vez que se tem essa convicção da verdade e inocência de uma criança.

Em alguns contos do livro, é revelada a ruptura do verossímil como sistema de sentido: registra-se o real e faz uma forte crítica às convicções, mostrando que o essencial é a desordem. Na obra de Veiga, surge uma atmosfera onírica própria, há um tom memorialista, que abre um espaço para a introspecção, a nostalgia e o devaneio, e o autor faz uma exposição psicológica dos personagens. Como nas histórias de fadas, o livro transita entre os planos, busca construir um mundo em que a fantasia seja possível, mas, para isso, não se opõe a fé absoluta ou a incredulidade total, o real ou irreal.

Com vários argumentos, a criança narradora-personagem convence as pessoas do lugar Platiplanto, que atesta existir, mas que não revela onde fica por medo que não acreditem nele. Fatos como esses, no livro, nos remetem às nossas experiências da infância de não querer contar, por medo, aos adultos àquilo que só nós (crianças) sabemos, ouvimos ou experienciamos. Diferente de outras obras, ao tentar explicar o anormal, não converge para a normalidade, assim opõe-se à ordem do mito. É evidenciada na obra, ainda, a duplicação de realidades que é outra característica marcante do fantástico, e acontece de maneira que uma se funde na outra, com isso há uma fratura do real, mas, sem que essas duas realidades percam sua semelhança. Fazendo do real e do irreal uma permuta. As histórias quase sempre têm dois lugares distintos por onde os personagens transitam. Como profere Dantas (2002, p.128), quando diz que o fantástico na narrativa veigueana ocorre no confronto:

Entre dois universos, o cotidiano e o insólito, opostos entre si, entre os quais suas personagens podem ou não circular, que podem ou não se manifestar no tempo narrativo, mas cuja existência e questionamento são a base do conflito narrativo (DANTAS, 2002, p. 128).

Em um momento o personagem em uma casa misteriosa e lá entra em contato com o mundo dos mortos. Por outro lado, os fatos nos levam a refletir que esse mundo pode ser um refúgio interno, um consolo pela perda que sofreu. Mas em, outras vezes, parece um refúgio externo, um espaço onde pôde fugir do mundo e de todos. A literatura de Veiga é crítica e reflexiva. Em que prevalece a incerteza e angústia diante do mundo opressor, que desconserta personagens e leitores como o define Chiampi (1980, p. 613), no qual predomina “o encantamento provocado pela percepção de contiguidade entre as esferas do real e do irreal”. Se as situações, enfrentadas pelos personagens, nos parecem estranhas, nos leva a acreditar que mais surreal é nossa própria vida, sobretudo por causa das injustiças pessoais ou sociais. Veiga nos mostra que o absurdo está mais presente no cotidiano do que nas fugas que criamos para escapar dele.

Como vimos, a literatura fantástica, ligada a vários vieses em diferentes partes do mundo, e enraizada por diversas razões culturais e históricas, passou por transformações, mas sempre consolidando sua essência. Tomou cada vez mais um caminho paralelo, que se fundiu com o Realismo, mas os elementos do fantástico chegaram ilesos à modernidade, bastante presentes nas narrativas atuais.

A primeira narrativa fantástica do Brasil

Com base na análise da trajetória do fantástico ao longo do tempo e sob os estudos de Rodrigues (1988), o “amadurecimento” do gênero fantástico no Brasil ocorreu por volta dos anos 40, contudo, Machado de Assis já havia incorporado temas sobrenaturais, no século XIX, em sua obra intitulada *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Esta obra marca um período de grandes mudanças na maneira de se fazer literatura, rompendo com modelos antigos, quebrando paradigmas e revelando uma atualidade para o contexto em que foi produzida. É o marco inaugural do Realismo no Brasil, porém oferece uma crítica com a estética realista que vinha sendo produzida na Europa. *Memórias Póstumas* releva um universo de situações muito à frente de seu tempo, representa uma verdadeira revolução de ideias, à medida que intensifica o desprezo pelas idealizações românticas, imergindo a consciência do indivíduo fraco, e uma revolução de formas, pois rompe com a narrativa linear e segue um estilo mais direto, enxuto, objetivo.

A situação fantástica é escancarada desde o início da narrativa que tem, por narrador-personagem, um defunto que, mesmo morto procura mais “parecer” do que “ser” para não revelar suas misérias, suas fraquezas.

Sombras, espectros, fantasmas, almas do outro mundo: termos quase sinônimos, que designam a manifestação do espírito de um morto. (...) todas essas manifestações de assombro, em sua diversidade, têm um critério comum: a relação particular com o espaço-tempo. Uma alma que volta do outro mundo (revenant), como indicam os próprios termos que a denominam, já indica um passado que contamina o presente, a presença anormal de um ausente em determinado espaço (CAMARANI, 2014, p. 152).

As obras de Machado encontram-se divididas nas duas escolas literárias, romântica e outra realista. Para Coutinho (1992), *Memórias Póstumas* mostra o amadurecimento do autor. Assim, a obra de Machado não apresentaria essas duas fases. “A introspecção, com o desenvolvimento linear da intriga, com o monólogo interior, o espírito de análise e penetração psicológica” (COUTINHO, 1992, p. 294). Para Schwarz (2000), a atmosfera fantástica é criada, no livro, desde o início, até

após fechá-lo, pois, a dúvida fica no leitor. Essa seria a *porta* do Realismo Brasileiro. Plano real e fantasioso são colocados lado a lado na narrativa, até o ponto de se fundirem e, por vezes, o próprio leitor ser questionado pelo narrador sobre o teor do livro.

Contar absurdos como se fossem verdades, desconsiderar o homem comum, sacrificar o eterno à novidade, desacatar à religião etc., são condutas ditas erradas, de que Brás faz praça enquanto tais. O único dado de realidade externa ocorre ser um inverossímil - a condição de defunto (SCHWARZ, 2000, p. 18).

Com essa característica, *Memórias Póstumas* tem como ponto mais alto e irônico do autor a criação de um enredo cujos fatos apresentados são as próprias experiências de um ser que não habita mais no plano material. O morto fala das suas mazelas e desgostos vividos em vida e até pós-morte. Machado brinca com a lógica e com o modelo de literatura que até então tinha se consolidado na época. Com sucessivos flashbacks, o narrador-personagem vai revelando ou não a verdade de sua existência ou do que ele deseja parecer. Essa questão da presença de um narrador-personagem nos remete à dúvida da veracidade dos fatos apresentados, uma vez que o principal interessado neles é exatamente quem os revela. Muitos elementos míticos e misteriosos também povoam o enredo dessa obra como a borboleta preta:

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. (...) A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu a sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu (ASSIS, 1881, cap. XXXI, p. 107).

A todo momento as infrações do narrador impedem que se forme a convenção de veracidade. Sobre isso Schwarz, (2000, p. 18) afirma:

Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da figuração- cuja inocência está posta em dúvida- não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado (SCHWARZ, 2000, p. 18).

Não se sabe ao certo se o que o personagem- narrado fala é verdade, nem sequer a identidade correta desse protagonista desacreditado, pois, a cada proposição do parágrafo da narrativa, a *fisionomia* de Brás é outra. Por vezes, duvidoso e parcial, seu discurso parece sem credibilidade desde o início do romance. Porém, para todo fato, ele traz uma justificativa plausível:

Qual das fisionomias de Brás é a verdadeira? Está claro que nenhuma em particular. Tanto mais que a situação narrativa é troça notória ela também (o defunto autor), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional. Noutras palavras, faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, esta sim, indiscutível (SCHWARZ, 2000, p. 17).

Ocorre na narrativa um “desfile” de antíteses, disparidades, dúvidas literárias, considerações lógicas e métodos apresentados por um morto que, segundo Schwarz (2000, p. 14), “são poses que não se destinam a enganar, nem ocultam nada. Não se trata, portanto, de crer nelas, de buscar a sua verdade ou coerência, mas de lhes admirar o descaramento, o virtuosismo com que são

manejadas”. Dessa maneira:

A estridência, os artifícios numerosos e a vontade de chamar atenção dominam o começo das Memórias Póstumas de Brás Cubas (1880). O tom é de abuso deliberado, a começar pelo contra-senso do título, já que os mortos não escrevem (SCHWARZ, 2000, p. 14).

A morte do *herói* é revelada na obra machadiana de maneira tão comum que leva o leitor a aceitar as memórias póstumas de um ser, ou, em outras palavras, o leitor permite ser conduzido naturalmente por um defunto que conta como foi seu funeral e toda sua vida, antes e um pouco depois da morte. Há quem se surpreenda com o fato de Machado nos levar a acreditar que um morto pode escrever. Ficamos inclusive buscando respostas às inquietações que as palavras desse defunto nos causam. Em *Memórias Póstumas*, mortos e vivos não se separam definitivamente. Assim como fatos e impressões subjetivas. Por diversas vezes, situações apresentam-se como objetivas, mas causam inquietações morais e psicológicas. Machado “retoma mais uma vez o episódio do megalomaniaco do Pireu, para ajustá-lo à realidade comum e extrair dele, sem desfazê-lo, uma observação de natureza mais estritamente psicológica” (TODOROV, 1969, p. 129). Vários propósitos e atitudes do autor, bem como o título de narrativa, envolvem o reconhecimento da estrutura do romance nessa atmosfera de realidade fantástica.

Em primeiro lugar, a forma memorialista, implicando a concepção do personagem-autor, e conseqüentemente o uso da primeira pessoa. Opõe-nos, assim, o ângulo de visão de uma experiência pessoal que se erige na categoria de autobiografia, alargando-se os limites da ficção, enquanto ganha em veracidade e realidade fingida (TODOROV, 1969, p. 118).

Durante todo o percurso da trama, o personagem hesita, escolhe entre duas interpretações, coloca-se em dúvida. Talvez, se o leitor fosse orientado da “*verdade*” desde o início da narrativa, nada seria obscuro e, portanto, a narrativa não causaria hesitação. Assim como não prenderia tanto a atenção do leitor e, também, não teria uma atmosfera fantástica.

A linha tênue entre real e ficção na trama machadiana

Todorov (1975) diz que a hesitação causada no leitor é justamente o que caracteriza o gênero fantástico e o diferencia de outros gêneros como o estranho e o maravilhoso. É a dúvida, a incerteza, a hesitação que dá corpo ao fantástico. Como explica Todorov (1975), durante uma leitura, se o leitor decide que as leis da realidade permaneceram intactas e os acontecimentos anormais parecem acontecer de forma isolada e não conseguem tirar a certeza da realidade no leitor, dizemos que a obra se liga ao gênero estranho. Por outro lado, se o leitor decide que se devem buscar novas leis da natureza das quais o fenômeno anormal pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. Mas quando o leitor fica na dúvida, não consegue explicar os fatos nem tampouco consegue separá-los por completo da realidade, estamos diante do gênero fantástico. No fantástico, há uma semelhança dos fatos lidos com a realidade cotidiana, mesmo com a presença de fatos do insólito (TODOROV, 1975). O leitor se envolve no enredo, ou, em outras palavras, é envolvido por ele de tal maneira que começa a se perceber parte da narrativa, dialogando com os personagens a cada fato ocorrido.

Desde a dedicatória do livro e, inclusive, do título escolhido por Machado de Assis, já é antecipado o teor ambíguo e carregado de incertezas que o livro está a nos apresentar. Isso já é notado em sua dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu corpo dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 2007, p. 9). Esse trecho, além de irônico, revela vários questionamentos a respeito da intencionalidade do autor. Ele dedica o livro aos vermes que fizeram a decomposição do seu cadáver, fato anormal, mas que traz muita reflexão ao leitor, dando um prenúncio do que está a aguardar o leitor nas páginas do livro. Um “verme” é tido como algo insignificante, a pessoa sem importância é culturalmente apelidada de “verme”. O que

gera o questionamento: por que Machado resolve escolher um verme para dedicar seu livro?

Uma dedicatória geralmente é selecionada a pessoas de grande importância dentre as que estão no convívio de um autor. Mas no caso de *Memórias Póstumas*, o ser selecionado foi um verme. Talvez exatamente ligado ao personagem esteja uma das maiores reflexões que esse livro propõe. Essa escolha se deve ao fato de, nessa sociedade de mesquinhas e egoísmos, o personagem não encontrou ninguém tão importante de merecido reconhecimento para ter o livro em sua homenagem. Por outro lado, a escolha por essa dedicatória pode não ter sido exatamente uma escolha, mas uma condição. Se, no enterro de Brás Cubas não tinha tantas pessoas e, as que tinham, não eram de suas relações mais íntimas, um homem sem amigos não teria a quem dedicar suas memórias. Nota-se que, embora o leitor esteja em frente a algo anormal como um morto que escreve e publica suas memórias, esse trecho revela o quanto esses fatos mesmo anormais, levam o leitor a refletir sobre diversos temas, como a velhice e a solidão. Busca-se a verdade nesses fatos. Busca-se entender esses acontecimentos de alguma maneira. E o que se encontra é a incerteza, a hesitação. Nada é certeza nessa obra machadiana. O leitor pode fazer especulações, mas nunca terá respostas convictas às suas indagações.

O leitor é logo surpreendido com essa incoerência em relação à realidade. A vida frustrada do protagonista que, não tendo deixado nenhum legado ao mundo, nem sequer se tornou um grande escritor, haja vista que não é um autor-defunto, mas, um defunto-autor, que quer deixar suas memórias, mesmo sem ter grandes feitos realizados. Não é possível decifrar se existe um protagonista que sofre as injustiças daqueles que estavam ao seu redor ou se na verdade ele era tão mesquinho, tão egoísta que nem na sua morte as pessoas se sensibilizaram para prestarem suas últimas homenagens. Afinal, homenagear o quê?

A hesitação é também trabalhada por meio da conversa direta que estabelece com o leitor, característica marcante da obra machadiana.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (ASSIS, 2004, p. 8).

O narrador-personagem conversa e inquieta o leitor, que, por sua vez, vê-se em um drama, tentando entender as intenções de quem o desafia e com quem dialoga. O leitor quer buscar as respostas das quais precisa e o autor pretende justamente inquietar esse leitor atento que se vê totalmente mergulhado na hesitação. Até que Brás Cubas decide: nada melhor do que iniciar o processo de contação de sua história pelo delírio de sua morte.

O delírio como ferramenta do fantástico

Assim, Machado inicia sua narrativa, no delírio final da morte ou no início do pós-morte:

Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim. [...]

Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.

— Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.

Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma

dessas coisas; e, perguntando-lhe, visto que ele falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a estes dois quadrúpedes: abanou as orelhas. Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à ventura. Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos: reflexões de cérebro enfermo. Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve. Tentei falar, mas apenas pude grunhir esta pergunta ansiosa:

— Onde estamos?

— Já passamos o Éden.

— Bem; paremos na tenda de Abraão.

[...] O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das coisas ficara estúpida diante do homem. [...] Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, — o último! Mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (ASSIS, 2004, Cap. VII, p. 17-21).

O trecho acima é uma das passagens mais significativas e representativas da narrativa, por conta, sobretudo, das fortes marcas do fantástico: elementos sobrenaturais são apresentados de uma forma inteligente, sem orientar o leitor a considerá-lo uma ficção absoluta. O fragmento tem como base o estabelecimento de uma reflexão filosófica que leva o leitor a transformar estes fatos em temas universais, proporcionadores de inquisições acerca de sua própria vida e existência. Machado constrói uma aparente situação de delírio anterior à morte para provocar o leitor a se questionar sobre sua própria vida ou própria morte. No trecho, o gato que estava no quarto de Brás Cubas vira um hipopótamo, sobre o qual Brás viaja no tempo e descobre seres incríveis. Não temos a certeza desse estado de sonho ou delírio: há uma hesitação pelo fato de o narrador misturar uma situação e um ambiente real com algo ficcional. O leitor se encontra, então, dividido entre dois mundos e inundado num estado de ambiguidade.

Esse delírio, que dura entre vinte e trinta minutos, reflete essa hesitação à medida que se revela o capítulo mais metafórico da narrativa. No lombo de um hipopótamo, sente frio e medo, ao assistir os costumes humanos, vivenciados ao longo dos séculos, na viagem ao início dos tempos. Assim, mostra uma sociedade que se desenvolveu na deficiência, nas farsas, nas mazelas, nas delícias profanas, na cegueira para a realidade e na busca incerta pela felicidade. Mas, para fazer os leitores enxergarem suas próprias verdades, é necessário que sejam recriadas alegorias como a fome, a raiva, a guerra. Só a partir do signo simbólico é dado ao leitor interpretar suas próprias feridas. Daí a viagem no tempo ser acelerada e avassaladora, semelhante a um fluxo de consciência que só o delírio e o sonho podem produzir. Machado brinca com esta rapidez de imagens fazendo o leitor compreender que também o próprio personagem não suporta o delírio. Para viver outras experiências, volta à forma humana e se encontra no plano real. Ainda problematizando o delírio, cria a cena da conversa de Brás Cubas com a Natureza:

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga. Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

— Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo. [...].

— Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?

— Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal (ASSIS, 2004, cap. VII, p. 18-19).

A narrativa traz agora uma figura mítica bastante presente no imaginário e na cultura popular: Pandora, a mãe natureza. Com essa figura, Machado incorpora à narrativa os mistérios da vida, a mitologia grega, o misticismo, as dúvidas da humanidade. Na mitologia grega, Pandora é a primeira mulher sedutora e habilidosa que carrega uma caixa fornecida por Zeus para castigar

os homens. Esta personagem ficou conhecida no imaginário ocidental por ser responsável pela liberação de todas as desgraças da humanidade. Presenteou a sociedade com raivas, doenças, vícios, sandice, misérias, crimes e tantos outros males. Quando a personagem afirma: “*Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga*” há, então, uma relação intertextual com o mito, já que a Natureza é uma mãe má que fornece aos homens vícios que o destroem. Mas, por outro lado, também há uma alusão à esperança, como a maior dádiva que o mito original forneceu à humanidade. É nessa situação fantástica que Machado lança umas das premissas mais relevantes de sua teoria: a necessidade de lutar para sobreviver que fica evidente na vontade da personagem viver a partir do princípio do egoísmo.

Machado providencia esse encontro para dar ainda mais enfoque à desgraça do personagem. Segundo Todorov (1975), no texto fantástico, é preciso que a hesitação causada no leitor, também seja comum aos personagens. Vemos, então, nesse trecho, que a atmosfera causada nessa obra envolve o leitor de incertezas. O personagem também se vê vivendo as mesmas indagações do leitor: “— *Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência*” (ASSIS, 2004, Cap. VII, p. 19). E em seguida, a resposta que tenta instaurar no coração daquele homem a necessidade de não perder a esperança pela vida:

— Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver (ASSIS, 2004, Cap. VII, p. 19).

Brás Cubas hesita, delira e não sabe ao certo o que quer ou o que pode, ou não, declarar querer, devido à sua dureza e às aparências que busca manter (FLORÊNCIO et al.; 2021). Nota-se que em poucos minutos ele implora pela sua morte em outras passagens e agora, diante de Pandora suplica pela vida, observe as falas de Brás Cubas diante de Pandora: “*Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?*” (ASSIS, 2004, p. 19). Momentos depois ele profere: “*Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me*” (ASSIS, 2004, p. 21).

A fala de Pandora também leva o leitor a hesitar acerca da sua real intenção: “*Não te assustes — disse ela —, minha inimigade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo*” (ASSIS, 2004, p. 18). E em seguida: “*Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada*” (ASSIS, 2004, p. 19). O leitor se pergunta: Quem é Pandora? Quais são suas reais intenções? Pois, se ao início, ela diz desejar que Brás Cubas viva, dando-lhe palavras de esperança, logo depois, diz desejar a sua morte, pois ele é um ser insignificante, um verme como fala, confessando ainda que para nada mais precisa dele.

Análises Finais

O personagem Brás Cubas, também indecifrável, assim se autodescreve no capítulo intitulado *O menino é pai do homem*:

Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância. (...) Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe

que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” — Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 2004, cap. XI, p. 24).

Analisando o trecho: “Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos” (ASSIS, 2004, p. 24), percebe-se que ele procura justificar os próprios hábitos pela ausência de repreendas que teve do pai. “Meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos” (ASSIS, 2004, p. 24). Isso mostra que o personagem passa a jogar justificativas de maneira sutil para que o leitor reflita que os pais não souberam educá-lo como deveria e que, por isso ele tornara-se um homem tão às avessas do mundo que o cerca. Ele tenta justificar o homem incoerente que se transformara, usando os mimos e falta de atenção que teve dos pais em relação à educação, como desculpas

Quem, na verdade é Brás Cubas? Bom ou mau? Injustiçado ou egoísta? São questionamentos como esses que, mesmo ao final dos 160 capítulos da obra, o leitor não consegue responder com total credibilidade. Intencionalidade do autor e firmação do gênero fantástico. Não se sabe ao certo quem é Brás Cubas, mesmo lendo uma “biografia” inteira de sua vida. Dúvida maior ainda, por contar com o próprio personagem como apresentador de sua vida. Não há como definir se há mesmo imparcialidade como ele mesmo defende ou se na verdade só há desejo de parecer grandioso e notável, mesmo que para isso seja preciso se auto fragilizar. Trata-se de uma outra hesitação do personagem-narrador de sua própria história, sem a certeza de ser protagonista nem anti-herói.

Referências

ASSIS, Machado de (1881). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1891.

ASSIS, Machado de (1881). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 33. ed. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2004.

BASTOS, Hermenegildo José. *De Graciliano a Murilo*: outras rotas, novas histórias. 2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/histlist/herme.htm>. Acesso em: 29 out. 2017.

BEICKEN, Peter. *Franz Kafka*: Der Prozeß. München: Oldenbourg, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogo*. In: CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1968. p. 11-15.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 46 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CAMARANI, Ana Luísa Silva. *A Literatura Fantástica: caminhos teóricos*. Editora Cultura Acadêmica. São Paulo: 2014
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectivas, 1980. (Debates).
- COALLA, Francisca Suárez. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994 (Colección Lecturas Críticas, 18). In: VOLOBUEF, Karin, Uma Leitura do Fantástico: A Invenção de Morel (A.B. Casares) e o Processo (F. Kafka). *Revista Letras*. <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v53i0.18866>, ano: 2000.
- COETZEE, J. M. *O espelho escuro de Borges*. New York: *Review of Books*, Volume 45, Número 16, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *Literatura Brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- DANTAS, Gregório Foganholi. *O Insólito na Ficção de José J. Veiga*. 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270334/1/Dantas_GregorioFoganholi_M.pdf. Acesso em: 29 out. 2017.
- FLORÊNCIO, Roberto Remígio; BARBOSA, Clarissa Loureiro M.; TRAPIÁ FILHO, João de Sá A.; SANTOS FILHO, José Manoel. *A homofetividade em Dom Casmurro sugerida pela relação ambígua entre Bentinho e Escobar*. *Revista Desenredos*. ano XIII, nº 37. http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/37_artigo_-_Bentinho_e_Escobar.pdf
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- OLIVEIRA, Jefferson Donizetti (2010). *Um sussurro nas trevas: elementos góticos em “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo*. Biblioteca Virtual da FAPESP. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/105389/um-sussurro-nas-trevas-elementos-goticos-em-noite-na-taverna-de-alvares-de-azevedo/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.
- RODRIGUES, Jefferson Vasques (2009). *O fantástico e a fantasia*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel>. Acesso em: 29 out. 2017.
- RODRÍGUEZ, Monegal. *Para uma nova poética da narrativa*. In: Borges: uma poética da leitura. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 125-81.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTRE, 2005. In: TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- SCHWARZ, Roberto (1983). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 14).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Debates, 98).

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Romance gótico**: persistência do romanesco. *In*: VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 118-133.

Recebido em: 17 de fevereiro de 2022.

Aceito em: 21 de março de 2022.