

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ

DESCONCERTANTE E BIZARRO:  
O FANTÁSTICO EM CONTOS DE FLORBELA ESPANCA

RIO GRANDE  
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ

DESCONCERTANTE E BIZARRO:  
O FANTÁSTICO EM CONTOS DE FLORBELA ESPANCA

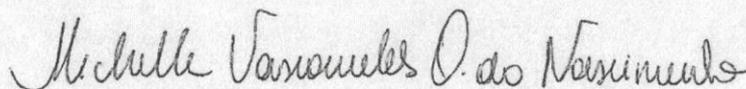
Dissertação apresentada como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Letras. Área de concentração:  
História da Literatura.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Michelle  
Vasconcelos Oliveira do Nascimento

RIO GRANDE  
2016

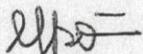
## ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ

### *"Desconcertante e bizarro: o fantástico em contos de Florbela Espanca"*

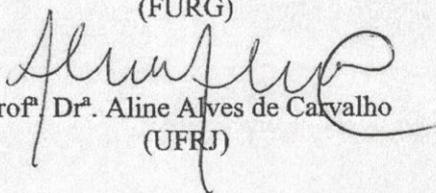
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento  
(Orientador - FURG)



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas  
(FURG)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Aline Alves de Carvalho  
(UFRJ)

*Dedico este trabalho a Deus.  
Para o Átila, meu amado.  
E a todos aqueles que se encantam com a literatura.*

## AGRADECIMENTOS

Uma jornada... A realização desta tarefa teve nela e muito antes dela uma longa caminhada. Trajeto percorrido passo a passo, sempre com muito entusiasmo porque a literatura e tudo o que trata dela desperta o meu profundo interesse, visto ela estar entre as coisas que amo. Então, foi uma jornada prazerosa, mas também tive os meus domingos nublados e aquelas intermináveis manhãs em que o frio e a chuva insistente na vidraça tornam pesado o ar e tudo parece que se vai desmoronar. Esses dias, no entanto, também guardam uma considerável beleza, uma beleza irônica... Prefiro sempre os dias de sol e as noites estreladas... Mas naqueles dias cinza foi sempre bom saber que, pertinho ou mesmo distante, existia alguém desejando que a minha manhã nascesse ensolarada. É com meu mais sincero afeto que agradeço a essas presenças queridas:

Ao Átila, meu amado companheiro, sempre atencioso e disposto fosse para trazer uma xícara de chá ou para fazer as malas e acompanhar-me em alguma viagem de estudos. Obrigada! Especialmente pela paciência que, sei, não foi pouca.

Aos meus pais, João Valter e Nair, pelo afeto e torcida incondicional; a Milena, minha pequena sobrinha, companhia sempre cheia de alegria; ao meu irmão Tarciso, que sempre acreditou nas minhas ideias inusitadas. Obrigada!

Agradeço a Suzana, estimada amiga e incentivadora. Obrigada!

Agradeço também, imensamente, a todos os professores do curso de mestrado que não só ensinaram, mas também me inspiraram, com as suas aulas e orientações. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, sempre pronto a indicar e/ou emprestar um livro. Obrigada!

Agradeço, com muito carinho, a minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, sempre tão instigante em todo esse processo de trabalho. Obrigada pelo apoio e dedicação.

Agradeço à CAPES, pela bolsa de mestrado, que possibilitou que este curso fosse uma experiência explorada com dedicação exclusiva.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, pela oportunidade que me propiciou.

Por fim, agradeço a Deus, por todas as graças alcançadas, por ter tido a oportunidade de realizar este trabalho e pelas pessoas maravilhosas que sempre coloca em meu caminho, seja para retirar uma pedra ou para mostrar-me que existe uma. Agradeço a Deus, pelo fabuloso presente da vida e do amor. Obrigada!

Não há verdades, há casos!  
(Agustina Bessa-Luís, In: *A Brusca*, p.154)

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar como o fantástico se manifesta nos contos da escritora portuguesa Florbela Espanca (1894 - 1930). Os textos analisados pertencem aos dois livros de contos que nos deixou a escritora: *As máscaras do destino* (1931) e *O dominó preto* (1982), sendo que, do primeiro, todos os textos são parte integrante deste trabalho, e, do segundo, destacamos apenas um dos seis contos que o compõe. A abordagem teórica é realizada com base nos estudos de Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, David Roas, Remo Ceserani e Julio Cortázar sobre o fantástico e seus gêneros limítrofes. Eventualmente são utilizados outros textos que contribuem para as articulações aqui construídas.

Palavras-chave: Conto; Fantástico; Florbela Espanca; Literatura Portuguesa.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze how the fantastic is manifested in the tales of the Portuguese writer Florbela Espanca (1894-1930). The texts studied belong to the two short story books that the author left us: *As mascaras do destino* (1931) and *O dominó preto* (1982), which from the first, all of the texts are part of this work and from the second we highlight only one of the six stories that compose it. The theoretical approach is based on Sigmund Freud's studies, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, David Roas, Remo Ceserani and Julio Cortázar about the fantastic and its neighboring genres. Eventually, other texts are used which contribute to the articulations made here.

Keywords: Short Story; Fantastic; Florbela Espanca; Portuguese Literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 ESTUDO DO FANTÁSTICO .....	17
Acerca da linguagem do fantástico .....	17
2 NARRATIVAS DE FLORBELA ESPANCA: INCURSÕES AO FANTÁSTICO..	48
2.1 <i>As máscaras do destino</i> – flertes com a morte .....	48
2.2 <i>O dominó preto</i> – uma invasão ficcional .....	90
CONCLUSÃO .....	97
REFERÊNCIAS .....	101

## INTRODUÇÃO

Florbela d'Alma da Conceição Espanca (1894 – 1930), escritora portuguesa, é mais conhecida por sua poesia marcada por nuances de erotismo, que transitava do desejo de descoberta do "eu" à busca por um grande encontro com o "outro". Seus versos revelavam que esse percurso era permeado por dor, perda, saudade e solidão, mas também por uma sensualidade impetuosa e esvanecedora, nessa busca pela transcendência. Florbela viveu em um tempo no qual a figura feminina tinha, predominantemente, a sua expressão limitada ao espaço íntimo do lar, e transgredir essa barreira, romper os silêncios impostos por uma série de limites pertencentes à convenção social de sua época e de seu país, constituía uma tarefa árdua. Assim, sua obra e sua pessoa foram, muitas vezes, objeto de uma crítica perniciosa.

A autora publicou três livros de poesia e produziu, ao longo de sua vida, dois livros de contos, ambos publicações póstumas: *O dominó preto*, provavelmente o primeiro a ser escrito (1927) e cuja primeira edição saiu somente em 1982, pela Livraria Bertrand – nesta obra, em alguns contos, já se observa a presença do fantástico –, e *As máscaras do destino*, escrito entre 1927 e 1928 e publicado em 1931, após a trágica morte da escritora, devido a uma overdose de barbitúricos. Esse livro foi dedicado a seu irmão, Apeles, morto em 1927, em um acidente de hidroavião: “A meu irmão, ao meu querido morto”. Conforme a dedicatória já anuncia, o livro tem seus laços com a morte e apresenta diferentes manifestações onde o obscuro e o nebuloso ganham terreno diante da aniquilação final. O insólito irrompe nessa obra de Florbela Espanca, tornando-a singular no âmbito de sua produção e colocando-a em contato com a corrente do fantástico.

Nos contos de Florbela Espanca, a morte é, quase sempre, o ponto de permeio para o relato fantástico, enquanto a loucura é, muitas vezes, o elemento que configura a estreita porta de dúvida entre o real e o sobrenatural. Observar como ocorre a intrusão do sobrenatural que ameaça, altera e causa rupturas na percepção do "real" é o principal objeto de estudo do presente trabalho, que busca verificar como o fantástico é construído nas obras *As máscaras do destino* e *O dominó preto*.

Os contos integrantes do *corpus* deste trabalho foram, antes, objeto de um ensaio que, quando apresentado à professora, que é também a orientadora desta proposta,

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, riu e disse: "Isso dá uma tese". Na noite em que revisava o texto para enviar ao evento, percebi que as dez páginas não davam conta de quase nada: queria escrever mais, explorar melhor os textos; então, ri e disse: "Isso dá uma tese", ou melhor, uma dissertação.

Assim, partindo do ensaio "Mortos, medo e loucura em contos de Florbela Espanca"<sup>1</sup>, no qual, brevemente, é analisado como o discurso fantástico se engendra através da figura da morte e dos estados de "suposta" loucura, construiu-se a ideia desenvolvida nesta dissertação.

No mesmo evento, foi apresentado o ensaio "Morte e fantástico em Florbela Espanca e Edgar Allan Poe", onde a professora Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento analisa e aproxima, pela temática da morte, os contos "A morta" e "Leonor". O percurso de leituras que realizamos permitiu verificar que os estudos críticos, até o momento, ainda não desenvolveram, além da nossa, outras análises que aproximem os contos de Florbela Espanca e o gênero fantástico.

Florbela Espanca, para quem aprecia ou não a sua obra, no que diz respeito à crítica, nunca passou despercebida, pois tanto despertou admiração quanto repúdio. Em *Afinado desconcerto*, a reconhecida estudiosa da obra de Florbela, Maria Lúcia Dal Farra, escreve um capítulo intitulado "As detratações", onde comenta a recepção crítica da obra da poetisa à época de suas publicações. Como sugere o título do capítulo, as críticas, na maioria dos casos, não são positivas e, frequentemente, vinculam sua obra à vida pessoal e ao seu comportamento, julgado inadequado pela sociedade portuguesa daquela época (deve ser dito que, em Portugal, algumas das polêmicas referentes à vida pessoal de Florbela estendem-se até hoje e pesam sobre sua produção – a exemplo da suposta relação de incesto com seu irmão, explorada recentemente em obra cinematográfica<sup>2</sup> sobre sua vida). Mas nem todos procediam assim, conforme registra Dal Farra:

(...) o precioso ensaio de José Régio, intitulado "Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca", que conferia o golpe de misericórdia na polêmica contra a poetisa, que se comprazia em identificar rasteiramente sua vida com suas produções. Régio elucidara, então, que era impossível, através da obra de Florbela, conhecer a sua história pessoal ou a sua biografia, visto que o ser que nasce dessa produção resulta apenas da convincente expressão literária que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado e publicado no I Congresso Internacional de Narrativa Fantástica e VII Colóquio Internacional de Narrativa Fantástica, realizado em outubro de 2014, na cidade de Lima, no Peru.

<sup>2</sup> *Florbela* (2012), filme do diretor Vicente de Alves.

Florbela, enquanto artista, imprime a seus versos (DAL FARRA, 2012, p.22).

No capítulo mencionado, os textos que Dal Farra apresenta e comenta referem-se à obra poética de Florbela; acerca de seus contos (objeto de estudo que aqui nos interessa), registra no último parágrafo do texto que:

Como, nessa altura, da prosa de Florbela Espanca apenas o livro de contos dedicado à morte de Apeles (...) havia sido publicado (1931), e como nele, nada de censurável à moral salazarista havia farejado, salvo o *excessivo* amor dedicado ao irmão, fato que desencadearia a baixa suspeita de *relações incestuosas*, carentes, todavia, de quaisquer comprovações plausíveis no âmbito daquele volume – é sobre a sua obra poética que o ataque dos seus detratores continua sendo desferido (DAL FARRA, 2012, p.22).

"Nada de censurável à moral salazarista havia farejado": a observação nos remete à função social do fantástico, mencionada por Todorov: a habilidade da literatura fantástica, por seu viés insólito, de ultrapassar as censuras, mascarar e metaforizar.

As observações feitas por Dal Farra esclarecem, ao menos em parte, por que, apesar da vasta fortuna crítica relativa à sua obra poética, a produção em prosa alcançou pouco interesse por parte da crítica. Nesta pesquisa, encontrei poucos trabalhos que abordam a prosa de Florbela e, em geral, quando o fazem, tais estudos tendem a evocar sempre os aspectos da vida pessoal da artista. Em especial, isso ocorre em *As máscaras do destino*, mas também com alguns textos de *O dominó preto*, conforme será visto a seguir.

Referimo-nos ainda à obra *Afinado desconcerto*, em que Dal Farra comenta um texto de Thereza Leitão de Barros, publicado em 1931, na revista *Portugal Feminino*, na qual a crítica literária, de renome na época, comenta a originalidade e o bom gosto literário da prosa deixada por Florbela e convoca "algum" editor para publicar os contos; e, em seguida, Dal Farra procede a uma breve análise dos contos, onde observa, em *O dominó preto*, aspectos relativos à condição feminina e de ordem regionalista: "Este volume encerra, como afirmei, seis contos (...) Os três primeiros (e, de certa forma, cada um dos restantes) giram em torno do feminino e das suas diferentes investidas, enquanto os três últimos podem ser ditos mais propriamente de cunho regionalista" (DAL FARRA, 2012, p.85).

Quanto à obra *As máscaras do destino*, embora Dal Farra perceba certa semelhança no modo descritivo do ambiente de um dos contos, comparando-o à escrita de Poe, isso se dá de forma breve, limitada; toda a análise desenvolve-se a partir da morte de Apeles, ou seja, está diretamente ligada à vida da poetisa, como também o fazem outros estudiosos que serão comentados na sequência. Cabe salientar que a posição que adotamos é distinta, pois, na futura análise a respeito da obra, serão investigados os textos a partir de uma perspectiva de gênero literário e não biográfica, embora entenda que os contos podem conduzir a tal caminho. Apesar de serem pertinentes as referidas análises, não seguiremos esse viés. Assim, Maria Lúcia Dal Farra aponta:

*As máscaras do destino* compreende, por sua parte, um livro que, para ser inteiramente apreendido, deve ser lido a partir da sua dedicatória, toda ela um canto doloroso de ternura por Apeles. (...) Se o livro é escrito para Apeles, também é dito que ele o inspirou e acalentou a irmã *enquanto esta o produzia* (...) Mas, mais que isso, cada conto é construído como uma face da história de Apeles e da sua morte precoce e misteriosa, metaforizada em vários registros (...). São, de fato, variações em torno do desaparecimento de Apeles; e, digamos, dos dois livros de contos este é aquele que tem raízes históricas mais palpáveis, que funcionam, aliás, mais diretamente, como uma espécie de trampolim para a sua própria realização ficcional. Agustina Bessa-Luís dirá que tais contos são o que melhor conduz o mapa biográfico de Florbela (DAL FARRA, 2012, p.86-87, grifo nosso).

Conforme menciona Dal Farra, Agustina Bessa-Luís também aborda os contos em questão por esse prisma. Acrescenta-se a isso o que a prestigiada autora portuguesa registra na biografia da poetisa por ela escrita, *A vida e a obra de Florbela Espanca* (1979), acerca da prosa ficcional da artista:

Pude ler o manuscrito de Florbela que contém os seus contos de 1928, e isso permitiu-me *entrar no acontecimento objetivo* do último tempo de sua vida. Trata-se da literatura chamada de bons sentimentos, isto é, má literatura. (...) Nos contos de Florbela não é difícil entrever o traço autobiográfico (BESSA-LUÍS, 1979, p.150, grifo nosso).

Seguimos a pesquisa, examinando a introdução de Fabio Mario da Silva à edição de *As máscaras do destino*<sup>3</sup>, onde o pesquisador também relaciona a obra com os eventos vividos por Florbela: "*As máscaras do destino* não é apenas uma homenagem a Apeles: a tragicidade da morte de seu irmão é também a inspiração da obra" (SILVA,

---

<sup>3</sup> Produzida pela editora Martin Claret, em 2009.

2009, p.11). Fabio Mario da Silva menciona como a abordagem da morte é feita por "meio do recurso ao maravilhoso grego", no conto "O aviador", e comenta, brevemente, que a temática lembra os "contos de Edgar Allan Poe", além de referir-se à observação feita por Dal Farra (e aqui já mencionada anteriormente) relativa à descrição do espaço assustador em "O sobrenatural". Ele registra também que "(...) em "Os mortos não voltam", as características desta narrativa de cunho fantástico e assustador não prevalecem." (SILVA, 2009, p.12) e continua: "(...) também um estado de alma individual da autora, fundada em suas experiências pessoais, como as que se refletem em *As máscaras do destino*" (SILVA, 2009, p.13). Logo, apesar de algumas alusões que poderiam levá-lo a apresentar os contos por outra perspectiva, estas se perdem, e o autor retoma a análise relacionada à vida de Florbela.

José Luís Peixoto, em introdução ao livro *A charneca ao entardecer – contos escolhidos Florbela Espanca* (2007), não foge à regra e, com uma ótica bastante impressionista, remete às questões biográficas, relacionando-as aos textos e a aspectos que apontam o regionalismo (como também já havia observado Dal Farra, em suas análises):

Não tinha mais de dezesseis anos quando li pela primeira vez os contos (...) com lágrimas a descerem-me pela cara (...). O que me atraía nos contos de Florbela era aquela tragicidade que parecia tão sincera. Como ler Florbela, ignorando a sua biografia? Como ignorar as suas paixões falhadas? Como ignorar o sofrimento, o amor que exprimiu perante o desaparecimento repentino do seu irmão, do seu querido morto? (...) o Alentejo era o meu mundo. (...) No Alentejo de Florbela, encontrava um Alentejo novo no meu Alentejo (PEIXOTO, 2007, p.9).

José Carlos Seabra Pereira, em prefácio às *Obras completas de Florbela Espanca* (1987), situa a prosa florbeliana como neorromântica e comenta a temática do amor e do reino da morte, que percorre os contos e a visão negativa da existência humana nesse universo ficcional, além de notar que: "um livro e outro apareçam repassados por atmosferas misteriosas e tétricas, rasgados pelas faíscas dos terrores e pressentimentos, pelas almas penadas e outras fantasmagorias necrotéricas do imaginário popular, ou animados por metáforas e personificações funéreas" (PEREIRA, 1987, p.14). O que nos leva a pensar numa possível manifestação do gênero fantástico; porém, fora as observações de alguns elementos sobrenaturais, o autor não analisa sob esse aspecto.

A respeito dos contos de Florbela, encontra-se também a tese de Renata Soares Junqueira, intitulada *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, em que a autora utiliza como *corpus*, principalmente, o livro de contos *O dominó preto*. Neste trabalho, ela visa destacar as afinidades entre a obra de Florbela e a produção literária das três primeiras décadas do século XX, colocando-a próxima a escritores modernistas portugueses, como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, a partir de uma estética da teatralidade, definida por Renata Soares Junqueira como:

um processo literário, e artístico em geral (...) quando os artistas se ressentem mais fortemente do ostracismo a que os vinha condenando a sociedade industrial, pragmática e utilitarista. O mundo de máscaras em que o escritor então se projeta radicalmente parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo em que compensa a perda da identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade (JUNQUEIRA, 2003, p.18).

Através desse processo (artístico-literário), a autora propõe situar a escritora Florbela em "outro lugar". Neste trabalho, novamente, será relacionada a obra com a vida e o contexto sociocultural que envolveu a trajetória de Florbela.

Josânia Silva Santos, em sua dissertação de mestrado, defendida na PUC/SP (2008), desenvolve um trabalho cujo *corpus* é composto pelo livro de contos *As máscaras do destino*, onde apresenta uma leitura da poética da morte, inscrita nos contos, refletindo sobre as narrativas florbelianas e sua relação com o aspecto biográfico, apresentados pela crítica, e abordando o universo de Eros e Thanatos.

Conforme observamos, a crítica, em geral, associa os contos à biografia da autora. Assim, pretendemos viabilizar outra possibilidade de análise, focada nos contos de Florbela como literatura que é, independentemente dos fatos vividos pela autora, embora, no texto, possam aparecer aspectos representativos da sua história pessoal: "O trabalho de conhecimento visa uma verdade aproximativa, não uma verdade absoluta" (TODOROV, 2012, p.27).

Assim, o primeiro capítulo desse trabalho trata de expor alguns estudos teóricos relativos ao gênero fantástico, apresentados em ordem cronológica, de acordo com o ano de publicação da obra. No segundo capítulo, serão analisados os oito contos que compõem a obra *As máscaras do destino* e o segundo conto publicado na obra *O dominó preto*, sendo a escolha, dos mesmos, motivada pela intenção de inserir na arquitetura do gênero fantástico alguns contos da escritora, com vistas a torná-los aptos

a um novo panorama de leitura, iluminando a narrativa para além do histórico de vida pessoal de Florbela. Antecedem esses capítulos tais linhas introdutórias e, posterior a eles, um breve desfecho, no qual se destacam os pontos relevantes encontrados ao longo das análises, no que diz respeito ao gênero fantástico.

## 1. ESTUDO DO FANTÁSTICO

### Acerca da linguagem do fantástico

Um livro nas mãos, a leitura segue tranquila e, de repente, um abismo abre-se diante de nós e passamos a presenciar a coexistência do possível com o impossível diante do insólito das situações narradas, cuidadosamente elaboradas para engendrar, através do ato do discurso, um estado de hesitação. Pronto: o leitor adentrou o território do fantástico e, aquele mundo que parecia antes tão similar ao nosso, torna-se estranho, suspeito. É esse território que pretendemos observar em alguns contos de Florbela Espanca, escritora portuguesa do início do século XX.

Para tanto, queremos, antes, colocar duas questões, que consideraremos a partir do exposto em teorias já bastante conhecidas. Vamos a elas.

A primeira diz respeito ao que podemos pensar como sendo a realidade na qual vivemos. Discutir a realidade é um dos maiores desafios da filosofia desde a Antiguidade, e não é o objetivo deste trabalho; iremos, portanto, considerar a discussão apenas no âmbito que nos interessa, qual seja, a realidade como parâmetro para a compreensão do fantástico e dentro da teoria do fantástico: "la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos" (ROAS, 2011, p. 28).

A segunda diz respeito à essência do gênero, a qual reside, justamente, na transgressão do que temos como convenção do real, que conduz ao mundo do fantástico com seus seres que escapam ao nosso conhecimento. Mas que mundo é esse? "Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar" (TODOROV, 2012, p. 30). Em suma, para que o texto seja considerado fantástico deve simular um contexto semelhante ao que, de acordo com as convenções, compreendemos como sendo a realidade e, simultaneamente, deve ferir essa mesma realidade, colocando-a em conflito diante de um evento insólito. Devendo ainda persistir ao longo do texto a dúvida sobre aquilo que é tido como real e/ou sobrenatural, apresentando um caráter ambíguo que nunca deve ser totalmente desconstituído. Para que o efeito mencionado seja construído e mantido, o escritor

utiliza-se de muitos recursos favoráveis a tal objetivo. Esses atributos de escrita, porém, os quais serão abordados adiante, não são exclusivos do gênero fantástico; no entanto, será da habilidosa articulação entre eles ou de alguns deles que se distingue os traços que asseguram a tensão dupla e contraditória, com a qual o fantástico se exprime.

Não foram poucos os pesquisadores dedicados ao estudo do gênero, a escrever sobre a descolagem abrupta do real, típica do fantástico, observando cuidadosamente os mecanismos da escrita e as associações temáticas que conduzem aos abismos, aos auspícios do gênero em questão. Dentre eles, selecionamos alguns que serão úteis, na tentativa de estabelecer os elementos que nos põem em uma atmosfera flutuante e interrogativa nesse território sem delimitação precisa que designamos fantástico.

Em 1919, o psicanalista Sigmund Freud escreve um ensaio intitulado “O inquietante”, trabalho que viria a auxiliar muito do que foi produzido posteriormente sobre o fantástico, bem como a conceituar um dos gêneros considerados vizinho a ele: *o estranho*.<sup>4</sup> Freud inicia seu trabalho, pontuando a estética como a "teoria das qualidades do nosso sentir" (FREUD, 2010, p. 329) e buscando, então, investigar as possíveis causas do inquietante, do que nos causa certa angústia. Freud observa que esse âmbito particular da estética – a saber, o inquietante, a natureza desse sentimento de angústia/perturbação –, é "provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria" (FREUD, 2010, p. 329). Uma vez feito isso, passa ao texto de E. Jentsch, em que este analisa o conto de E. T. A. Hoffmann, "O homem da areia", que será o ponto inicial do qual partem as análises de Freud.

Em busca do que gera o efeito inquietante, que "sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror (...), que geralmente equivale ao angustiante" (FREUD, 2010, p. 329), o autor concorda com Jentsch quanto ao fato de "que a suscetibilidade para esse sentimento varia enormemente de pessoa para pessoa" (FREUD, 2010, p. 330). Passa, então, a investigar um núcleo comum, inquietante, no interior do que é angustiante. Busca, partindo do trabalho de E. Jentsch, localizar os elementos que nos provocam as sensações contrárias, repulsivas e dolorosas que se ligam ao "caráter velado do inquietante" (FREUD, 2010, p. 331). Segundo Freud, Jentsch, em seu estudo, limitou o vínculo do inquietante ao não familiar e, "para ele, a

---

<sup>4</sup> Em muitas traduções, o texto de Freud, *Das unheimliche*, encontra-se traduzido como "O estranho", mas na edição com a qual trabalhamos está traduzido como "O inquietante", motivo pelo qual usaremos esse termo.

condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual" (FREUD, 2010, p. 332).

O sentimento do inquietante nasce da dúvida, por exemplo, " 'de que um ser aparentemente animado esteja vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo' " (FREUD, 2010, p. 340). Mas o autor afirma que a equação inquietante = não familiar, apresentada por Jentsch, é incompleta, atestando, após uma breve explanação sobre os significados da palavra *heimlich*, que "*heimlich* é uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até, no final, coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*" (FREUD, 2010, p. 340). Então, para Freud, o inquietante é "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010, p. 331), mas que se manteve oculto.

No estudo de Freud, o despertar do sentimento do inquietante está relacionado não ao tema da boneca Olímpia, e sim ao do homem da areia, figura sinistra que arranca os olhos das crianças. Freud evidencia que, quando o autor nos coloca diante da situação em que o jovem Nathaniel associa a figura do temido homem da areia ao advogado Coppelius, que visita o pai do garoto: "o autor já nos deixa em dúvida, no restante da cena, se estamos vendo o primeiro delírio do garoto possuído pelo medo ou em um relato a ser tido como real no mundo da narrativa" (FREUD, 2010, p. 343). O que podemos observar ao longo do texto de Freud é que a obra de Hoffmann teria vários elementos provocadores de dúvidas, incertezas quanto aos fatos narrados, deixando o leitor sem saber se os mesmos seriam de ordem real, se teriam origem nos delírios da personagem Nathaniel ou se fatos alheios ao que concebemos como realidade, estão ocorrendo.

Então, Freud nos aponta as seguintes possibilidades de leitura:

Quem decide por uma interpretação racionalista do Homem da Areia não deixará de reconhecer, nessa fantasia do garoto, a duradoura influência daquela história da babá. Em vez de grãos de areia são fragmentos de brasas que devem ser aplicados aos olhos da criança, a fim de fazê-los saltar. Por ocasião de outra visita do Homem da Areia, um ano depois, o pai morre, vitimado por uma explosão no escritório; o advogado Coppelius desaparece sem deixar pistas.

Agora estudante, Nathaniel acredita reconhecer essa figura horrorosa de sua infância num ótico italiano ambulante, Giuseppe Coppola, que

na cidade universitária em que vive lhe oferece barômetros e, após sua recusa diz: "Barômetro não, barômetro não? Tem também olho bonito, olho bonito!". O pavor do estudante é mitigado quando se verifica que os tais olhos oferecidos são apenas inofensivos óculos" (FREUD, 2010, p. 343).

No caso citado, uma interpretação racional supõe ser Nathaniel vítima de uma longa e severa doença que provoca delírios, loucura ("Nathaniel tem um novo acesso de loucura, e em seu delírio se unem a reminiscência da morte do pai e a impressão nova" FREUD, 2010, p. 344.) relativa à Olímpia. Por outro lado, à outra possibilidade de leitura apontada no texto de Freud, ele afirma que "É certo que no início o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber (...) se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer" (FREUD, 2010, p. 345)<sup>5</sup> e que "a conclusão da narrativa deixa claro que o ótico Coppola é realmente o advogado Coppelius e, portanto, também o Homem da Areia" (FREUD, 2010, p. 346). Isso nos permite concluir que Hoffmann trabalha seu texto num jogo sucessivo de informações que levam a crer ora que Nathaniel é vítima de um ser terrível, o Homem da Areia, ora que o jovem está doente e sofre com delírios, permanecendo, assim, a incerteza até o final do enredo, embora Freud discorde, em dado momento, de que a incerteza intelectual apontada por Jentsch seja um dos elementos a despertar o sentimento do inquietante. Mais adiante, em seu texto, reconsidera esse elemento como algo que realmente se liga ao que é inquietante, embora o foco, na análise de Jentsch, se debruce sobre a figura da Boneca Olímpia, enquanto a sua, sobre a figura do Homem da Areia. Isso reitera que Hoffmann usou mais de um elemento sob suspeita de "figura sobrenatural" — a boneca Olímpia e o Homem da Areia —, construindo, assim, uma narrativa que poderíamos apontar como fantástica.

Vale lembrar que a pesquisa de Freud está voltada à investigação do que provoca o sentimento do inquietante — e, para ele, no caso do conto, é o Homem da Areia, ao passo que, para Jentsch, é Olímpia — por isso ele acaba por associar/interpretar o medo da perda dos olhos de Nathaniel ao "complexo de castração", e segue sua análise no sentido da investigação psíquica, relacionando elementos da vida psíquica infantil e do homem primitivo que estariam, então, na origem desse "oculto revelado", que ele traduz como o sentimento/efeito inquietante. O efeito inquietante pode estar associado ao "medo de ferir ou perder os olhos" (FREUD, 2010, p. 346), sendo esta uma "terrível

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que aqui o termo fantástico não está sendo usado como o compreendemos hoje, posteriormente aos estudos de Todorov, mas quase como um sinônimo de maravilhoso.

angústia infantil" que muitos adultos conservam ou, ainda, estar associado à angústia que nos despertam a morte ou a loucura: "O angustiante é algo reprimido que retorna". (FREUD, 2010, p. 360)

Embora a pretensão de Freud vise a revelar os atributos da vida psíquica que conduzem ao sentimento do inquietante, o autor acaba por destacar também uma série de elementos que vai posteriormente ser desenvolvida pela crítica literária como elementos da narrativa fantástica. Entre esses, temos o tema da volta dos mortos; a ambiguidade ("consiste em não nos deixar perceber por muito tempo que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo" (FREUD, 2010, p. 374)); a incerteza intelectual ("E podemos de fato negligenciar o fator da incerteza intelectual, havendo admitido sua importância no caráter inquietante da morte?" (FREUD, 2010, p. 368)); a dúvida, que abre a fenda entre o que poderia ou não ser "real"; a ambientação do enredo num mundo no âmbito da realidade comum ("A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum (...) nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade" (FREUD, 2010, p. 373)); e, de modo geral, o apagamento das fronteiras entre o real e o sobrenatural ("O efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre a fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma função e o significado plenos do simbolizado e assim por diante" (FREUD, 2010, p. 364)).

Assim, temos aí um belo estudo psicanalítico e também estético que acaba por desenhar os traços do gênero estranho, um dos vizinhos do gênero fantástico, distinguindo-se deste por apresentar uma explicação racional satisfatória para os eventos aparentemente "irreais", ao passo que, no fantástico, a ambiguidade prevalece e não é possível encontrar uma explicação que satisfaça plenamente os eventos que rompem com a realidade, com aquilo que convencionamos tratar/considerar como sendo o real. Conforme afirma Freud, "É evidente que essas considerações não esgotam o tema das liberdades do escritor e dos privilégios da ficção em evocar ou inibir a sensação do inquietante" (FREUD, 2010, p. 374). Não esgotam, mas trazem à pauta elementos que até hoje traduzem o efeito inquietante, seja no gênero estranho, seja no fantástico.

Por sua vez, Sartre traz, em *Aminadab*, uma importante contribuição para pensar o gênero fantástico, pois aponta o homem como o único objeto fantástico, no que ele chama de *novo fantástico*. Apresenta inicialmente um breve resumo do conto “Aminadab”, de Blanchot e, em seguida, uma comparação entre o estilo de Kafka, que será, de certo modo, reconhecido e valorizado, e o de Blanchot, que traria em seu trabalho um estilo próximo, porém sem executá-lo com o mesmo primor. Será, então, a partir dessa exposição inicial que Sartre fará suas considerações a respeito de uma nova forma de expressão do gênero fantástico. Para ele, “não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico” (SARTRE, 2005, p. 136), ideia que, conforme veremos adiante, o afastará, de certo modo, da ampla maioria de críticos que voltam suas análises para o estudo do gênero, os quais consideram a inserção do extraordinário, no caso o sobrenatural, como fundamental ao gênero. Também é verdade que muitos deles não concordariam com Sartre, quando esse inclui Kafka no rol da literatura fantástica, embora isso possa, com certeza, ser discutido, visto que Otto Maria Carpeaux, em *A história concisa da literatura alemã*, ao apontar a “influência literária de Hoffmann (...): podem-se citar todos os romancistas franceses, de Nerval e Balzac até Maupassant; Poe e Baudelaire; (...) e Kafka” (CARPEAUX, 2013, p. 110). Considerando que Hoffmann é, sem dúvida, um dos nomes mais reconhecidos da literatura fantástica e considerando-se a seguinte observação de Carpeaux, relativa à escrita de Kafka, “Seu tema é a irrupção do extraordinário no mundo ordinário” (CARPEAUX, 2013, p. 235), a leitura de Sartre nos parece adequada e instigante, no que concerne à discussão do fantástico.

Sendo assim, o estudo do texto de Sartre é uma escolha propícia, em especial se considerarmos o estudo que Freud realiza em “O inquietante”, partindo do ponto em que o inquietante seria o oculto revelado, algo que nos é familiar e que foi, de algum modo, reprimido, ocultado, e que ressurge. Logo, se pensarmos o sobrenatural sob o ponto de vista do homem, de suas crenças e de algo, portanto, que, de algum modo, lhe seja intrínseco e ligado a sua ancestralidade, independentemente de uma existência real ou não do sobrenatural, mas ligado a uma construção humana guiada por seus desejos e medos e que pode ser, em certas circunstâncias, suprimido e, em outras, retornar, poderíamos pensar o próprio homem em suas complexidades como sendo uma *porta* para o oculto, o extraordinário e o sobrenatural. Atravessada essa porta, já não importa o que é ou não real – pois estamos no campo da incerteza, onde os elementos se permeiam

e a ambiguidade prevalece, e aceitá-la não é mais que reconhecer, no próprio homem, um caráter sobrenatural, algo que ultrapassa o conjunto das leis que regem aquilo que convencionamos chamar de realidade. Para Sartre, o fantástico "manifestava nosso poder humano de transcender o humano: buscava-se criar um mundo que não fosse este mundo" (SARTRE, 2005, p. 137). Para ele, o fantástico é também uma forma de *retornar ao humano*; o homem como

um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada. (...) Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos os seus artifícios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.(...) a essência do fantástico é oferecer a imagem invertida da união da alma e do corpo". (SARTRE, 2005, p. 138-139)

E, desse modo, não poderíamos, ainda assim, afirmar a presença do sobrenatural atuando, mesmo que pelos desdobramentos do humano sobre si, seja quando nos apresenta demônios e fantasmas? Se existem, de fato ou não, é outra questão, para a qual o gênero não pretende resposta, visto que existe justamente no espaço em que consegue manter essa incerteza, essa ambiguidade, propiciando, com isso, a perturbação dos sentidos que lhe é característica. De outra forma, se entendermos essa *humanização* do fantástico como um modo de renegar a exploração das realidades transcendentais, podemos entrar, ou nos aproximar demasiadamente do campo da alegoria, no qual o fantástico não estaria presente.

Se a presença do sobrenatural no que o autor denomina *novo fantástico* não se faz necessária, visto que o novo fantástico "se limita a exprimir o mundo humano", a representação desse mundo já não se dá da mesma maneira: "A antiga técnica o apresentava como um homem "em anverso", transportado por milagre para um mundo em "reverso". (...) Vê-se a vantagem dessa técnica. Ela coloca em relevo, por contraste, o caráter insólito do novo mundo", ao passo que, no novo fantástico, onde o autor toma como exemplo obras de Kafka e Blanchot, a deturpação da realidade se dá pela inversão, pela desordem dela mesma, sem a intervenção do elemento sobrenatural. O que ocorre é uma modificação em relação aos meios e aos fins dos instrumentos – sejam

esses homens ou objetos –, causando não espanto, mas uma sensação de que as ocorrências são perfeitamente naturais, embora reprováveis: "Assim, eis-nos coagidos, pelas próprias leis do romance, a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos deixa pasmos". (SARTRE, 2005, p. 144)

Em síntese, o que o autor nos aponta é que o novo fantástico está diretamente relacionado à ruptura das leis que convencionamos tratar como realidade. Essa ruptura nos apresenta aquilo que conhecemos em "anverso" em "reverso", mas não pelo que se apresenta, e, sim, da forma com que se nos apresenta: uma mudança inesperada do comportamento ou da função esperada. Outra questão é a que se pergunta até que ponto poderíamos descrever os casos de Kafka e Blanchot, analisados pelo autor, como uma nova forma de expressão do gênero fantástico. Ou estaríamos frente a um caso de uma nova experiência estética? Afinal, que elementos nos conduzem ao mundo fantástico? Conforme observamos, nem sempre a resposta é simples.

A partir da obra de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, publicada na década de 1970, tem-se um marco e uma referência para o estudo do gênero fantástico. Todorov é um dos primeiros a tentar classificá-lo, a partir da análise de elementos considerados fantásticos em textos ocidentais, como os de Maupassant. Inicia-se em Todorov a ideia do fantástico enquanto incerteza, limite entre o real e o sobrenatural. A partir dele, por exemplo, surgem os estudos do espanhol David Roas, considerado, na atualidade, um dos mais influentes pesquisadores do gênero.

Para Todorov, o fantástico surge a partir da incerteza entre o real e o sobrenatural apresentado e deve deixar sempre para o leitor a possibilidade de uma explicação, a qual, porém, não pode satisfazer plenamente: "fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem dos acontecimentos narrados. (...) A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico" (TODOROV, 2012, p. 37). É a transgressão do que temos como convenção do real que conduz ao mundo do fantástico, com seus seres que escapam ao nosso conhecimento.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov inicia o trabalho, buscando estabelecer um conceito do que seja gênero, processo que, para ele, é

fundamental, pois, posteriormente, apresentará o fantástico como um gênero e, a partir daí, passará ao estudo do conjunto de características e procedimentos textuais que envolvem o fantástico.

O autor observa que os estudos a partir do gênero se diferenciam, pois visam, não a buscar o que cada obra apresente de "único", "original", e, sim, o que aquele texto apresenta de semelhante, em um conjunto que visa a chamar de "obras fantásticas": "Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de 'obras fantásticas', não pelo que cada um tenha de específico" (TODOROV, 2012, p. 8).

A relevância do estudo dos gêneros se estabelece a partir da constatação da existência da transgressão: é preciso, pois, que exista uma norma perceptível e, segundo o autor, "Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura" (TODOROV, 2012, p. 12).

Todorov parte de duas observações bastante pertinentes quanto ao que se considera literatura, para pontuar a importância do gênero. A primeira está ligada à ideia de que a literatura é criada a partir da literatura e de que a obra literária, como a literatura, forma um sistema. A partir disso, afirma que "é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado" (TODOROV, 2012, p. 11). A constatação a que ele chega justifica bem a importância do estudo do gênero, não só para analisar a obra, como também para compreender o sistema literário. Mas, como bem observa o autor, o conceito de gênero provém das Ciências Naturais, nas quais o nascimento de um novo exemplar não modifica as características da espécie, o que já não acontece no domínio da arte, em que "*toda* obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplo muda a espécie (...) não reconhecemos a um texto o direito de figurar na História da Literatura ou na Ciência, a não ser que acarrete alguma mudança à ideia que se fazia até então de uma ou outra atividade" (TODOROV, 2012, p. 10). Decorre daí a segunda observação: essa "novidade", transgressão à regra, que justifica a afirmação de Todorov: "A definição dos gêneros será então um vaivém contínuo entre a descrição dos fatos e a teoria em sua abstração" (TODOROV, 2012, p. 26).

Sendo assim, o estudo de uma obra, sob a perspectiva de um gênero, é apenas um ponto de vista escolhido para o seu exame, o que não permite explorar, na totalidade, todo o percurso de sua rede textual, nem mesmo dentro da própria perspectiva teórica relativa ao gênero. Todo estudo será sempre um recorte, uma análise parcial dentro de certo campo teórico escolhido, onde se buscará verificar se tal gênero se manifesta no conjunto de textos selecionados. Como veremos ao longo deste trabalho, se os contos de Florbela se ligam ao gênero fantástico, segundo alguns dos elementos expostos por Todorov, elencados a seguir, em outros, se distancia, e assim se segue também no que diz respeito ao estudo teórico de outros autores.

Tomemos como exemplo o posicionamento de Todorov acerca do medo como uma característica possível, mas não necessária, ao gênero fantástico, e o posicionamento de Roas que, embora apoie muito do seu trabalho no que afirma Todorov, considera o medo como uma característica necessária à obra. Ao pensarmos no conjunto dos contos de Florbela, somos inclinados a concordar com Todorov, pois, em sua maioria, não exploram os efeitos do sentimento de medo, embora, no conto "O sobrenatural", seja justamente o medo o elemento crucial para estabelecer a figura do insólito no texto. Porém, vale ressaltar que um elemento como o sentimento de medo pode ser bastante variável, podendo a sua manifestação alterar-se de acordo com cada pessoa. Logo, o estudo dos contos aqui pretendido será sempre apenas uma das vias que conduz à exploração da obra e da própria teoria do fantástico, mas uma via tautológica, embora o desenho dos caminhos por ela registrados possa ter a configuração de imagens distintas, quando sobrepostas. E será na exploração dessas imagens que se buscará investigar não só os elementos do texto que o inserem no gênero fantástico, por aquilo que possuem em comum com os outros textos do gênero, como também "aquilo" que esses textos acrescentam ao conjunto do sistema literário e que lhes concede o direito de figurar na História da Literatura. Como exemplo, a linguagem poética que se insere no texto, sem fazer com que isso descaracterize o gênero, pois não se restringe, no todo, a essa possibilidade de leitura, embora em algumas passagens ela seja a mais provável.

Vamos, então, aos elementos que, segundo Todorov e demais teóricos por ele mencionados, como, por exemplo, Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James e Olga Reimann, constituem o gênero fantástico.

Todorov observa que tais elementos estarão ligados a três aspectos da obra: o verbal, o sintático e o semântico.

Uma primeira exigência seria a *ambiguidade*, que deve ser mantida até o final da obra, ou seja, ao longo do texto, deve permanecer a dúvida entre realidade ou sonho, verdade ou ilusão. Um segundo aspecto: essa ambiguidade deve ser relativa a algo que rompa com os padrões de acontecimentos que poderiam ser explicados pelas leis do mundo "real", o que nos conduz ao *sobrenatural* (que, tanto para Todorov quanto para Roas, é indispensável ao fantástico). Em resumo: "Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar" (TODOROV, 2012, p. 30).

O fantástico surge a partir da incerteza entre o real e o sobrenatural apresentado, incerteza que, em geral, é sentida pela personagem, o herói, e compartilhada com o leitor implícito, deixando sempre para ele a possibilidade de uma explicação racional, a qual, lembramos, não pode satisfazer plenamente: "O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem dos acontecimentos narrados.(...) A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico" (TODOROV, 2012, p. 37). Cabe esclarecer aqui que o leitor a que se refere Todorov é o leitor implícito, ou seja, aquele que está integrado à estrutura interna da obra, assim como o narrador. Porém, Todorov registra que essa hesitação nem sempre é representada no interior do texto e, em alguns casos, as personagens não manifestam dúvidas em relação ao evento de aparência sobrenatural ocorrido, logo, a condição que o leitor implícito se identifique com as personagens não encontrará correspondência. Desse modo, a necessidade de identificação apontada por Todorov é "uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela" (TODOROV, 2012, p. 37).

O gênero fantástico, segundo Todorov, pode ser considerado precisamente um gênero sempre evanescente, pois, se a dúvida entre a "realidade" ou não dos acontecimentos não se mantiver até o fim da narrativa, esta poderia passar do fantástico a outros dois gêneros vizinhos, entre os quais o fantástico se situa - o *estranho* e o *maravilhoso*:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2012, p. 48).

Por isso, embora o texto fantástico deva deixar sempre para o leitor (implícito) a possibilidade de uma explicação, essa não pode satisfazer, plenamente, a dúvida entre os espaços "real" e "sobrenatural" estabelecidos, a qual deve permanecer. Só assim continuaremos no interior da delicada linha de tensão (manter/romper) estabelecida no fantástico.

O abandono da hesitação, no entanto, não é o único "perigo" que ameaça o fantástico. O gênero implica ainda uma maneira de ler que não pode ser "poética" (segundo Todorov, essa se recusa a ser representativa) nem "alegórica" (pois no gênero, segundo coloca Todorov, as palavras não poderiam ser empregadas em seu sentido "figurado"). O fantástico requer sentido literal, a *ficção*, ou seja, ele evoca a "representação" de um mundo extratextual, embora, segundo Todorov,

a literatura não é representativa (...) ela não se refere (no sentido preciso da palavra) a nada que lhe seja exterior. (...) Mas, recusar por isso à literatura qualquer caráter representativo é confundir a referência com o referente, a aptidão para denotar os objetos com os próprios objetos. E ainda, o caráter representativo comanda uma parte da literatura, a que é cômodo designar pelo nome de ficção (TODOROV, 2012, p. 66-67).

Essa representação se faz necessária ao processo de integração ao mundo das personagens e de interrogação sobre a natureza dos acontecimentos que experimenta o leitor.

Em resumo, segundo Todorov, o fantástico:

exige que três condições sejam preenchidas. 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 certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenche as três condições (TODOROV, 2012, p. 38-39).

A primeira condição nos remete ao aspecto verbal do texto; a segunda, tanto ao aspecto sintático quanto ao semântico; e a terceira "tem um caráter mais geral que transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos e níveis de leitura" (TODOROV, 2012, p. 39). Em síntese, essas condições caracterizam o que Todorov denomina gênero fantástico. O teórico acrescenta, ainda, em relação ao gênero, alguns outros aspectos que lhe são favoráveis: a construção da narrativa em primeira pessoa, visto que o " 'eu' pertence a 'todos' " (TODOROV, 2012, p. 92); um processo de construção narrativa em linha ascendente, que conduz a um ponto culminante; e um procedimento de leitura de forma contínua, do início ao fim do texto.

Outro aspecto relevante observado pelo teórico refere-se à temática do gênero. Todorov menciona outros teóricos, cujos estudos acerca do tema seriam, segundo ele, insatisfatórios e afirma que, em geral, acabam por resumir-se a uma lista, a "um catálogo ao nível das imagens", onde figuram fantasmas, vampiros, feiticeiras, entre outros. Todorov admite a dificuldade de estabelecer uma teoria sólida relativa ao estudo dos temas e, após analisar outros trabalhos teóricos, propõe uma organização para temáticas da literatura fantástica, dividindo-as em dois grupos principais:

a) os temas do *eu*, onde encontramos o pandeterminismo, a multiplicação da personalidade, a ruptura do limite entre sujeito e objeto e, também, a transformação do tempo e do espaço;

b) os temas do *tu*, em que se encontra a sexualidade e suas ramificações (homossexualidade, desejo extremo, o diabo e a libido, o incesto, o amor a mais de dois, o sadismo); e a morte, amor pela morte, necrofilia: "O ponto de partida desta segunda rede permanece o desejo sexual (...) Um lugar à parte deve ser dado à crueldade e à violência (...) Do mesmo modo as preocupações concernentes à morte, à

vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo estão ligados ao tema do amor" (TODOROV, 2012, p. 147).

Todorov conclui sua obra, abordando algumas funções sociais da literatura fantástica, como a possibilidade de romper a censura: "os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo" (TODOROV, 2012, p. 167). Lembra que os temas da literatura fantástica coincidem com os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos e, por fim, registra as funções do sobrenatural no interior da obra:

Uma função pragmática: o sobrenatural emociona, assusta, ou, simplesmente, mantém em suspense o leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação. Enfim, uma função sintática: ele entra, dissemos, no desenvolvimento da narrativa (TODOROV, 2012, p. 171).

Os diversos teóricos que tratam do gênero fantástico podem aproximar-se ou se opor a alguns dos aspectos abordados por Todorov, mas há um aspecto em que todos (ou sua grande maioria) concordam: o fantástico é aquela narrativa em que a inserção do insólito passa a ser um traço fundamental.

Segundo o crítico Flavio García, em seu trabalho, *Discursos fantásticos de Mia Couto*, o insólito: "seria aquele/aquilo que não é comum, não é frequente, não é vulgar; não é habitual, não é usual" (GARCÍA, 2013, p. 41). E acrescenta que:

A manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção do discurso ou do gênero literário. Sua irrupção confere a quaisquer das categorias da narrativa, isoladamente ou em conjunto, o caráter não habitual, não esperado, (...) em desconformidade com a lógica racional e o senso comum, conforme a realidade exterior à narrativa, da qual ela, obrigatoriamente, é parasita (...). E o que garante esse efeito fundamental para a consecução da literatura fantástica (...) é a manifestação do insólito (GARCÍA, 2013, p. 42-43).

No artigo "Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária", esse mesmo crítico discute a forma como o termo é utilizado no campo da crítica e registra que:

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 presentes na produção ficcional do Maravilhoso (...), do Fantástico (...), do

Estranho (...), do Realismo Mágico (...), do Realismo Maravilhoso (...) e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva (GARCÍA, 2012, p. 14).

Logo a manifestação do insólito na ficção não é traço exclusivo do fantástico. Mas, conforme destaca García "Sem a irrupção do insólito, não se chegaria ao seio do Fantástico" (GARCÍA, 2012, p. 19). Vê-se, que, para García "Inquestionavelmente, é fato que a manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção do modo discursivo ou do gênero fantástico" (GARCÍA, 2012, p. 23). No entanto, no campo da literatura fantástica o insólito – o excepcional, o absurdo, o incomum – deve ser posto em dúvida e oscilar entre uma possível explicação racional e a completa ruptura da "normalidade", sem nunca satisfazer uma ou outra tendência, instaurando a ambiguidade no texto (TODOROV, 2012). Assim sendo, a inserção do insólito é traço essencial do gênero fantástico, desestruturando a ordem considerada como normal e apresentando a possibilidade de mundos distintos.

Na obra *A construção do fantástico na narrativa*, o teórico Filipe Furtado comenta as diversas abordagens do gênero fantástico, resumindo-as basicamente em duas tendências. Uma que explora mais os efeitos da obra sobre o leitor (se provoca medo, por exemplo) e a relação entre as crenças do autor e o texto que produz,

Em termos muito gerais, é possível considerar duas atitudes opostas que polarizam em si a imensa maioria das orientações críticas de que o gênero tem sido objeto. A primeira dessas vias limita-se muitas vezes à contemplação embevecida, emotiva e quase anagógica do fantástico e da sua temática mais habitual, não contribuindo significativamente para um melhor conhecimento dele, já que não se propõe caracterizá-lo de uma forma global. De fato, atém-se quase só à referência de elementos dispersos: artifícios usados, efeitos por ele produzidos ou outros aspectos desintegrados do todo formado pelo gênero. Exemplo disso é a excessiva importância atribuída a dados aleatórios, como os reflexos emocionais que a obra porventura suscite no destinatário da enunciação, em desfavor de fatores constantes e intrínsecos (FURTADO, 1980, p. 9-10).

Centrando-se, portanto, mais no autor e no leitor do que no texto em si. "A segunda atitude crítica perante o fantástico pressupõe, pelo contrário, uma análise objetiva do gênero e das formas como ele é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem" (FURTADO, 1980, p. 13), que delineia, embora com problemas, uma perspectiva mais "justa" dos aspectos que compõem o texto literário do gênero fantástico, apontando,

como exemplo, os trabalhos de Todorov e Irene Bessiere. O autor atenta ainda para a problemática de delimitação do fantástico (conceito) e de seus gêneros contíguos:

Assim, enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais (FURTADO, 1980, p. 40).

Então, passa a elencar e a discutir os aspectos que lhe parecem relevantes ao fantástico. Vejamos:

Em relação ao *sobrenatural*, Furtado coloca que ele deve manter uma coerente relação com o desenvolvimento da trama, não podendo, portanto, surgir arbitrariamente, aparecendo num espaço supostamente normal. Enfatiza que a temática sobrenatural não é exclusiva do fantástico, possuindo uma antiga e vasta ocorrência em outras formas literárias,

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. Assim uma primeira característica do gênero vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente cotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida (FURTADO, 1980, p. 19).

Mas evidencia que, no caso do fantástico, o sobrenatural deve ser predominantemente negativo e deve suscitar alguma ameaça (a possessão de uma vítima, por exemplo), registrando que o sobrenatural positivo, de ordem religiosa ou não, quando surge, deve ser de modo sutil. Destaca que, no maravilhoso, o sobrenatural tanto pode ser positivo quanto negativo. E, no estranho, o sobrenatural encontra uma explicação racional – o que desfaz o fantástico e dele o afasta. A recusa do sobrenatural é a chave do estranho:

Pelo seu caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois gêneros. Neles, para além de negativa a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida. Já no maravilhoso, o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo, o mesmo sucedendo com os efeitos que porventura provoca (FURTADO, 1980, p. 24).

Registra, a exemplo do que fazem também outros estudiosos, que é pelo aspecto da *ambiguidade* que o fantástico se distancia do estranho e do maravilhoso. É no debate simultâneo sobre o real e a sua possibilidade de subversão, a qual, ao mesmo tempo em que apresenta o insólito, põe permanentemente em dúvida a sua existência, que se instala e se mantém o fantástico na obra, devendo o sobrenatural ser posto de forma dúbia e, assim, permanecer até o fim. Logo, a ambiguidade é vista como elemento essencial ao fantástico. Igualmente essencial é a *hesitação*, que parte de toda a estrutura narrativa. No entanto, para ele, a hesitação do narratário<sup>6</sup> é só mais um meio, e não, conforme entende Todorov, um traço distintivo:

Também o destinatário imediato da enunciação, o narratário, tem aqui uma função relevante, não só por constituir um importante fator de orientação para o leitor real, mas ainda por estar sempre presente no discurso. Muitas vezes, contudo, essa presença apenas se verifica de forma implícita, chegando a ser tal o seu apagamento que o papel a ele atribuído na transmissão da ambiguidade ao destinatário extratextual do enunciado passa amiúde despercebido (FURTADO, 1980, p. 37).

Para que isso se dê, Furtado aponta o narrador/personagem como a melhor opção, no que se refere ao narrador, o qual, não raro, procede por falsificação, escondendo ou alterando dados para a decisão do destinatário. Ressalta que as explicações racionais dadas às encenações sobrenaturais devem ser sempre parciais, contribuindo, dessa forma, para a construção da relação da ambiguidade, ao mesmo tempo em que leva a crer em um discurso que busca ser imparcial. Se o sobrenatural for totalmente racionalizado e percebido como algo familiar, o fantástico se desfaz, e o texto desliza para o gênero estranho. Como exemplos desse tipo de racionalização, em que a ambiguidade não precisa ser desfeita, cita a "Interdição" da personagem que presenciou os "fatos insólitos", por exemplo, considerando-a louca ou sob algum outro efeito de descrédito; e as explicações científicas, a fim de racionalizar os fenômenos, desde que não sejam plenas, pois não podem satisfazer totalmente.

Considera ainda que, no fantástico, o *verossímil* se pauta numa relação com a realidade (mais que outra coisa) e com as regras do gênero. Diferenciando-se, assim, também do maravilhoso, no qual a verossimilhança estabelece-se em relação à estrutura interna da obra, sem a necessidade de uma relação direta com o mundo extratextual. O *status* do verossímil no fantástico liga-se tanto ao mundo extraliterário quanto à

---

<sup>6</sup> Furtado parece, assim como nós, entender o leitor implícito – termo utilizado por Todorov, em seu texto – como sendo o narratário.

estrutura interna da narrativa. Então, no maravilhoso, a narrativa precisa ser verossímil apenas em relação às características do gênero, já que não pretende convencer das leis e questões sobrenaturais de que trata; ao contrário do fantástico, que precisa convencer, pois é desse convencimento (ainda que como possibilidade sob suspeita) que depende seu principal traço: a ambiguidade. Afinal, como se poderia ficar em dúvida em relação a algo que não se considera possível? É a partir do sobrenatural aceito como possível que o texto pode obter êxito no seu jogo entre o real e o sobrenatural.

Furtado destaca ainda o uso dos seguintes recursos, como forma de construir um conjunto verossímil: personagens que possuam algum tipo de autoridade; a figura do céptico; o narrador como personagem e testemunha dos fatos (que já mencionamos); a ausência de nomes das autoridades; e a recorrência a textos e objetos científicos (fictícios ou não) que confirmem as ações.

Quanto às *personagens*, ressalta que, por vezes, estabelecem uma função muito próxima à do narratário, conduzindo o leitor real ao tipo de leitura que se pretende provocar; e que, no fantástico, a ambiguidade vivenciada pela personagem não ocorre em todas as obras; portanto, esse passa a ser um traço importante, porém não fundamental, ao gênero.

Devido ao efeito nefasto do sobrenatural, quase sempre o protagonista sai derrotado da luta contra as forças metaempíricas. Desse modo, o herói, no fantástico, caracteriza-se por uma capacidade de reação muito fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insólitas. As personagens, em geral, são figuras "planas", quase sempre estereotipadas e desenhadas em poucos traços. Furtado evidencia o pequeno número de personagens exigidas no gênero (uma a três, às vezes quatro) e o acúmulo de funções, segundo o esquema de A.J. Greimas, que estas podem ter. O autor procura esboçar um modelo actancial do gênero, compreendendo: forças positivas (destinatário, oponente e objeto), forças negativas (sujeito, destinador e adjuvante). Observa que, para ser fantástico, a função sujeito (personagem) deve vir de um sobrenatural negativo.

Furtado ressalta a importância estrutural do *narrador* nos textos em geral e destaca, em particular, o caso do narrador-personagem que, segundo o autor, é o mais recorrente no gênero "o narrador coincidente com uma personagem será talvez, quando

bem utilizado, o elemento mais próprio a insinuar-se junto do destinatário da narrativa de modo a conduzi-lo à perplexidade perante as ocorrências nela encenadas." (FURTADO, 1980, p. 39) – constituindo um traço importante, mas não distintivo do fantástico, por não ser o único modo a ser utilizado, embora predominante. Furtado enfatiza a importância do narrador, por sua relação com o narratário, evidenciando a presença deste, o que, por sua vez, trabalha no sentido da persuasão do leitor real.

Por fim, elenca ainda como favorável ao gênero: a narrativa em primeira pessoa; o narrador-acter-homodiegético; a restrição à descrição do espaço; o espaço fechado: a casa, o castelo, um aposento qualquer, porque delimita e represa; os lugares desolados e fora do enquadramento urbano; o espaço híbrido e descontínuo, favorecendo a ambiguidade (a dúvida entre o real e o irreal); o espaço predominantemente realista, mas não integralmente, pois ele deve deixar-se permear por indícios insólitos. E conclui, apontando três traços fixos do fantástico:

1. fazer surgir, num contexto aparentemente normal, e tornar dominantes em relação aos restantes elementos temáticos, acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objetiva de uma *fenomenologia meta-empírica* e evidenciem índole e propósitos considerados negativos à luz dos padrões axiológicos correntes;
2. conferir *verossimilhança* a essa fenomenologia extranatural, tornando-a aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se adéque às regras do gênero e ocultando, tanto quanto possível, a falsidade inerente aos processos para tal empregados;
3. evitar a racionalização plena da manifestação meta-empírica, embora admitindo, ou, mesmo, favorecendo a inclusão de *explicações* meramente *parcelares* dos fenômenos insólitos (FURTADO, 1980, p. 132).

E cinco traços flutuantes do fantástico:

4. instaurar um *narratário* (preferencialmente intradiegético), ao qual cabe, em princípio, uma dupla função: por um lado, refletir a leitura incerta da manifestação meta-empírica; por outro, transmitir ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante o conteúdo da intriga;
5. instaurar *personagens* que suscitem a identificação acima referida por parte do leitor, representando, simultaneamente, através delas, a percepção ambígua das ocorrências com que são confrontadas e a consequente indefinição perante o sobrenatural;

6. organizar as funções das personagens de acordo com uma *estrutura actancial* que reflita e confirme as características essenciais ao gênero;

7. utilizar um *narrador homodieético*, cujo duplo estatuto face à intriga resulte numa maior autoridade perante o receptor real da enunciação e na capacidade de compelir este a uma mais estreita aquiescência em relação a tudo o que é narrado;

8. evocar um *espaço híbrido*, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos (FURTADO, 1980, p. 135).

É lícito acrescentar que, na opinião de Furtado, a definição dos aspectos que tratam do gênero fantástico não deve estar ligada a fatores extratextuais, como, por exemplo, o leitor real, ou, ainda, o possível efeito que neste suscita "o medo", discordado, assim, conforme veremos adiante, da posição adotada por Roas – entre outros. Ou ainda ao viés de leitura alegórica poética, visto ser o mesmo extratextual, no que discorda de Todorov, considerando que, embora exista a possibilidade de uma leitura alegórica, isso não necessariamente dissolveria o fantástico.

Também a obra de David Roas é importante para estabelecer as relações entre os elementos que caracterizam o fantástico. Partindo dos princípios estabelecidos em Todorov, Roas desenvolve a classificação do gênero, estabelecendo os limites entre o fantástico e outros gêneros integrantes do campo do insólito ficcional, como o realismo fantástico e o maravilhoso.

Conforme mencionado anteriormente, nem sempre há concordância entre os teóricos do fantástico. David Roas, em seus estudos na obra *A ameaça do fantástico*, apresenta questões teóricas relativas à definição do fantástico e, ao longo do seu discurso, estabelece um diálogo com outros teóricos – com os quais ora concorda, ora discorda –, percorrendo alguns conceitos essenciais (a realidade, o impossível, o medo e a linguagem), para definir e delimitar o que será a sua concepção de fantástico.

Segundo Roas, é necessária à literatura fantástica uma ambientação da história, narrada num mundo de expressão realista. O gênero, para ele, nutre-se do real, e será a partir dos parâmetros que compõem a ideia de realidade do leitor que ocorrerá a transgressão, diante da aparição do sobrenatural, que provocará a ruptura das estruturas da realidade. Mas o leitor de que trata Roas é o leitor real, e não o leitor implícito, de que nos fala Todorov. Para David Roas, a participação ativa do leitor (real) é fundamental, já que ele precisa contrastar a narrativa com o mundo que o cerca, com o

real extratextual, para considerá-la como um texto fantástico. 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). Ou seja, o fantástico situa o leitor diante do sobrenatural, com a finalidade de levá-lo a perder sua segurança diante do mundo real; daí a sensação de medo, ou de inquietude, que Roas considera intrínseca ao gênero. Vejamos, nesse sentido, alguns trechos comprobatórios:

A transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor (ROAS, 2014, p. 58).

(...) toda narração fantástica (seja qual for sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição de nossa concepção do real, e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor (ROAS, 2014, p. 156).

É desse modo, então, que o fantástico, para David Roas, essencialmente, requer:

a) a ambientação da narrativa em um mundo similar ao nosso: "A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo" (ROAS, 2014, p. 42);

b) a presença do sobrenatural: "a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural" (ROAS, 2014, p. 31);

c) produzir a incerteza diante do real, a desestabilização da realidade (que ocorre por meio do acontecimento insólito): "A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real" (ROAS, 2014, p. 51);

d) a participação do leitor real: "... obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência de realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica" (ROAS, 2014, p. 53);

e) a linguagem sugestiva – valendo-se, por exemplo, do uso de comparações, metáforas, neologismo e etc. –, embora

Nas narrativas fantásticas tudo costuma ser descrito de maneira realista, verossímil. (...) Contudo, no momento de se confrontar com o

sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta. O fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável (ROAS, 2014, p. 55);

f) a sensação de medo ou inquietude: "E esse é um efeito que se produz no fantástico (...), e que se traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. Agora só falta encontrar o termo mais adequado para denominar esse efeito fundamental do fantástico, que, pelo momento, precisamos nos contentar em chamar de medo, angústia, inquietude..." (ROAS, 2014, p. 161).

O teórico Remo Ceserani introduz seu estudo do fantástico reconhecendo em Todorov o "grande mérito de promover, no final dos anos 60 – e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica" (CESERANI, 2006, p. 7). Observa que, a partir daí, tem início uma série de estudos "em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX" (CESERANI, 2006, p. 7), bem como uma efervescência de publicações de romances e contos fantásticos de diversos autores: assim, "uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada, foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário" (CESERANI, 2006, p. 7).

Na apresentação que faz do fantástico, Ceserani elabora uma série de indagações acerca da possibilidade de considerar o fantástico como um "conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários", ou seja, "modo literário" (CESERANI, 2006, p. 8). A resposta que apresenta é a seguinte: "Se aceitarmos a colocação de Todorov, a resposta deveria ser positiva, ainda que ele *não use nunca o termo modo*" (CESERANI, 2006, p. 8). O autor explica sua escolha pelo termo *modo*:

Neste livro, que quer ser somente uma introdução a uma palavra-chave do léxico da estética, além de um registro da atividade interpretativa bastante intensa e que se curva em torno de uma série de textos exemplares, o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo

fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureso, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (CESERANI, 2006, p. 12).

Esclarecido o termo, o autor comenta o fato de haver, em relação ao fantástico, "duas tendências contrapostas", as quais

(...) se apresentam – na crítica, na divulgação, nos comportamentos mais difundidos das comunidades literárias – para identificar o fantástico como um modo literário específico. Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de "literatura fantástica do romantismo europeu" (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. Quem pensa que a crítica e a historiografia literárias deveriam ser caracterizadas antes de tudo pelo empenho de buscar clareza conceitual e pelo respeito à individualidade concreta dos próprios objetos de estudo pode sentir uma forte necessidade de problematizar esta tendência de fazer do fantástico uma categoria quase metafísica. (...) Porém, frente à tendência de fazer do fantástico simplesmente o contrário do realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio "realista". Quase não se sabe o que dizer quando se leem páginas da crítica nas quais é evidente que o "fantástico" é usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de "irrealidade", "ficção" ou "imaginário" (CESERANI, 2006, p. 8-9).

Todorov já havia observado, em *Introdução à literatura fantástica*, que os elementos constitutivos do gênero fantástico não são exclusivos deste, como, por exemplo, as figuras sobrenaturais, mas que é o modo como esses elementos se articulam, resultando num efeito de tensão e ambiguidade entre eventos naturais e sobrenaturais, que gera o fantástico.

Concordamos com Ceserani, quando ele afirma ser a seleção de textos considerados fantásticos, por Todorov, muito restrita. Acreditamos que o conjunto de textos que podem ser considerados fantásticos é mais amplo e estende-se para além do século XIX. Embora as motivações que conduzem a esse tipo de produção possam ter outros estímulos, se é que já não os tinham antes, então se, como entende Todorov, em dado momento, trazem à tona a discussão de questões que eram tabus em determinada época, em outra podem estar associadas a discussões sobre o nosso próprio conceito de realidade e nossa capacidade de percepção do mundo em que vivemos. Por outro lado, será mesmo que ainda hoje não temos presentes, por exemplo, os velhos tabus que envolvem a sexualidade, embora em uma proporção e condição diferentes? Talvez as questões que o gênero possibilite pôr em pauta sejam mais antigas, profundas e atuais do que, geralmente, se proponha a pensar e, justamente por isso, o gênero possa ser ainda hoje um campo da escrita em que muitos autores, ainda que não se dediquem exclusivamente a ele, gostem de explorar.

No entanto, não podemos deixar de notar que, embora Ceserani reconheça uma produção bem mais extensa ao fantástico, em suas análises, acaba recorrendo ao mesmo grupo de autores já apresentados por Freud (esse é o caso de "O homem de areia", de Hoffmann) e mesmo por Todorov (Gautier, Merimée, por exemplo), para citar apenas dois casos. Inclui, claro, Poe ao seu repertório, mas, de qualquer modo, mantém-se restrito àquele grupo de textos que compõem, como o próprio autor aponta, uma precisa tradição textual vivíssima no século XIX. Dessa forma, parece-nos que o tratamento dado à exposição do fantástico, para efeito das análises desenvolvidas, não difere em muito das opções feitas por Todorov. O registro dessa observação deve-se ao fato de ela estar ligada à nossa escolha de optar por tratar o fantástico como um gênero. Reconhecemos, no entanto, ser inegável a existência de uma série de obras em que não apenas um ou outro elemento recorrente ao fantástico aparece; em alguns casos, o próprio *efeito* de tensão que este explora (ambiguidade, incerteza entre real e sobrenatural). A questão é que, muitas vezes, tais procedimentos atuam de modo periférico na obra e, para provocar efeitos diversos, modo como o fantástico não se mantém, ou parece, em essência, dissipado. Seria, então, o caso de considerarmos tais textos como literatura fantástica? É verdade também que a obra de arte está para além de "questões de classificação", mas a tarefa de análise do crítico, acaso, não impõe essas questões?

Ceserani segue seu estudo, observando um conjunto de elementos que o autor considera como típicos do fantástico. Dos procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo fantástico, destaca: posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; a narração em primeira pessoa; um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; passagem de limite e de fronteira; o objeto mediador; as elipses; a teatralidade; a figuracidade; o detalhe.

A partir de uma breve análise de "O homem de areia", de Hoffmann, que toma como referência os estudos de Freud, em "O inquietante", e de outros contos de Hoffmann, como "As aventuras da noite de São Silvestre" e "A casa deserta", além de "A morte amorosa" e "O pé da múmia", de Théophile Gautier, entre narrativas de outros autores, Ceserani aborda os elementos recém-mencionados, sendo que alguns traços, como a ambiguidade, a incerteza, a hesitação e o objeto mediador, são largamente abordados ao longo de suas análises. Observemos esses aspectos:

#### Ambiguidade e incerteza

As duas histórias, que resultam dos resumos de Freud, podem parecer diferentes e incompatíveis: o que nos importa um jovem que é conduzido ao suicídio por um poder externo maligno – aquele do homem de areia – ou a gradual deterioração psíquica de um "jovem fixado no pai pelo complexo de castração"? Freud responderia que as duas histórias são ambas verdadeiras e estão relacionadas entre si pelo típico caráter ambíguo entre aquilo que é "latente" e aquilo que é "manifesto" à consciência (...) além do procedimento narrativo que se propõe a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contado (...) Ele considera estes temas e estes procedimentos narrativos como típico do "estranho"; nós hoje, diríamos do "fantástico" (CESERANI, 2006, p. 19-20).

Assim, por esse registro, é possível perceber que Ceserani considera o conto "O homem da areia", de Hoffmann, um conto fantástico. Vale lembrar que a pertinente investigação de Freud, em "O Inquietante", ao que nos parece, não tinha como intuito a classificação do conto neste ou naquele gênero, e sim a busca, tanto no campo das letras quanto em experiências reais por ele relacionadas em seu ensaio, daquelas ocorrências que geram um sentimento de "angústia", que causam o "inquietante". Embora seja claro que, conforme bem sabemos, o seu estudo tenha se tornado um importante contributo aos estudos literários, ao ponto de ter se convencido, como escreve Todorov, por exemplo, dizer que, quando um conto aparentemente fantástico encontra uma

explicação racional perfeitamente satisfatória (e portanto, perde o seu caráter ambíguo), é considerado "estranho", sendo o estranho, como vimos anteriormente, um dos gêneros vizinhos do fantástico.

Objeto mediador – aquele através do qual há a confirmação de que algo tido como *irreal*, de fato, aconteceu:

as experiências de sonho, aparições e encontro inquietante que o protagonista tem à noite, em um quarto de hotel, onde tem a impressão de encontrar novamente o general Suvarov, que lhe parece estar cobrindo os espelhos durante a noite e escrevendo em uma mesinha uma novela sua ou "história maravilhosa", que o viajante de fato encontra de manhã. A novela encontrada sobre a mesinha constitui um primeiro exemplo, na tradição da literatura fantástica, de "objeto mediador", ou seja, de objeto que, com a sua presença no texto, dá uma espécie de testemunho de veracidade dos fatos fantásticos narrados: as folhas escritas a mão que não estavam sobre a mesinha na noite anterior tornam inexoravelmente verdadeiras (...) a presença do general Suvarov no quarto durante a noite (CESERANI, 2006, p. 29).

Alternância entre apresentação de elementos inexplicáveis e aparente explicação – hesitação: "aplicando sistematicamente a lei narrativa (...) de alternância entre a apresentação de elementos inexplicáveis, a hesitação no modo de explicá-los, a falsa explicação, a reabertura da hesitação, a introdução de novos elementos inexplicáveis e assim por diante" (CESERANI, 2006, p. 30-31).

Entre os temas recorrentes, destaca: os temas do duplo e dos sonhos e a passagem de fronteiras; a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a vida dos mortos; o indivíduo, sujeito forte da modernidade; a loucura; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; o Eros e as frustrações do amor romântico; o nada.

Em resumo, vê-se que os requisitos apontados por Ceserani, ao "modo" fantástico, não nos apresentam um esquema muito diferente daquele já oferecido por outros críticos: lista de procedimentos formais e temas. No entanto, Ceserani registra que, para ele, o fantástico ultrapassa o exame da questão formal e linguística, no plano dos mecanismos textuais:

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que 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, de linguagem e as nossas estratégias de representação. Trata-se, é oportuno dizer, de estratégias não apenas representativas, mas também cognitivas.

Há, todavia, procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados, nos textos e nos gêneros literários fantásticos. Eles podem ser elencados e descritos, ainda que esquematicamente (CESERANI, 2006, p. 67-68).

Ora, não discordamos das raízes mais profundas que o fantástico estabelece com a arte e a sociedade de um modo geral. Sua imersão social, na esfera individual e nos espaços ancestrais é, sem dúvida, atuante e faz com que a literatura fantástica continue a ser lida e produzida; mas muitos desses aspectos são subjetivos e não estão isentos de indagações, conforme um ou outro ponto de vista.

Por enquanto, apontamos algumas abordagens teóricas em relação ao fantástico e, com certeza, outras tantas existem; o que fizemos foi selecionar as que nos pareciam mais relevantes. No entanto, quando já tínhamos dado quase por concluída esta etapa do trabalho, cruzamos o olhar com a obra *Julio Cortázar - Aulas de literatura - Berkeley, 1980* e resolvemos acrescentar aqui um pouco do que o consagrado escritor registra acerca dos mecanismos do fantástico, nos capítulos que se intitulam, respectivamente, *Segunda aula - O conto fantástico I: o Tempo* e *Terceira aula – O conto fantástico II: a Fatalidade*. Afinal, pareceu-nos que essa voz não poderia deixar de estar aqui presente não só porque é declaradamente um escritor afeito ao fantástico, mas porque, enquanto leitor, trava contato intenso com a obra de Edgar Allan Poe, já que se dedicou à tradução da obra integral de Poe, carregando, assim como Florbela Espanca (conforme veremos adiante), a influência do escritor. Relação que recorda, resumidamente, o exposto por T.S. Eliot:

(...) o sentido histórico compele ao homem escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura (...) possui uma existência simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos é que torna um escritor tradicional. E é ao mesmo tempo o que torna um escritor mais

agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado (ELIOT, 1989, p. 23).

Evidentemente que o texto literário de Cortázar é bem distinto do texto de Florbela; o que apontamos é, simplesmente, a possibilidade de uma influência comum, que pode ter tido a sua importância na aproximação dos escritores citados ao gênero fantástico. Além disso, conforme poderá ser observado adiante, em alguns dos contos de Florbela as alterações inexplicáveis do tempo, somada a outros aspectos, torna-se elemento indispensável na estrutura do texto para a configuração do fantástico.

Em suas observações relativas aos mecanismos do fantástico, Cortázar destaca três aspectos: o tempo, a fatalidade e inversão total. No tocante ao *tempo*, aborda a forma como este adquire uma elasticidade, que provoca a irrupção do fantástico. Vejamos:

O tempo é um problema que ultrapassa a literatura e abarca a própria essência do homem. Já nos primeiros murmúrios da filosofia, as noções de tempo e espaço constituíam dois dos problemas capitais. O Homem não filosófico, não problemático, dá por garantida a aceitação do tempo, algo que uma mente filosófica não pode aceitar assim sem mais, porque na verdade ninguém sabe o que o tempo é. Desde os pré-socráticos, desde Heráclito, por exemplo – um dos primeiros a debruçar-se sobre o problema –, a natureza disso a que não podemos chamar substância, nem elemento, nem coisa (o vocabulário humano é incapaz de apreender a essência do tempo, esse curso que passa por nós ou através do qual nós passamos) é um velho problema metafísico com diferentes soluções. Para alguém como Kant, o tempo em si mesmo não existe, é uma categoria do entendimento, somos nós quem instaura o tempo. Para Kant, os animais não vivem no tempo, nós vemo-los a viver num tempo, mas eles não vivem, porque não têm consciência temporal: para o animal, não há presente nem passado nem futuro, é um ser totalmente fora do tempo. Ao homem, é lhe dado o sentido do tempo. Para Kant, está em nós mesmos, para outros filósofos é um elemento, uma essência que está fora de nós e pela qual nos vemos envolvidos. Isto tem conduzido a uma imensa literatura filosófica e mesmo científica, a qual talvez nunca chegue ao fim. (...) *retomando a literatura do fantástico, percebem que o tempo é um elemento poroso, elástico, que se presta admiravelmente a certo tipo de manifestações* que foram apreendidas imaginosa e na maior parte dos casos da literatura.

Os três contos que agora resumiremos expressam, no fundo, o mesmo tipo de irrupção do fantástico na modalidade temporal (CORTÁZAR, 2016, p. 52-53, grifo nosso).

Cortázar passa, então, ao resumo dos contos "O milagre secreto", de Jorge Luis Borges, "Um acontecimento na ponte de Owl Creek", de Ambrose Bierce e "A ilha ao meio-dia" texto escrito por ele, e aponta a forma como os diferentes acontecimentos

nessas narrativas revelam um desdobramento de tempo distinto daquele que poderia ser considerado como o tempo cronológico "real" para que tais eventos ocorressem. Ele conclui:

(...) há então uma irrupção de um tempo que se diria que se estira, se alonga e, em vez de durar os dois segundos que dura o facto no nosso tempo, do nosso lado, prolonga-se indefinidamente: um ano para o dramaturgo checo e um dia e uma noite para o soldado norte americano (CORTÁZAR, 2016, p. 55).

(...) focámos o fantástico a partir dos jogos do tempo, a partir da noção do tempo como sendo muito mais rica, variada e complexa do que a noção habitual e utilitária de tempo que todos somos obrigados a ter (CORTÁZAR, 2016, p. 73).

Logo podemos perceber que as alterações no tempo que modificam a percepção daquilo que temos como convenção é um recurso profícuo na construção das narrativas fantásticas, podendo intensificar o carácter de ambiguidade necessário ao gênero.

Na sequência, o autor passa a tratar de um segundo ponto, a fatalidade:

Uma das formas pelas quais o fantástico pode sempre manifestar-se literariamente é a noção de fatalidade, aquilo a que alguns chamam fatalidade e outros chamariam destino, essa noção, que advém da memória mais ancestral dos homens, de que certos processos se cumprem fatalmente, irrevogavelmente, apesar de todos os hipotéticos esforços de alguém que esteja integrado nesse ciclo (CORTÁZAR, 2016, p. 73-74).

Cortázar relata alguns contos em que evidencia a ocorrência da fatalidade, entre eles "O calor de agosto", de W. F. Harvey, onde, resumindo muito, dois personagens preveem o futuro um do outro; um, através de um desenho, ilustra a cena onde um réu é condenado por um crime e o outro, ao esculpir uma lápide, coloca ali o nome e a data de nascimento e morte do outro. Surpreendidos com as estranhas coincidências, decidem trancarem-se juntamente numa sala até o final daquele dia, a fim de que a ameaça se desfaça:

E o conto acaba assim: <<Agora faltam apenas vinte minutos para a meia-noite, está cada vez mais calor. É um calor de deixar qualquer pessoa à beira da loucura.>> Ponto final. Aquele duplo cumprimento da fatalidade - sabermos que o narrador morrerá naquele dia e que o seu assassino será condenado à morte, tal como aparecia no desenho (CORTÁZAR, 2016, p. 77).

Cortázar considera este "um exemplo muito claro e ao mesmo tempo muito belo de uma ocorrência do fantástico, já não em termos de tempo e de espaço, mas de destino, de uma fatalidade que forçosamente se cumprirá" (CORTÁZAR, 2016, p. 77).

Por fim, o terceiro aspecto é o que chama de *inversão total*:

É aquele momento em que o fantástico e o real se confundem a tal ponto que já não nos é possível distingui-los, já não se trata de uma irrupção em que os elementos da realidade se conservam e ocorre um único fenômeno inexplicável, mas sim de uma transformação total: o real passa a fantástico e, portanto, o fantástico passa simultaneamente a ser real, sem que consigamos saber exactamente o que é que corresponde a um ou ao outro. (...) os limites entre o real e o fantástico deixam de ter validade e ambas as coisas se confundem (CORTÁZAR, 2016, p. 84-85).

Como exemplo desse tipo de ocorrência, cita *O retrato de Dorian Gray* e, após um breve resumo da obra, registra:

Neste tema, com tudo o que possa ser de pueril, a inversão do fantástico absoluto e do real absoluto é total: o mundo do fantástico entra na realidade, salta do retrato para Dorian Gray; ao invés, Dorian Gray, ou aquilo em que se convertera, salta de novo para o retrato. Este tema repetiu-se com bastante frequência na literatura, (...) essa modalidade que poderíamos dizer extrema do fantástico, onde os limites entre o real e o fantástico deixam de ter validade e ambas as coisas se confundem (CORTÁZAR, 2016, p. 85).

De modo geral, observamos que as colocações de Cortázar não excluem outros aspectos até aqui mencionados, mas antes acrescentam alguns pontos de vista enriquecendo o estudo literário.

Pelo que podemos observar, até o momento, há diversos textos teóricos dedicados ao estudo do fantástico, o que apresentamos é apenas uma parte desses estudos (aqueles que avaliamos serem de maior relevância tanto ao estudo do fantástico quanto à análise dos contos escolhidos).

Logo, optamos por examinar, nos contos, os procedimentos de escrita e as temáticas que eles nos oferecem. Observados os aspectos que, quase comumente, os teóricos associam à literatura fantástica, nossa tarefa será a de analisar se os traços elencados apresentam-se nos contos de Florbela Espanca seleccionados. Assim, partimos do pressuposto de que são elementos essenciais ao fantástico os seguintes aspectos: ambiguidade, hesitação, presença de algum tipo de ocorrência sobrenatural ou evocação da mesma, dúvida entre o "real" e o "irreal", o que, por si só, já é algo capaz de gerar inquietudes e espantos, quando não o medo, além dos demais traços relacionados à literatura fantástica, expostos ao longo deste capítulo e que, vez ou outra, podem se manifestar. Conforme já vimos, tais elementos não são exclusivos (temas e mecanismos da escrita) do fantástico, mas, de sua presença e combinação, resulta inegavelmente o fantástico.

Quanto ao aspecto do medo abordado por Roas, que diz respeito ao leitor extratextual, por sua subjetividade e pela dificuldade de se apreender todas as possíveis variáveis que envolvem o leitor real, não o tomaremos como meio para designar o gênero fantástico. "O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária" (TODOROV, 2012, p. 41).

No entanto, certo é que todo o texto literário – quando bem-sucedido – envolve o leitor e pode despertar nele uma imensa gama de emoções. Também é verdade que, de modo geral, a narrativa fantástica tende a provocar o medo, o terror, a angústia e a inquietar o leitor real, mas a intensidade desses sentimentos pode ir do mais sutil desconforto ao mais acalorado espanto, mudando conforme a época e a sensibilidade do leitor. Assim, por ser uma medida de difícil avaliação, optamos por considerar como fator que pode estar presente, mas não é essencial ao fantástico, já que, para tanto, seria necessário uma maior precisão quanto ao tipo e à intensidade da reação provocada.

Fica, então, o convite para adentrarmos o território inquietante e subversivo do fantástico através das narrativas de Florbela Espanca.

## 2 NARRATIVAS DE FLORBELA ESPANCA: INCURSÕES AO FANTÁSTICO

### 2.1 *As máscaras do destino* – flertes com a morte

Num mundo aparentemente como o nosso, vivia uma menina, Florbela. Se realmente era, *não digo que sim não digo que não*<sup>7</sup>. Sabe-se lá que visões ela tinha. Era seu um adorável gosto pela arte das letras e, durante a trajetória breve do enredo de sua vida, passou muito do seu tempo ao sabor dos textos: dos outros, escritores já consagrados, e dos seus, os quais eram ora em versos, ora em prosa; ora ficção, ora mergulho num diário íntimo de desabafos e reflexões. Às vezes, em suas linhas, cruzávamos com Poe<sup>8</sup>, ou com Wilde<sup>9</sup>, entre outros. Desse modo, surgiam, num mundo tão semelhante ao nosso, princesinhas vestidas de burel, opulentas flores que se negavam a esmaecer, panteras, cães companheiros, joias preciosas, ricos *oiros e doirados*, inigualáveis crepúsculos em matizes de sonhos, águas profundas de rios e mares que ocultavam antigos segredos ou que faziam chorar a sombra de uma saudade, grandes amores... às vezes, apenas à espera por um *Prince Charmant*... Também não faltaram as madrastas e, dentre elas, uma que, cantada em verso (*Morte, minha Senhora Dona Morte, / Tão bom que deve ser o teu abraço/ lânguido e doce como um doce laço*<sup>10</sup>), gananciosa, não tardou em seu abraço. E foi assim que, desse mundo tão semelhante ao nosso, no dezembro de 1930, a princesinha, que adorava ornar-se em sedas, foi embora. Para um mundo tão semelhante ao nosso... Quem sabe? Ficou dela, porém, um mundo tão semelhante ao nosso que, teimoso, feito quase sempre a preto e branco, grita, com uma tinta verossímil, que a princesinha nunca irá embora. Ficou um mundo feito todo por ela, com as palavras nascidas das horas de manhãs radiosas, iluminadas, todas pontuadinhas por uns roxos e vermelhos colhidos dos crepúsculos outonais e, por fim, inclinadas com um pouco dos ventos trazidos de obscuras noites inverniais.... Que nunca, nunca se calam. Se escutarmos com atenção, bastante atenção, teremos a sensação de estarmos a ouvi-las...

---

<sup>7</sup> Agustina Bessa-Luís, em "A matança".

<sup>8</sup> Mencionado no conto "O resto é perfume".

<sup>9</sup> Recordado no poema "Esfinge" (*E à noite, à hora doce da ansiedade/ Ouviria da boca do luar/ O De Profundis triste da saudade...*).

<sup>10</sup> Do poema "À Morte".

É possível que, desde os treze anos, Florbela, eventualmente, se dedicasse à escrita de contos, época provável em que escreveu o primeiro deles, "Mamã!"<sup>11</sup>. Já os manuscritos dos textos "A oferta do destino", "Amor de sacrifício" e "Alma de mulher" estão datados de abril de 1916<sup>12</sup>. Em 1927, está trabalhando no livro de contos *O Dominó Preto*; no entanto, a dedicação a esse trabalho é suspensa, e ela produz um novo livro, dedicado a seu irmão Apeles – *As máscaras do destino*. O que evidencia que ela produziu contos em diferentes épocas de sua vida. Ao todo, escreveu dezenove contos, dos quais cinco tiveram publicações ocasionais (“Mamã!”, “A oferta do destino”, “Amor de sacrifício”, “Alma de mulher” e “Carta da herdade”). Dentre os contos da autora, escolhemos os oito textos de *As máscaras do destino* e um da obra *O Dominó Preto*, como foco de nossa pesquisa. Quanto aos demais, não serão nosso objeto de estudo, visto que constatamos não apresentarem traços da literatura fantástica.

A obra *As máscaras do destino* apresenta, desde a dedicatória, elementos muito sugestivos ao fantástico. Explico: a autora dedica a obra a Apeles, seu irmão que morreu tragicamente em um acidente de avião, em 6 de junho de 1927:

Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos (...) Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas... (...) Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante..." (ESPANCA, 1987, p. 24).

Palavras que soam um tanto bizarras, cujo assombro é intensificado quando lemos:

Tudo quanto nele vibra de subtil e profundo, tudo quanto nele é alado,(...) todo o sonho que lá pus, toda (...), a beleza dolorosa que, pobrezinho e humilde, o eleva acima de tudo, as almas que criei e que dentro dele são gritos e soluços de amor, tudo é d'Ele, tudo é do meu Morto!

A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia; com a claridade dos seus olhos límpidos como nascentes de montanha, seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; com o seu sorriso um pouco doloroso, um pouco distraído, um pouco infantil, sublinhou a emoção da ideia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento.

*Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver...* (ESPANCA, 1987, p. 24, grifo nosso).

O desejo de Florbela de que seu amado irmão não caísse na solidão obscura do esquecimento faz com que essa *presença* de Apeles, invocada por Florbela, crie, desde

---

<sup>11</sup> Conforme José Carlos Seabra Pereira, "O conto *Mamã!* não se encontra datado mas é presumível que tenha sido escrito até aos 13 anos da Autora (1907-1908), idade em que abandonou a grafia Florbella com que o assina (...)".

<sup>12</sup> Conforme José Carlos Seabra Pereira, em prefácio às *Obras completas*, volume III.

então, uma tensão fantasmagórica. A dedicatória que ela faz convida à obra a sombra de um espectro sobrenatural.

A figura de Apeles, sem dúvida, foi para a irmã uma referência na criação de seus enredos e personagens, mas a obra ultrapassa os aspectos biográficos que, por ventura, tenham-na influenciado, visto que o escritor sempre elabora suas personagens dentro daquilo que é a soma de sua imaginação e observação do mundo que o cerca e que "a personagem é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo 'real', totalmente determinado" (CANDIDO, 2011). E que encontramos, ao longo de sua produção, textos que registram aspectos de sua terra alentejana, e outros revelando uma espécie de inquietação e fascínio com o tema da morte e da loucura. Isso pode ser visto, por exemplo, nos poemas "O meu Alentejo"<sup>13</sup>, que tanto recorda o *pintor de génio* de "O aviador",

Meio dia: O sol a prumo cai ardente,  
Doirando tudo. Ondeiam nos trigais  
D'oiro fulvo, de leve...docemente...  
As papoilas sangrentas, sensuais...  
(...)  
Tudo é tranquilo, e casto, e sonhador...  
Olhando esta paisagem que é uma tela  
De Deus, eu penso então: Onde há pintor,  
Onde há artista de saber profundo,  
Que possua imaginar coisa mais bela,  
Mais delicada e linda neste mundo?! (ESPANCA, 1987, p. 174, vol. I).

Também pode ser observado no poema "Loucura", no qual a poetisa de "À margem dum soneto" apresenta a seu convidado,

Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada  
Pavorosa! Não sei onde dantes.  
Meu solar, meus palácios meus mirantes!  
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!...

Passa em tropel febril a cavalgada  
Das paixões e loucuras triunfantes!  
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!  
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...

Pesadelos de insônia, ébrios de anseio!

---

<sup>13</sup> Todas as citações dos poemas e contos de Florbela Espanca foram extraídas da produção *Obras completas de Florbela Espanca* organizada por Rui Guedes. Optamos por realizar as devidas citações sem qualquer tipo de alteração ao texto da autora.

Loucura a esboçar-se, a enegrecer  
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!  
Ó pavoroso e atroz mal de trazer  
Tantas almas a rir dentro da minha! (ESPANCA, 1987, p. 258, vol. II)

E, por fim, nos sonetos "Deixai entrar a morte" e "À Morte", respectivamente, com a figura da morte, que de tantos modos insurge-se em *As máscaras do destino*:

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,  
A que vem para mim, pra me levar.  
Abri todas as portas par em par  
Com asas a bater em revoada.

Que sou eu neste mundo? A deserdada,  
A que prendeu nas mãos todo o luar,  
A vida inteira, o sonho, a terra, o mar  
E que, ao abri-las, não encontrou nada!

Ó mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?  
Entre agonias e em dores tamanhas  
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti? Pra que eu tivesse sido  
Somente o fruto amargo das entranhas  
Dum lírio que em má hora foi nascido!... (ESPANCA, 1987, p. 259,  
vol. II)

Morte, minha Senhora Dona Morte,  
Tão bom que deve ser o teu abraço!  
Lânguido e doce como um doce laço  
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte  
Tua mão que nos guia passo a passo,  
Em ti, dentro de tí, no teu regaço  
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,  
Fecham-me os olhos que já viram tudo!  
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,  
Má fada me encantou e aqui fiquei  
À tua espera,... quebra-me o encanto! (ESPANCA, 1987, p. 260, vol. II)

Todos esses elementos, já mencionados, são recorrentes nos contos de *As máscaras do destino*, e também noutros poemas e contos escritos pela autora, de modo que o discurso – agora em prosa – não se afasta do conjunto de ideias sobre as quais a

autora debruçara-se ao longo de sua trajetória artística, sendo, portanto, *As máscaras do destino*, sobretudo, fruto desse percurso. Verdade é que Florbela soube, como poucos artistas, fazer de sua vida sua arte e vice-versa.

Antes de passarmos ao exame particular de cada um dos contos que selecionamos, abordaremos, de forma mais geral, alguns pontos que se apresentam repetidamente nessas narrativas, sendo que alguns deles, quando pertinente, serão retomados posteriormente nas análises específicas.

Quanto ao tema, predomina nos contos aqueles que circulam em torno da morte (seja a sua personificação em uma figura sedutora e tenebrosa, seja quando trata do retorno dos mortos), que Todorov designa entre os temas do *tu*, em sua relação de temas aptos ao gênero, à exceção de "À margem dum soneto", onde a ameaça se dá por outro tipo de possessão, que conduz à desgraça do indivíduo. Nas narrativas de Florbela, será, quase sempre, a partir de algum ponto ligado à morte que o sobrenatural irrompe. Cabe salientar que, segundo Furtado, "só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar" (FURTADO, 1980, p. 22). Esse caráter negativo pode ser atribuído à morte, dado o seu atributo de inelutável aniquilação.

Quanto à manifestação sobrenatural<sup>14</sup>, ocorre em todos os textos que selecionamos, pois "a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural" (ROAS, 2014, p. 31). O oculto, em alguns casos, veste-se de branco, parecendo inocente, puro e, ao mesmo tempo, ostentando mistérios que conduzem a uma percepção oposta, associada ao assombroso, ao funesto: seja porque se ergue de uma tumba (a Morta), seja porque se desconhece a sua origem e a presença manifestada traz consigo, simultaneamente, sensações de atração e repulsa (Gatita Blanca) ou, ainda, porque parece alterar a natureza à sua volta (Mariazinha). A escolha dessa cor para vestimenta das personagens em questão é bastante pertinente, pois colabora com a criação de ambiguidade em relação à personalidade criada, considerando que o branco "significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo

---

<sup>14</sup> Entenda-se aqui sobrenatural como tudo aquilo que transcende o que se compreende como realidade, dada uma ordem natural convencionada.

manifesto, (...) o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível" (CHEVALIER, 2009, p. 141) conduzindo, portanto, aos aspectos ora inofensivos, ora nefastos, que se associam às personagens acima referidas.

Os narradores utilizados são heterodiegéticos e oniscientes que, aliados à ótica das personagens, possibilitam o efeito fantástico, apesar de este não ser o tipo de narrador que, segundo a crítica (Todorov e Furtado), é favorável ao gênero. Caso de exceção ocorre no conto "O resto é perfume", em que o narrador é homodiegético, o que, segundo Furtado, é aconselhável à narrativa fantástica. A escolha do narrador é um aspecto que, em sua totalidade, a crítica considera como facultativo e, de modo algum, consiste a escolha de determinada forma narrativa num aspecto indispensável ao gênero.

Quanto à composição dos espaços, nos contos de Florbela, a paisagem, os ambientes (abertos ou fechados) surgem como um traço que atua sobre o enredo, pois sua atmosfera envolve os protagonistas, de modo que tais descrições tornam-se decisivas no que diz respeito à ambiguidade, propiciando e acentuando, em suas oscilações inexplicáveis, a irrupção do sobrenatural. Por exemplo, em "A morta", é a ausência do noivo que provoca a degradação das flores e a saída da Morta de seu caixão:

Na caixinha de sete palmos onde os cravos e os lilases eram viçosos e frescos ainda, como se uma eterna madrugada os banhasse de orvalho, começaram a enlanguescer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam; (...) foi então que ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão, e desceu devagarinho... foi então que ela puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite.

E a Morta lá foi pela soturna avenida (ESPANCA, 1987, p. 39).

E em "As orações de Sórora Maria da Pureza", as flores denunciavam, em mais de uma situação, uma desordem da normalidade:

E as beladonas! Tantas! (...) Brotavam da terra, misteriosas e perfumadas, (...) por toda a parte, às vezes até nas ruas do jardim! Nas ruas... que escândalo! – comentava o gesto brutal do velho jardineiro, arrancando-as e atirando-as para o lado sem piedade (ESPANCA, 1987, p. 92).

Uma das pequeninas dizia ter visto a velha acácia que já não dava flores deixar cair pétalas no chão, aos pés da vinha virgem, uma tarde em que Sorora Maria da Pureza lá rezara uma oração (p. 99).

Seus textos exploram, ainda, os espaços do céu e do mar em sua força abissal e misteriosa, como ocorre em "O aviador" e "O inventor", sendo que a relação com o mar

igualmente aparece em "A morta" e em "Os mortos não voltam". E no conto "O sobrenatural", os ambientes fechados (a salinha do clube e o quarto no solar) e os espaços externos (o jardim e demais referências ao tempo: frio, chuva, cor do céu) são muito bem-articulados e apresentados em gradação, de modo a criar uma sensação de opressão, que se associa às emoções perturbadas provocadas por Gatita Blanca, assim como intensificam o estado de neurastenia manifestado por Mario de Meneses. Além disso, os espaços mencionados apresentam sempre traços semelhantes ao mundo extratextual, sugerindo uma *realidade normal* para posteriormente se revelarem como zonas de fronteira entre o real e o sobrenatural, favorecendo a encenação de situações ambíguas.

Passemos, então, à observação mais detalhada dos textos escolhidos, em que daremos ênfase à invasão do sobrenatural e à manutenção da ambiguidade, bem como à possibilidade de uma explicação racional que, conforme Todorov, não deve solucionar a dúvida estabelecida na tensão entre esses dois mundos.

**O aviador** – Fendas num colorido exuberante pintado por um "pintor de génio", é num céu entre um azul que, pouco a pouco, cede aos tons do crepúsculo, tingindo águas e montanhas que paira um protagonista único, um homem, um pássaro, um deus na sua magnífica união com a máquina que pilota:

No veludo glauco do rio lateja fremente a carícia ardente do sol; as suas mãos doiradas, como afiadas garras de ouro, amarfanham as ondas pequeninas (...) Um óleo pintado a chamas por um pintor de génio. As tintas flamejam, ainda húmidas: são borrões vermelhos as colinas em volta, (...) A vida, parada e recolhida, cria heróis nos imponderáveis fluidos da tarde (ESPANCA, 1987, p. 27).

No discurso que segue, desdobrando-se de forma ritmada e harmônica, encontramos um espírito que voa livre nos céus, "um homem com asas": o homem e a sua máquina figuram como um único elemento, provocando surpresa e admiração, e a ele são atribuídas capacidades sobre-humanas. Deixada a condição simples de homem, ele voa e ultrapassa as fronteiras do humano. Nesse momento, já não é possível precisar, ao certo, o que ele é:

O que anda sobre o rio? Outra gaivota?... Outra vela?... Lá em cima, a formidável apoteose desdobra-se no meio do pasmo das coisas. É um homem! Um homem que tem asas! E as asas pairam, descem e rodopiam, ascendem de novo, giram, latejam, batem ao sol, mais ágeis e mais robustas, mais leves e mais possantes do que as águias!(...) É

um homem! (...) É um Rembrandt pintado por um Titan. (...) Nos olhos leva visões que os filhos dos homens não conhecem. Os olhos dele não se vêem; olham para dentro e para fora. São de pedra como os das estátuas, e vêem mais e mais para além do que as míseras pupilas humanas. São astros (ESPANCA, 1987, p. 28).

O mundo que o avião habita é similar ao nosso: o céu é como o nosso. Porém, na descrição de tal cenário, o narrador nos conduz a uma, entre as outras fronteiras para a qual nos guiará: a fronteira entre a arte e a vida, uma vez que esse céu é descrito como parte de um quadro. Dessa forma, o mundo do conto é um mundo similar ao nosso, mas o texto evoca, através de uma linguagem profundamente lírica<sup>15</sup>, uma tela, uma pintura. Apresenta-nos simultaneamente a ação do voo e um jogo de cores e luzes, que remetem tanto ao desenvolvimento do enredo quanto ao ato de execução de uma pintura:

O pintor de génio endoideceu Atira sem cambiantes, sem sombras, sem esbatidos, traços como setas que se cravam. (...) Onde vem tanto ouro? Prodígio! Miragem! Deslumbramento! Até as velas sangram e as asas, peneiradas de cinza, das gaivotas, se encastoam de rutilantes pedrarias raras. É irisado agora o veludo glauco do rio; o sol atira-lhe, a rir, como um menino, pródigo e inconsciente, as suas últimas gemas. As colinas, em volta, são mãos abertas de assassino, e o casario, chapeado de luz, é um manto de púrpura rasgado, cujos farrapos vão prender-se ainda nas labaredas do horizonte a arder (ESPANCA, 1987, p. 29-30).

Assim, somos conduzidos, também, a experiencarmos a sensação de um observador de um quadro. O movimento da ação narrativa como visão da "realidade" e a constituição da pintura, rompendo sutilmente essa percepção de "real", preparam-nos para acompanharmos a ultrapassagem de outros limites.

As ações do avião limitam-se a um voo e a um mergulho nas águas de um rio. Ele voa livre nos céus, é "um homem com asas", e mergulha nas águas do rio. No fundo dessas águas, revela-se uma figura irreconhecível para as ondinas, sereias, nereidas, ninfas e princesas encantadas que o acodem. "O homem está contente. Atira as asas ao alto, escalando os cismos infinitos, já fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus! (...) e cai na eternidade...

---

<sup>15</sup> O leitor atento poderá questionar-se sobre a possibilidade desse lirismo afetar o fantástico de forma a desfazê-lo. No entanto, tal não ocorre, pois a prosa, neste caso, sustenta elementos que permitem a sua leitura como sendo literatura fantástica. Além disso, cabe ressaltar, que mesmo em alguns poemas - como mostra, por exemplo, o estudo do crítico Luiz Fernando Ferreira Sá (2012), em artigo intitulado "Por uma poética espectral: John Milton e Jaques Derrida"; ou o estudo "Poesia e fantástico: uma trilha insólita", de Regina Michelli (2014) a "poesia instaura (...) pontes que acenam para a possibilidade de o gênero fantástico se instalar em seu seio" (MICHELLI, 2014, p. 169). Portanto, mesmo o poema, na atualidade, pode ser visto, em alguns casos, como fantástico, divergindo do apontado por Todorov.

Tanto azul!..." (ESPANCA, 1987, p. 30). Céu e rio colocam em evidência a fronteira de espaços e representam, também, a fronteira entre vida e morte. O céu, com as cores do pintor de gênio e o cenário iluminado de sol de magnífica beleza, remete à vida. Já as águas são o espaço misterioso onde a vida é deixada, a morte ocorre e o oculto manifesta-se. É a morte que possibilita, nas profundezas dessas águas, que outra fronteira seja destituída, aquela entre o real e o irreal. Emerge, então, o insólito:

As filhas dos deuses, ondinas, sereias, nereidas, princesas encantadas, todas as fadas das águas, acorrem pressurosas. (...)  
- É mais um filho dos homens? (...)  
- Não. Não vêes que tem asas? (...)  
- É então um filho dos deuses? pergunta outra.  
- Não. Não vêes que sorri?...  
E cercam-no, contemplam-no, vão mais perto, quase lhe tocam...  
(ESPANCA, 1987, p. 30)

Essas figuras que sugerem um mundo maravilhoso – sereias, nereidas, fadas, princesas e etc. – surgem para observar o avião, e são os olhos dele, agora de um morto, que revelam os dourados, os ouros dessas luzentes figuras que o rodeiam, na tentativa de entender quem é o ser que adentra aquelas águas e decidir o que fazer com ele. O avião torna-se um "espelho" para essas personagens sobrenaturais:

(...) estende o braço a medo... ousa tocar-lhe num gesto mais leve, mais brando que um suspiro... abre-lhe as pálpebras descidas (...) - Que tem dentro? - pergunta Melusina.  
- Estrelas? - diz uma filha de rei.  
- Não; duas gotas de água, verdes, límpidas, translúcidas, serenas. Venham ver...  
Num turbilhão, entrelaçando as rendas subtis dos mantos roçagantes, confundindo os raios de sol nascente nas cabeleiras fulvas, debruçam-se todas e, no fundo, no seio translúcido das duas gotas de água, vêm rodopiar as palhetas de ouro das cabeleiras de ouro, vêm fulgir os raios luarentos dos diademas, e todas as gotas de água dos seus olhos vogam no fundo, como estrelinhas, tão límpidas, claras, serenas elas são.  
Olham-se extáticas todas as deusas das águas. Faz-se mais brando o ciciar das vozes... os mantos verdes empalidecem, são cor das pupilas agora... (ESPANCA, 1987, p. 31)

A morte é, aqui, abertura para a dualidade, permitindo que, simultaneamente, seja agredida a ordem natural e a ordem sobrenatural.

só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o género tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses

dois elementos cuja existência parece, em princípio, impossível. A ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos (...) nunca pode ser desfeita (FURTADO, 1980, p. 36).

É a abertura para o oculto, para o não revelado, ora representado pelas ondinas, sereias, nereidas, ninfas e princesas encantadas, as quais, em princípio, sugerem um mundo maravilhoso, mas estão num território de fronteira, pois essas águas são, ao mesmo tempo, as águas de um rio dum mundo similar ao nosso, onde está o cadáver do aviador e o lugar onde ocorre a irrupção do sobrenatural. É relevante notar que essas figuras "encantadas" mostram-se carregadas de alguma dor e melancolia humanas, destacadas no texto, aliás, com traços suspeitamente humanos, como se alguma vez tivessem elas existido numa outra forma – uma forma humana. Dessa maneira, fica sugerida no texto a possibilidade de que essas personagens sejam algum tipo de fantasma, e não simplesmente personagens como aquelas, via de regra, presentes no conto maravilhoso:

Foi então que uma delas, que tinha no olhar um pouco *da nostálgica tristeza humana*, que mostrava ainda *sinais de algemas nos pulsos* de seda branca, que trazia nos cabelos uma vaga cinza de crepúsculo, murmurou, enquanto num gesto, *onde havia ainda esfumadas reminiscências de gestos maternos*, lhe aconchegava ao peito a mísera couraça de pano azul:

- Deixem-no... Talvez lhe doam as asas quebradas... (ESPANCA, 1987, p. 32, grifos nossos).

Logo, ficam distanciadas das figuras de sereias, fadas e princesas, relacionadas ao conto maravilhoso, pois aparecem vinculadas à ideia sempre sombria que a morte traz, ideia tão sombria que, adentrando o morto a fronteira onde esses seres "habitam", torna-se ele, o aviador, um ser irreconhecível, sobrenatural, um motivo de medo e de assombro. Perturbam-nas aquele que não sabem se é filho dos homens, filho dos deuses, algo entre os dois... Ele é um morto, um corpo sem vida que fascina e perturba o espaço desse mundo "irreal" onde estão as sereias, as nereidas e as ninfas da água. Então, acontece tanto uma perturbação desse mundo sobrenatural, que se revela diante da inserção de um elemento do mundo "real" – o aviador, como também a perturbação do território da realidade que tem suas águas abruptamente povoadas por essas criaturas. Temos um corpo humano sem vida, afundado dentro de um avião imerso no rio; um morto presente na fronteira entre dois espaços. A aparição das ondinas, sereias, nereidas, ninfas e princesas encantadas sugere, de uma forma delicada, mas não menos perturbadora, uma ideia de continuidade para além da morte, uma doce ilusão macabra, pois, mesmo quando observado pelas figuras fantásticas, o morto continua inerte: são elas que lhe abrem as pálpebras, os olhos sem vida que, ironicamente, refletem intensa luminosidade

e a presença das ninfas. É na ausência de vida que nos questionamos acerca da irrupção dessas figuras que supõem um alargamento de existência com a sua suposta presença, a qual é negada pela não expressão do cadáver. Pois, se ele está a passar para outro mundo, por que, então, não desperta? E, se está apenas no fundo de um rio, por que seus olhos refletem as figuras encantadas? Podemos confiar no que refletem os olhos do morto? Serão suas visões reais? O aviador estaria mesmo morto? Seria ele um homem comum ou possui também algo de sobrenatural? Há algo mais nas águas desse rio em que submergimos com o aviador? Ou continuamos apenas a observar a tela de um pintor de gênio? As fronteiras estabelecidas perturbam, não são claras e desestabilizam, sucessivamente, a concepção daquilo que entendemos por realidade. O sobrenatural, sem dúvida, irrompe – tanto na figura do morto, que não é identificado como um simples homem, quanto na figura das ondinas, sereias, nereidas, ninfas e princesas encantadas, que possuem uma carga sensual, erótica, associada tanto à beleza, quanto à morte: daí a carga negativa de tais presenças.

Sendo assim, esse pode não ser um conto convencional da literatura fantástica, mas, sem dúvida, o fantástico se instala. O texto é sutilmente ambíguo, transita de um campo ao outro com uma delicadeza de quem manuseia o pincel com toques de pluma sobre a tela, mas permanece sem deixar claros os traços de seu desenho: permanece no confim onde o fantástico existe, estabelece-se no gênero sobre uma linha tênue, que permite vislumbrar como o perturbador pode estar mascarado entre "oiros e doirados", nas águas profundas que conduzem à morte. A que conduz a morte? Não sabemos. "A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida" (TODOROV, 2012, p. 36). No conto em questão a hesitação permanece.

**A Morta** – Se, em o aviador, acompanhamos um protagonista que deixa a vida, no conto "A Morta", temos um morto que se ergue de seu túmulo. No texto em questão, o sobrenatural irrompe desde o início. O narrador declara "Isto aconteceu" (ESPANCA, 1987, p. 35), de modo a atestar a subversão do que consideramos impossível. Na sequência, acompanhamos a protagonista defunta que volta a perambular entre os vivos, conforme vemos: "A Morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços, e levantou a tampa do caixão" (ESPANCA, 1987, p. 35) e, na noite, atravessando a cidade dos mortos, caminha levemente entre os "fúnebres ciprestes,

almas de tísicos (...), um suicida, escavando a terra com as unhas (...) E a Morta lá foi pela soturna avenida, (...) e saiu na cidade adormecida (...) Atravessou ruas ermas, estradas solitárias (...)" (ESPANCA, 1987, p. 35-39).

Assim, pálida, olhos sem luz e vestida de branco, a Morta levanta-se de seu pequenino leito de descanso, abre seu jazigo e caminha na noite, passando por outras presenças suspeitas, atravessa um jardim obscuro, onde outros mortos já penderam seus braços de vez, caindo em esquecimentos e sonos mais profundos:

os outros mortos, bem mortos, dormiam pesadamente (...) (ESPANCA, 1987, p. 35).

Os outros mortos, ao lado, dormiam pesadamente, descansadamente. Um dia, tinham pendido os braços num gesto de fadiga e tinham ficado assim, pelos séculos dos séculos. A Morta viu-os a todos e de nenhum, se lembrou; o mundo ficava longe. Começou depois o encantamento (ESPANCA, 1987, p. 37).

Ela, no entanto, tem lembranças. Enquanto caminha na noite escura, relembra o momento de sua morte e os rituais fúnebres de seu enterro:

Sentira, num êxtase sobre-humano, num assombroso sair de si, numa prodigiosa transfiguração de todas as fibras do seu ser, a pressão duns dedos quentes que lhe desciam as pálpebras sobre as pupilas paradas (...) Vestiram-na de branco, ungiram-na de branco, envolveram-na numa nuvem de branco. Era branca a almofada de rendas onde lhe poisaram a cabeça, devagarinho, no gesto sagrado de quem poisa uma relíquia três vezes santa nas rendas de um altar. Brancos os sapatinhos de cetim, aqueles mesmos que mal roçavam agora as pedras do caminho. Branca, a grinalda de rosas de tocar que lhe prenderam à seda dos cabelos. Branco, o vestido, o seu último vestido do seu último baile. Brancos, os cachos de lilás, as rosas e os cravos, que eram como asas de pomba a cobri-la. Branca, a caixinha de sete palmos pequeninos onde a mãe a deitou, como a deitara anos a fio na brancura do berço. E agora, as cartas do noivo, o retrato do noivo. E, piedosamente, (...) tudo lhe levaram, como uma divina oferta a um ser divinizado. Tudo levou (ESPANCA, 1987, p. 36).

A Morta não esqueceu quem era e parece não querer ser esquecida: é outra a ausência que a faz se erguer do caixão. O noivo que realizava visitas ao seu sepulcro deixa de ir ao seu encontro, quando, antes,

Todas as tardes, à hora em que o crepúsculo, (...) .Os passos, letras de um poema que ela sabia de cor, mal se ouviam, perdidos no coração da cidade gritante, alucinada cidade dos vivos... Mas agora, vinham mais perto, distinguiam-se melhor, eram mais arrastados, tacteavam o chão, tomavam posse das pedras do caminho da silenciosa cidade dos mortos.(...) A mão do noivo empurrava a porta do jazigo. Os outros mortos ao lado não o sentiram entrar (...) Entre o vivo e a morta o diálogo era duma sobre-humana beleza. (...) O vivo e a morta falavam,

e o que eles diziam não o podem entender os vivos nem talvez mesmo os mortos, (...). Mas, uma tarde, a Morta esperou em vão, e esperou outra, e outra, e outra ainda, em infindáveis tardes (ESPANCA, 1987, p. 38-39).

É aí que a Morta deixa a cidade dos mortos e, assombrosamente, caminha, envolta em suas recordações, pela cidade dos vivos, à procura do noivo: "Começou depois o encantamento" (ESPANCA, 1987, p. 37) – declara o narrador. Teria o noivo, então, durante suas visitas, consciente ou inconscientemente, acionado algum tipo de magia capaz de despertar os mortos, despertando, dessa forma, sua amada noiva? Essa possibilidade parece ser a única explicação racional para o despertar da Morta, mas é uma explicação que não satisfaz, visto que exigiria a aceitação da magia como parte da nossa concepção de realidade, e o ignorar do seu caráter inexplicável e oculto, supostamente associado a forças que não compreendemos. Assim, entendidos a magia e o encantamento como algo não natural e de caráter obscuro, mesmo que sejam a causa provável do despertar da morta, não satisfazem como explicação e reforçam ainda mais a presença de forças sobrenaturais no conto, já que a ausência das visitas do noivo provoca a degradação do mundo da morta, que até então se conservava misteriosamente como no dia do seu enterro: "começaram a enlanguescer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam" (ESPANCA, 1987, p. 39) e os braços da morta "iam esboçando já o gesto da fadiga dos outros mortos que ao lado dormiam pesadamente (...). Foi então que uma noite, (...) ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão, e desceu devagarinho..." (ESPANCA, 1987, p. 39). A morta, com isso, segue em sua busca, atravessando a cidade e, quando percebe, está diante do rio. Então, de uma forma inexplicável e misteriosa, entende o motivo da ausência do noivo, em suas costumeiras visitas ao seu jazigo: aquele a quem ela buscara, seu noivo, estava no fundo do rio,

Era ali. Debruçou-se... Marulho de ondas... E a morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar...

Isto aconteceu.

De manhãzinha, (...) um caixão foi encontrado vazio, uma caixinha branca de sete palmos pequeninos, onde cartas de amor amareleciam e flores deixavam pender as pálidas cabeças desmaiadas (ESPANCA, 1987, p. 40).

O caixão encontrado vazio funciona como objeto mediador<sup>16</sup>: é pela ausência do que nele deveria haver – o cadáver – que se encontra a sugestão de que a morta havia se levantado. Mas estamos apenas com as palavras do narrador: não há qualquer outra testemunha do caso, e o narrador, mais de uma vez, trata de repetir "Isto aconteceu", gerando, através da insistência dessa afirmação, ambiguidade e incerteza relacionadas aos eventos sobrenaturais narrados.

A necessidade de afirmar que algo impossível aconteceu provoca desconfiança em relação ao narrador, pois tanto pode estar tentando convencer de algo que não aconteceu quanto pode estar relatando algo que de fato ocorreu e, justamente pelo fato extraordinário do evento, sente a necessidade de dizer e enfatizar "Isto aconteceu". Não sabemos. Mas, afirmar "Isto aconteceu" funciona no enredo por ambos os motivos, tanto para reforçar a veracidade de que algo improvável aconteceu como para "tentar" induzir a acreditar em um enredo que não aconteceu. Logo, a oração "Isto aconteceu", introduzida por este, que é um narrador em terceira pessoa, a respeito do qual não temos informação alguma, garante ao conto veracidade e suspeita, ou seja, ambiguidade e hesitação em relação à trama. Tivesse a história sido narrada sem a afirmação "Isto aconteceu", poderíamos pensar que se trata de um conto maravilhoso, no qual a força do "amor" acorda os mortos. No entanto, ao imprimir tal afirmação mais de uma vez ao texto, o aspecto extraordinário é reforçado. Fica claro que o mundo onde a trama se desenvolve é um mundo similar ao nosso e que algo de sobrenatural pode ter ocorrido, mas não temos certeza. Se optarmos por acreditar no narrador, estamos diante do sobrenatural; se optarmos por desacreditá-lo, o sobrenatural se desfaz. Nesse texto, é principalmente a figura do narrador, com sua insistente afirmação "Isto aconteceu", que garante ao texto o caráter ambíguo/duvidoso que o mantém no gênero fantástico: "Com efeito, para além da oposição básica entre o mundo empírico e o mundo meta-empírico, qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole" (FURTADO, 1980, p. 36).

Vale ressaltar que uma leitura articulada dos contos "O aviador" e "A Morta" pode ser feita, embora não seja necessária para a associação dos dois contos ao fantástico. O aviador, sepultado no fundo do mar, pode corresponder ao noivo procurado pela Morta. Podemos perceber também uma similaridade evocada na descrição dos ambientes: em "A Morta", essa descrição é dúbia e, ao mesmo tempo,

---

<sup>16</sup> Cf. CESERANI, 2006.

obscura e bela; a beleza e a morte são apostos em sintonia e em contraste, como faz também em "O aviador".

**Os mortos não voltam** – Neste conto, encontramos novamente a temática da morte e os mistérios que a envolvem. A narrativa inicia-se com a declaração do Dr. X.: "Tenho a certeza que os mortos não voltam" (ESPANCA, 1987, p. 43). É durante uma noite, num ambiente junto ao mar que, reunido, um grupo de amigos conversa sobre a possibilidade ou não de os mortos voltarem, quando "O velho e simpático Dr. X., quebrando o silêncio em que se tinha emparedado toda a noite, fez esta estranha afirmação num tom tão peremptório, com uma tal firmeza de acentuação, com tão grande autoridade, que sua frase, balde de água gelada na exaltação do grupo, fechou a discussão como por encanto" (ESPANCA, 1987, p. 44). E após a sua declaração, ele se põe a explicar por que acredita que os mortos não possam voltar, relembrando um episódio no qual, numa noite muito semelhante àquela, outro grupo de amigos conversava sobre o tema:

Foi em casa da Sra. L. (...). Festejava-se num jantar íntimo a saída, do colégio, da neta, a endiabrada garota que hoje é mãe não sei já de quantos taludos bebês. Estávamos todos no terraço, depois do jantar, naquele lindo terraço todo em mármore cor-de-rosa, janela escancarada sobre o mar, que parece ter sido idealizado por um paxá das Mil e Uma Noites. Estava eu, a dona da casa, madame V., os dois irmãos Gray, o Ravara de Melo e aquela linda rapariga que o ano passado professou num convento de Segóvia e que você também conheceu muito bem, Lídia de Vasconcelos. Lembro-me como se o caso se tivesse passado ontem. Não sei que poder evocador se desprende desta noite, da melopeia destas ondas, que misteriosos eflúvios trazem consigo o ar que entra por esta janela aberta, o certo é que preciso fazer um esforço para me convencer que isto não se passou ontem, que tantos anos não dispersaram já toda esta gente que evoco. Influência do cenário igual, da noite igual da discussão, talvez... (ESPANCA, 1987, p. 44-45).

Nota-se aqui que o Dr. X., que ocupará na trama, aparentemente, a posição de cético, ao falar do ambiente, tende a admitir uma atmosfera de mistério particularmente influenciada por uma força que ele não define, uma capacidade da noite e do mar, de evocarem coisas que talvez não se possam compreender, o mesmo tipo de atmosfera que ele parece estar vivenciando na noite em que narra o caso da noite similar àquela, quando:

- Discutia-se um caso de telepatia narrado pelo mais novo dos Gray, aquele místico Robert duma psicologia tão curiosa. Tinha visto, segundo ele dizia, a mãe entrar no seu quarto, depois de ter atravessado um comprido corredor que levava directamente à alcova

onde meses antes expirara. O caso levantou, como calculam, enorme celeuma. Na mesa ninguém se entendia; falavam todos a um tempo, faziam-se comentários, cada um expunha a sua opinião, contava um caso da sua vida. Houve risos, *blagues*, e quando saímos para o terraço, deixando os dançarinos no salão, o Robert continuava, impassível, a garantir a autenticidade da sua história, e nós todos engalfinhados a discuti-la (ESPANCA, 1987, p. 45).

“Os mortos não voltam” apresenta-nos, desse modo, um relato que se desenvolve em tempos diferentes: há o evento em que Robert afirma ter visto a mãe dele "entrar no seu quarto, depois de ter atravessado um comprido corredor que levava diretamente à alcova onde, meses antes, expirara" (ESPANCA, 1987, p. 45), e o caso é motivo de riso e discussão, sendo que Madame V. coloca a visão em suspeita, dizendo: "– Oh! Robert, que candura a sua! (...) Você teve, muito simplesmente, uma má digestão, coisa que acontece a muita gente. Será você um sonâmbulo? – acrescentou, a rir" (ESPANCA, 1987, p. 49). No entanto, as explicações racionais de Madame V. não resolvem o caso, pois Robert continua afirmando "Os mortos voltam" (ESPANCA, 1987, p. 47). Assim, não é possível saber se a mãe defunta estava ou não caminhando pela casa. O fato da aparição sobrenatural manifestar-se no interior da narrativa de uma outra história torna o episódio sobrenatural, em si, distante, pois não acompanhamos, na ação narrativa, o momento em que ele ocorre, o que o torna ainda mais duvidoso. No entanto, tal evento é essencial ao texto, porque, além de expor uma possível fantasmagoria, é a narração da visão do fantasma materno que conecta os dois momentos da narrativa, pois a história de Robert abala uma jovem que há pouco perdera o noivo, e a reação da moça, como veremos, conduz, anos depois, à afirmação do Dr.X.: "os mortos não voltam".

Então, será apenas na noite em que o jovem Robert declara ter visto sua mãe caminhar pela casa depois de morta, que o sobrenatural irromperá no conto. A busca de alguma explicação racional por parte do grupo e a insistência de Robert na veracidade de sua visão colocam a discussão numa relação ambivalente. Apesar disso, a simples discussão sobre o possível retorno dos mortos é suficiente para garantir hesitação e ambiguidade ao conto, tornando clara a roupagem do fantástico na narrativa, visto que, conforme relata o Dr. X., existiam aqueles que acreditavam ser possível e contavam episódios comprobatórios (os quais ele não reproduz, exceção feita ao caso de Robert), e aqueles que se mostram duvidosos e/ou descrentes, como, por exemplo, a Sr. L., que diz ao jovem Robert:

- Não, Robert, os mortos não voltam, e é melhor que assim seja... Que vergonha se voltassem! Onde há por aí uma alma de vivo que se tivesse mantido digna de semelhante prodígio?... Eles vão, e a gente fica, e ri, e canta, e deseja, e continua a viver! Mutilados, amputados, às vezes do melhor de nós mesmos, a gente é como estes vermes repugnantes que, cortados aos pedaços, criam novas células, completam-se e continuam a rastejar e a viver! É uma miséria, é, mas é assim! (ESPANCA, 1987, p. 49-50)

Dr. X. é uma personagem que, em princípio, revela-se hesitante, pois declara ter lido sobre o assunto:

Eu lia tudo quanto se publicava sobre o caso e, hesitante, baloiçado entre a dúvida e a certeza, intuitivamente crédulo e reflectidamente descrente, preso deste indefinido mal-estar que nos avassala perante os factos desconhecidos, fora do nosso conhecimento imediato, não conseguia firmar uma opinião (ESPANCA, 1987, p. 44).

Revela, desse modo, seu interesse e assume a sua indecisão relativa ao caso.

É na noite por ele lembrada que ocorre o posicionamento de sua opinião. Entre as acaloradas falas, Dr. X percebe que Lídia, a jovem cujo noivo havia falecido há não muito tempo, embora se mostrasse particularmente calada, está a soluçar, como se prendesse na garganta toda tristeza e desespero. Então, ela, do terraço onde se encontra, olha o mar e grita, com toda a intensidade, o nome do noivo: "João!" Dr. X. declara que a intensidade da emoção daquele chamado foi algo sem igual, algo que ele nunca vira antes e que, se existisse a possibilidade de os mortos voltarem, aquele seria o momento em que um morto retornaria, mas nada aconteceu. Dr. X. considera, então, que, se o chamado tão eloquente de Lídia não lhe trouxe o noivo de volta, é porque nenhuma força poderia fazê-lo:

Deste modo, há que admitir uma certa latitude de critérios quanto à expressão textual da ambiguidade, podendo convencionar-se que qualquer narrativa cujo tema dominante se relacione de forma inegável com a manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica, (FURTADO, 1980, p. 42).

Mas o texto gera uma hesitação ainda mais ampla, pois põe em questão não apenas um evento, e sim o próprio tema da vida após a morte, visto que ele surge no conto, através do Dr. X, em duas distintas noites, ambientadas em cenário semelhante, como se o horário noturno e a proximidade com o mar evocassem o tema, que continua um enigma, ora apresentando evidências, ora desfazendo-as, permanecendo o texto na consistente inconsistência do fantástico.

A construção da personagem do Dr. X. também reforça a estrutura ambígua, típica do fantástico. Por um lado, a ausência de um nome, que aparece indicado/substituído pela letra X, confere uma aura de mistério à personagem; por outro, o título "Dr." confere autoridade as suas falas, reforçada quando ele menciona que "estes problemas apaixonavam intelectuais, problemas que deram origem aos soberbos trabalhos de Gurnay, primeiro, e logo a seguir, de Crooks, Lodge, com seu célebre Raymond, trabalhos que suscitaram todas as curiosidades no mundo pensante" (ESPANCA, 1987, p. 44). O recurso de se referir a estudiosos e cientistas (sejam eles reais ou ficcionais) visa a acrescentar um tom de verdade e racionalidade ao discurso, próprio do fantástico. Além disso, ele, como já vimos, declara que, por muito tempo, não conseguiu chegar a uma conclusão sobre o assunto, o que evidencia na personagem um caráter sério e investigativo, conferindo-lhe confiabilidade, mas também hesitante, favorecendo a construção do fantástico: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2012, p. 31). O Dr. X., ao justificar o motivo pelo qual nega o retorno dos mortos, expõe sua opinião com base na observação de um estado emocional – o sofrimento de Lídia e a forma como ela chama pelo nome do noivo –, o que o faz distanciar-se de qualquer aspecto racional ou científico:

Àquele brado de angústia, àquele chamamento, àquele apelo desesperado, a própria noite se enrodilhou cheia de medo e de assombro, e todos nos entreolhámos, à espera que das ondas surgisse o morto, novo Lázaro (...). Foi um segundo de emoção como nunca tinha vivido, como nunca mais poderei viver. Foi um momento. Lídia tornou a cair na sua cadeira como um triste farrapinho branco, numa crise de soluços que a sufocava; todos se levantaram, para a socorrer. Eu fiquei a olhar para o mar, o mar impiedoso que guardava a sua presa, que se espreguiçava molemente como uma fera que tem sono. Não, meus senhores, os mortos não voltam. Se voltassem, haveria um que naquela noite teria voltado, quando o chamaram (ESPANCA, 1987, p. 50).

Além disso, sabemos que o cadáver do noivo, "apesar de incansáveis pesquisas, nunca apareceu" (ESPANCA, 1987, p. 48). Então, seria válido questionar se o noivo realmente estaria morto, o que poderia explicar a impossibilidade de seu retorno. Assim, as declarações do Dr. X., apesar de sua declarada certeza de que os mortos não voltam, adquirem um caráter incerto, que provoca hesitação, tanto pelos aspectos lógicos e racionais que se apresentam, quanto em relação àqueles de origem sobrenatural. Desse modo, o conto permanece num jogo simultâneo até o fim da

narrativa, que ora revela a possibilidade de retorno dos mortos, ora a impossibilidade de que tal sucedesse, tanto no que diz respeito ao episódio relatado por Robert e recordado por Dr. X., quanto em relação à discussão do tema abordado nas duas noites em que amigos se encontram e o assunto surge: os mortos não voltam?! A dúvida angustiante permanece, enredando o texto na teia do fantástico e mantendo uma clara tensão entre a ordem natural e a ordem sobrenatural: "a ambiguidade caracteriza o fantástico" (FURTADO, 1980, p. 40).

**O resto é perfume** – Narrado em primeira pessoa, o conto é ambientado junto ao mar, onde sopram intensos ventos do mês de agosto. Dois amigos, um homem e uma mulher, esparramados em cadeiras de vime, conversam. Em determinado momento, ela diz a ele que, nos momentos difíceis da vida, buscava o consolo nas palavras de um doido. O amigo que a escuta é também o narrador do relato e, surpreso com o que diz a mulher, tece considerações sobre o seu modo de ser:

Desconcertante e bizarra, com ela nunca a gente sabia aonde iria parar; as suas premissas chegavam sempre a conclusões fantásticas; através dos seus argumentos, os factos chegavam-nos irreconhecíveis, tomavam as atitudes mais ambíguas, nas contorções do seu espírito escarnecedor e singular. Nela, parecia andar um Mark Twain de braço dado com um Edgar Poe (ESPANCA, 1987, p. 54).

Continuando, afirma que se pode buscar consolo na religião, na arte, na caridade, e indaga: mas quem buscaria consolo nas palavras de um doido? A declaração da amiga, assim, reforça seu caráter singular/incomum. A associação da personagem a Mark Twain e a Poe, adicionada à sua "estranheza", não acontece por acaso: todos os traços que compõem essa personagem (assim como a figura do amigo doido) remetem a uma identidade duvidosa. A elaboração é bastante original, dando destaque às suas atitudes incomuns, o que instiga sobre a própria natureza dessa amiga e desse doido; afinal, que mulher teria "como a única tábua de salvação que a pode fazer boiar à tona de água, às palavras dum doido?" (ESPANCA, 1987, p. 54)

Podemos pensar que a amiga não está sendo comparada aos escritores Twain e Poe, e sim aos seus textos, ao mesmo tempo encantadores e/ou assombrosos, constituindo-se essa mulher numa figura inefável cujas palavras podem ou estar conduzindo a uma experiência excêntrica, mas de ordem natural (e nesse caso tem ela realmente um amigo louco de quem ela ouve palavras que a guiam de algum modo), ou

ser vistas como fruto de sua imaginação (ele não existe), ou ainda revelar a presença de uma figura sobrenatural.

Introduzida à situação inicial da trama, o narrador declara: "Pois bem, conheci-a eu, e vou dizer-lhes o que ela me disse, o que lhe ouvi e que nunca mais me esqueceu, naquelas primeiras horas duma quente tarde de Agosto" (ESPANCA, 1987, p. 54). Então, conta como ela conheceu o amigo doido, de como era a família dele e de como ambos tornaram-se amigos, bem como a reação do pai dela e de sua família com relação à natureza dessa amizade:

Conheci-o numa pequena vila, nessa linda província alentejana, que tão pouca gente conhece, onde toda a paisagem, em certas horas, toma ares extáticos de iluminados, onde a alma das coisas parece falar através da imobilidade das formas.

Era um velho muito alto, muito limpo, sempre muito bem vestido, com uma grande cabeleira branca ondulada, que ele tinha o costume de alisar de vez em quando, com a mão enquanto falava. Era de boa família, de origem fidalga, dizia-se. O pai tinha aparecido ali, um belo dia, vindo não sei donde, e ali tinha morrido anos depois. Eu não cheguei a conhecê-lo, é claro. Lembro-me vagamente de um pormenor curioso acerca da sua vida: levantava-se ao escurecer e deitava-se só às primeiras horas do dia; fazia toda a sua vida a noite. Lia quase constantemente os poetas gregos e latinos; era muitíssimo culto e não falava com ninguém. O filho, bizarro como ele, caíra com a idade, a pouco e pouco, numa completa loucura; mas, muito calmo, muito doce, muito bem educado, não incomodando ninguém, deixaram-no à vontade, e ninguém o incomodava.(...)

A minha família, principalmente o meu pai, não se conformava com semelhante esquisitice, e a princípio lutou desesperadamente contra mais aquele disparate, aquela tola mania de fazer dum doido o meu maior amigo; mas, como já estava habituado às bizarras do meu caráter, e como eu, segundo eles diziam, não fazia nada como outra gente, acabaram por me deixar em paz a mim e ao meu amigo doido (ESPANCA,1987, p. 55).

Em parte, o fragmento em destaque sugere, pela descrição que faz do amigo, que ele poderia ser um fantasma ou um vampiro e, ampliando a ambiguidade no texto, resta ainda a possibilidade de a personagem ser uma louca, que delira e tem visões com esse amigo que ela considera um doido e, neste caso, ele pode ser apenas o fruto de seu estado de loucura. Logo, a reação desesperada do pai poderia estar relacionada a uma amizade que ele considera imprópria para a filha, ou ser uma reação de preocupação de quem percebe na filha sinais de doença, de loucura, uma vez que a própria personagem declara-se bizarra. O texto permite tais leituras e gera hesitação porque nenhuma delas é suficientemente convincente para descartar a outra.

A descrição da paisagem, por sua vez, colabora com uma atmosfera propícia ao surgimento do insólito, evoca uma força vital reprimida, um potencial existente, contido, que não se manifesta (segue latente): de certo modo, representa o familiar e o oculto. A terra, a paisagem, o local são tristes e até a luz é triste, ganhando, a luminosidade, atributos obscuros, de modo que a descrição do cenário torna-se inebriante e sombria:

A planície estendia-se até aos confins do horizonte, de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase recta. Charnecas bravias dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfíxiado dentro duma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder, e não ter forças para o erguer sequer! Ah meu amigo! O génio que, com o grotesco vocabulário humano, pudesse fazer vibrar a nossa sensibilidade, estorcer os nossos nervos de encontro à trágica e mentirosa insensibilidade da minha dura terra alentejana! Nem Fialho, nem nenhum! Que mar alto de desolação e de força possante, a perder de vista... e o sol a abrasar tudo, incendiário sublime a deitar fogo a tudo! E quando a chuva cai!... O misto de inefável êxtase e de sofredora humildade com que a mísera e amarga erva rasteira recebe a água fresca do céu! (...)

Outras vezes, íamos para o lado dos olivais, campos tão tristes, tão tristes, que toda a atmosfera parece impregnada de tristeza; até a luz é triste. Oliveiras salpicadas de cinza, sobre terras barrentas que parecem empapadas de sangue. Não se vê um vulto humano... não se ouve uma voz... Tem-se a impressão de se estar fora do mundo (...) dentro da vida e fora dela (ESPANCA, 1987, p. 56).

Nesse ambiente, realizam-se as longas caminhadas e as prováveis conversas entre a amiga e seu companheiro doido. Passamos, então, a acompanhar as palavras do louco, segundo o qual, os mortos é que fazem a vida, tudo do mundo dos vivos é ilusão, a verdade só os mortos conhecem e, de vez em quando, assim como ele, algum vivo, torna-se capaz de ver o que os mortos veem, e "o resto é perfume":

-Vês? – apontava ele para o horizonte longínquo. – Não, tu não podes ver! A tua compreensão só pode chegar à percepção dos objetos que os teus misérrimos sentidos te apresentam, e tal como eles tos apresentam. Lês isso em qualquer cartapácio de Filosofia. <O bom do Kant passou a vida a pregá-lo. O que os teus dedos tateiam são as ilusões dos teus olhos e dos teus ouvidos. Árvores! Que são árvores?... Pedras? Poeira? Que é isso? É o mundo!... E tu vês o mundo! Os homens criaram o mundo! De uma árvore fizeram uma floresta, de uma pedra um templo, deitaram-lhe por cima um pozinho

de estrelas, e pronto... fizeram o mundo! E não há árvores, não há pedras e não há floresta, nem há templos, e as estrelas não existem. Não há nada, digo-to eu. Tu não sabes nada. Os mortos é que sabem. Os vivos chamam-lhes sombras. Os vivos metem as sombras dentro dum caixão, fecham-no à chave, pregam-no bem pregado, soldam-no, afundam-no na terra, muito fundo, e a sombra lá vai... fica o resto. São eles que por aí andam, são eles que tu sentes. Não há árvores, não há pedras, não há nada: há mortos. Os mortos é que fazem a vida; dentro dos túmulos não há nada. Eu queria agora dizer-te o que vejo, o que os mortos vêem, mas não posso. As palavras não vão além do que tu vês e ouves; as palavras são túmulos: estão vazias. Olha – e apontava as primeiras estrelas que se acendiam na abóboda do céu – aquilo são estrelas, dizem os homens... e por que não há de ser o pó doirado que tombou de uma grande asa de borboleta? Eu queria dizer-te agora o que é a vida dentro do mundo. Os mortos sabem. Eu sei. Os mortos poisaram as pontas das suas miríades de dedos sobre meus olhos, enterraram-nos para dentro de mim, e mandaram-me ver... eu vi. aparecem, de séculos a séculos, vivos que vêem. Os homens chamam-lhes santos, profetas, artistas, iniciadores. Os homens escrevem em léguas e léguas de traços e borrões as suas histórias... e explicam-nos, comentam-nos, decifram-nos! Oh, miséria, deixa-me rir!! Joana d'Arc... Pascal... Savonarola... João Huss... Vinci... Oh, miséria! Tu vives, mas não sabes a vida. Estes sabiam-na, mesmo com os olhos fechados, mas dentro da vida. Os outros mortos também a sabem. Olham, – e, arrancando abruptamente um cacho de lilás, deu-mo a cheirar, – é perfume! A vida é este cacho de lilás... Mais nada. O resto é perfume... (ESPANCA, 1987, p. 58-60)

Notamos que há, no discurso do amigo louco, uma desconstrução completa do que entendemos como realidade e, mais que a desconstrução da realidade, há na sua fala uma alusão a uma existência que não podemos alcançar, colocando a verdade do real num plano que seria acessível somente aos mortos e a algumas poucas e raras pessoas. Para conferir crédito ao que diz, faz referência a nomes como Kant e Pascal, entre outros, característica própria do fantástico em sua busca por uma construção verossímil com a realidade extratextual<sup>17</sup>.

A ideia de que navegamos por uma terra que desconhecemos e, pior ainda, que é habitada por mortos, os "verdadeiros" senhores do mundo, é absolutamente tenebrosa, pois tanto nos rouba a certeza daquilo que conhecemos como também extrapola, afirmando que o que julgamos ausente, os mortos, estão por aí, na regência do que chamamos de vida que, segundo ele, desconhecemos e realmente só poderíamos vislumbrar através da morte. Sendo assim, na ausência da vida, a vida se revela. A tensão aumenta quando verificamos que essas ideias não se apresentam como uma certeza, pois como seria possível entender/saber o que só os mortos sabem? Como

---

<sup>17</sup> Cf. TODOROV (2010), FURTADO (1980).

poderíamos acreditar no que há depois, se esse depois é inacessível aos vivos? O discurso do amigo louco é sombrio e aterrorizador e se impõe numa expressão de angústia e incerteza, tanto sobre a vida/realidade quanto sobre a morte/sobrenatural, visto não ter sido apresentada nenhuma outra prova além de suas declarações. É na manifestação dessa fala que o sobrenatural é desencadeado no conto e apresenta a sua potencialidade.

No entanto, deve-se salientar o fato de a amiga ter registrado que a origem do pai do amigo é desconhecida: ele simplesmente aparece na cidade e ninguém o conhece ou sabe de onde ele vem. A isso, soma-se o costume de ele trocar o dia pela noite – passando os dias a dormir e vivendo sua vida no horário noturno, assim fugindo da luz e ocultando-se na noite –, sugerindo a figura de um vampiro que, de certo modo, é um morto e, portanto, teria, talvez, o poder de saber o que "só os mortos sabem". Logo, a identidade desse pai poderia ser de ordem sobrenatural, mas não temos certeza disso. Se o amigo for simplesmente um louco, toda a relação com o sobrenatural se desfaz. No entanto, também não temos outra prova dessa suposta loucura além da consideração da personagem, a qual, embora o avalie como um louco, concede imenso crédito às suas medonhas observações. Se o personagem do pai apresenta elementos que remetem ao sobrenatural, o amigo louco poderia, assim, ser considerado ou um fantasma, ou um morto, o que nos conduz a duas possibilidades, já mencionadas, em relação à amiga: ou ela poderia, de algum modo, estar em contato com o sobrenatural, se considerarmos o amigo como um elemento desse campo, ou ainda ela poderia estar louca e, em seus delírios, imaginar a figura desse amigo e seu assombroso discurso. O seguinte fragmento reforça a ideia: "Eu fiz dele o meu único confidente, a minha grande afeição; ele era ao mesmo tempo o meu cão, o meu livro, a minha amiga íntima, o inseparável companheiro dos meus longos passeios solitários pela planície" (ESPANCA, 1987, p. 55). Ora, dada a afinidade descrita entre ela e o amigo, como poderia dizer que essas caminhadas eram *solitárias*? Sendo assim, tanto a sanidade da mulher pode ser questionada quanto o tipo de existência que tem a personagem do amigo – natural ou sobrenatural.

Ao final do conto, o narrador relata que, depois de tudo que ela lhe disse, a "via pela primeira vez imóvel, esquecida de mim e de tudo". Antes, contudo, a tinha descrito como uma mulher um tanto inquieta, de dedos pequenos e nervosos, indiciando que algo diferente está acontecendo: mas o quê? Estaria ela finalmente tendo alguma visão

do tipo que lhe contara o amigo louco e, portanto, habitando os espaços sobrepostos do mundo que conhecia e de outro desconhecido? Esse estado da personagem poderia ser simplesmente um sinal de sua demência? Em que lugar estariam a atenção e os pensamentos da amiga? A explicação racional de loucura não satisfaz, principalmente, porque ela afirma que as palavras eram de um louco, o que nos leva a considerá-la uma pessoa plenamente apta e não doente. Além de ser descrita inicialmente pelo narrador como alguém incomum – o que reforça a hipótese de que ela possa ter contato com um fantasma – o amigo louco poderia ser uma aparição.

Entretanto, ao considerar as palavras deste e o estado comportamental que o narrador descreveu, quase um estado de ausência, o seu juízo pode ser questionado. Conforme vimos, ao longo do texto, são apresentados momentos que aludem à possibilidade de uma existência medonha e secreta que perpassa as coisas mais triviais da vida, assim como a possibilidade de um estado de loucura, que poderia estar relacionado à amiga ou ao amigo de quem ela fala ou, ainda, a ambos. Do mesmo modo que a apresentação das personagens, as quais, à exceção do narrador, apresentam uma pulsão fantasmática que é pertinente do fantástico:

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza (FURTADO, 1980, p. 36-37).

Isso mostra que o conto apresenta traços característicos do fantástico e atende aos requisitos essenciais do gênero.

**A paixão de Manuel Garcia** – "Manuel Garcia, o pobre canteiro da rua das Silvas, quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se" (ESPANCA, 1987, p. 63). Essas duas primeiras linhas do conto resumem muito bem o enredo:

a história dum coração que nunca se interrogou em desoladoras horas de *spleen*, em inquietas noites de insônia, que nunca pretendeu perscrutar os complicados mistérios do Além, é uma história simples, uma humilde história que leva a contar uns rápidos minutos e cabe toda dentro de sete palmos de pinho... bem medidos, que Manuel Garcia era um rapagão! (ESPANCA, 1987, p. 63)

Além da perda de Manuel Garcia, em seu infortúnio amoroso, a história também apresenta a perda daqueles que o amavam: sua mãe e o avô paterno. Trata

especialmente do sofrimento e das sensações da desafortunada mãe que, ao entrar no quarto do filho, encontra o seu corpo sem vida: "o revólver no chão, (...) Em cima da mesa, coberta com um desbotado pano de chita de ramagens, uma carta, e nessa carta um nome, um lindo nome de mulher: Maria del Pilar. Não gritou, não disse nada" (ESPANCA, 1987, p. 64). Caberia a ela decidir o destino da carta:

Quando o avô chegou, o pobre velho de setenta anos que queria àquele único neto, ao filho do seu filho morto, como às meninas dos seus olhos, viu-o assim, já pronto a partir para a suprema ausência, que não tem regresso. Abanou a cabeça toda branca e desatou a soluçar, nuns soluços miudinhos de velho, num choro sem lágrimas que fazia dó (ESPANCA, 1987, p. 66).

Esse conto, belo e terrível, difere dos demais que compõem a obra *As máscaras do destino*, visto que não atende aos pressupostos teóricos estabelecidos pela crítica como necessários ao fantástico. A irrupção do sobrenatural que poderia ser apontada está ligada, por exemplo, aos (im)possíveis movimentos faciais do cadáver; vejamos:

A pobre mãe abafou um soluço, voltou-se, e olhou o morto. A débil chama das velas, que o vento tornava movediça, traçava-lhe no rosto sombras e clarões, tirando-o da imobilidade da morte, para lançá-lo na animação fictícia da vida; a olímpica serenidade dos libertados transformava-se: a boca parecia sorrir num esgar de desdém, os olhos pareciam abrir-se e pestanejar como se lá dentro as pupilas quisessem ver (ESPANCA, 1987, p. 72).

Se nesse trecho há, como explicação racional para a aparente movimentação da face a alteração da luminosidade, num jogo de sombras provocado pela chama da vela, adiante veremos que o texto segue no sentido de tornar tais expressões mais reais:

A mãe tornou a debruçar-se sobre o negrume da rua. (...) Que dois mundos tão diferentes! A noite e o dia, a luz e as trevas... Aos seus lábios resignados subiu a revolta duma blasfémia; o coração esmagou-se-lhe, num arranco, de encontro ao seu magro peito de velha. (...) Soltou um suspiro, como se lhe arrancassem o coração. Todos os seus longos anos de renúncia e sacrifício vieram em procissão, das sombras da noite, acalmá-la, exorcizando os pássaros negros das suas trágicas alucinações, abatendo o pendão sangrento da revolta. (...) Pareceu-lhe ver nos olhos do filho uma lágrima; olhou atentamente, estremeceu e, numa súbita intuição, estendeu os braços para a cama onde o filho jazia, murmurando:

- Não, meu filho, não... Eu sei. Que loucura! A carta... (...) A carta vai ser entregue à outra, à pobrezinha por quem tu morreste. Eu sei. Calate. Não chores. Está sossegado.

Pareceu-lhe então ver na boca do filho um eflúvio de sorriso. (...) E, devagarinho, sempre a olhar a boca do filho, onde o sorriso se acentuava mais luminoso e enternecido, (...) Poisou a pena, olhou o morto com uns olhos onde havia ainda uma sombra de inquietação,

uns olhos interrogadores e tristes; pouco e pouco, porém, o olhar foi-lhe tomando uma grande expressão de serenidade, e a sua boca pálida e triste de velhinha respondeu com um sorriso ao sorriso do filho (ESPANCA, 1987, p. 73-74).

Pode-se observar que a descrição das movimentações faciais, inicialmente, é acompanhada do termo "parecia" e, pouco a pouco, temos um sorriso (*onde o sorriso se acentuava mais luminoso e enternecido*), cuja resposta é outro sorriso (*e a sua boca pálida e triste de velhinha respondeu com um sorriso ao sorriso do filho*), como se, de fato, o movimento estivesse acontecendo. Porém, a mãe é a única personagem a percebê-los e, sendo grande o seu desalento, o caso facilmente se explicaria em função de seu desequilíbrio emocional. Assim, situá-lo no gênero fantástico seria forçar uma situação, estando o texto mais próximo do *estranho*. Então, visto que demarcamos como objeto de análise os textos fantásticos, não nos estenderemos em seu estudo. Por outro lado, esse conto não poderia ser simplesmente desconsiderado, pois apresenta alguns elementos que provocam uma tensão muito próxima aos efeitos da construção do fantástico: o tema da morte, o movimento dos traços faciais do morto – que poderia ser entendido como uma irrupção sobrenatural –, a ambiguidade, ainda que sutil, em relação à clareza de percepção da mãe – "Tão grande era a loucura, que só outro louco poderia conceber no seu cérebro delirante" (ESPANCA, 1987, p. 68) –, mas que não a caracteriza necessariamente como louca (doente mental), pois se refere a sua capacidade de ser sensível às emoções do filho. Apesar desses componentes, entretanto, o fantástico parece esvanecer e, quando muito, se poderia apontar o texto como *estranho*, uma vez entendido que as visões da mãe não passam de lembranças das expressões faciais do filho quando vivo (seria o familiar oculto pela rigidez da morte), que retornam sobrepostas ao rosto do cadáver; visões provavelmente motivadas pelo sentimento de desejo de que o filho ainda estivesse vivo e pela recusa em aceitar aquela ausência definitiva – a morte. "A recusa da fenomenologia meta-empírica é a chave do estranho" (FURTADO, 1980, p. 40). Mas, conforme já mencionado, pelo fato de o estudo do *estranho* não ser nosso objeto específico, não mais nos ateremos a esse conto.

**O inventor** - Neste conto, o enredo inicia-se com uma cena prosaica e cotidiana: uma mãe dando banho em seu bebê. Porém, logo esse banho ganha um rumo imaginativo, indo mais além, tornando-o, juntamente com o bebê, protagonistas de cenas ousadas, em que céu e mar se encontram, e nosso pequenino bebê, "Com as mãos pequeninas de deditos escancarados como os raios duma estrela, audacioso e aventureiro" (ESPANCA,

1987, p. 77), vai de senhor de tempestades e corajoso marujo, em sua banheira de três litros, que já tomou a dimensão de um oceano inteiro, a um náufrago chorão a buscar as saias da mãe, berrando "como um possesso, todo inundado, a sua bela valentia por água abaixo" (ESPANCA, 1987, p. 77). A palavra possesso, utilizada pelo narrador, não pode ser considerada uma simples forma adjetiva a fim de intensificar o choro: ela traz algo mais, pois já marca a construção desta que será uma personagem com traços incomuns, como se estivesse predestinada a todos os eventos que seguem. Possesso aqui pode bem ser entendido como um estado em que o ser está envolvido/dominado por uma força além de sua compreensão, que pode conduzi-lo ou mesmo subjugá-lo, uma força que conquista e ameaça/assombra. Assim, "A sua minúscula bacia de três palmos (...) já era para ele o mar, o mar imenso, a extensão infinita com todas as suas maravilhas, as suas vagas enormes, os seus embustes, as suas traições" (ESPANCA, 1987, p. 77). Será este o espaço onde trava, então, suas primeiras batalhas com aquilo que o fascina e atemoriza. Dado o uso do termo possesso e o pânico, expresso no choro do bebê, é justo supor que, provavelmente, neste banho, quando tomba de pernas para o ar e entra "num pânico indescritível" (ESPANCA, 1987, p. 77), nosso protagonista tenha sentido a presença daquela que chamara, mais tarde, de "sua companheira invisível", a morte.

Ao longo do conto, a existência dessa presença será um dos motivadores da ação da personagem, seja porque ora deseja afastá-la, seja porque, sem a sua presença, a sua ameaça, a atividade de aviador não tem, para ele, o mesmo significado.

Obstinado, o bebê, que "com os olhitos arregalados debruçava-se no abismo, contemplava extático as misteriosas profundidades" da água irisada na bacia de cobre, torna-se o menino que, a caminho de visitar a avó,

uma avó que nunca conseguia pôr-lhe em cima os olhos cansados, ainda escuros e húmidos como duas amoras dos campos. O tanque da horta dos Senhores Ramalhos ficava a dois passos, no caminho da casa da avó. Que tentação! E se ele fizesse como o *Petit Chaperon Rouge*?... E se ele fosse ver a água? Vê-la só... mais nada! Não queria rasgar o bibe, nem desmanchar a risca do penteado, nem sujar as botas, é claro! Nem por sombras! Mas por ir ver a água... só vê-la! Não era caso para que, num segundo, lhe desabassem em cima todas aquelas catástrofes. Era evidente! Claríssimo... como a própria água do tanque da horta dos Senhores Ramalhos... A consciencia, esse rabujento desmancha-prazeres, ia falando cada vez mais baixo, as rugas da testa, cavadas no esforço da concentração, alisavam-se, os doces olhos garços enchiam-se-lhe já do infinito prazer, da alegria triunfal e sã de se mirarem num grande espelho movediço e claro. Vencia a tentação; nem as tentações se fizeram para outra coisa... O

tanque, ao longe, no meio dos salgueiros, parecia de prata; cheirava fresco. O peito dilatava-se-lhe de satisfação. (...) De tentação em tentação, de fraqueza em fraqueza, os compromissos de consciência levam um homem honrado à prática de todos os crimes... Ei-lo completamente nu. (...) Os olhos fecham-se-lhe de voluptuosidade. (...) É o pequeno nada, chapinha, mergulha, estira-se, patinha como um deus das águas, ébrio de vida moça e livre, sob a carícia do sol, que lhe morde a carne morena coberta de pequeninas gotas irisadas. (...) A mãe recebe mal o pequenino fauno; depois dum ríspido sermão que ele não entende (...) De noite, porém, não tem sossego. Sonha com o tanque; põe a cama numa desordem indescritível, toda a roupa num alvoroço; os braços e pernas são uma dobadeira. A mãe, que se levanta a cobri-lo uma dúzia de vezes, não pode deixar de sorrir ao vê-lo nadar, muito aplicado, com uma expressão de grande seriedade, sobre o travesseiro, com a camisa de noite arregaçada até o pescoço (ESPANCA, 1987, p. 78 - 80).

Aqui, como no banho de bebê, o pequeno inventor faz da água (e depois da cama) o espaço para as suas aventuras imaginativas, e, como *Petit Chaperon Rouge*, torna-se desobediente e arrisca-se em suas travessuras de menino já crescidinho, que, esquecido dos compromissos, refestela-se no tanque dos Ramos e descompõe o leito de dormir, revelando o seu gênio e seu gosto por coisas que poderiam ser perigosas.

Adiante, o jovem torna-se marinheiro, mas, realizado o sonho, a imensidão marítima não se mostra tão atraente como as expectativas do moço:

No dia em que pela primeira vez envergou a linda farda da Escola, quando o estreito galão de aspirante lhe atravessou a manga do dólman azul escuro, foi como se S. Pedro abrisse diante dele, de par em par, as bem-aventuradas portas do paraíso. Era marinheiro! Sabe lá a outra gente o que é ser marinheiro! Para ele, ser marinheiro era a única maneira de ser homem, era viver a vida mais ampla, mais livre, mais sã, mais alta que nenhuma outra neste mundo! (...) Quando voltou, porém, meses depois, vinha desiludido, furioso contra o seu sonho, que se tinha ido quebrar, como todos os sonhos, insulso e embusteiro, de encontro à banalidade ambiente. Aquilo, afinal, era uma maçada, uma tremendíssima maçada! O mar, todo igual, monótono embalador de indolências. Não havia corsários nem piratas; o navio fantasma era um fantasma dos seus sonhos de outrora. O mar era muito mais lindo nos livros e nos quadros. Os poetas e os artistas tinham-no feito maior do que ele era; afinal, era pequenino como o tanque, acabava ali perto... Não tinha sido preciso arriscar nem uma só parcela de vida; não havia no seu navio mulheres e crianças a salvar; não havia naufrágios heróicos; o capitão nem uma só vez teve a ocasião de ir ao fundo, no seu posto, aos vivas a Portugal! E sorria, com uma grande ironia nos olhos claros de expressivo olhar de lutador (ESPANCA, 1987, p. 81-82).

Por lá, nada de tempestades, nada de desafiadoras aventuras: desilude-se com o seu sonho de marinheiro e retoma sua busca, pode-se dizer, pela insegurança, pela

surpresa, por uma vida intensa que lhe forneça as emoções do menino a buscar as saias da mãe ou a revolver-se em batalhas com os lençóis da cama. Então,

Franziu os sobrolhos, no ar recolhido e concentrado de quem excogita, de quem procura uma solução difícil... Olhou o céu profundo... e achou! Um avião! Era aquilo mesmo. Ser aviador é melhor que ser marinheiro! É abraçar no mesmo abraço o céu e o mar! (...) Seria aviador! E foi. Quando pela primeira vez voou, não se esqueceu de sentar na carlinga, a seu lado, ao lado de seu coração, aquela que dali em diante seria a companheira de todos os dias, a companheira indefectível de todos os aviadores: *a Morte* (ESPANCA, 1987, p. 82).

Mas, encontrado o que poderia ser o alvo exato do seu intento, este lhe provoca o desejo de superação daquilo mesmo que ele buscou. Seu desejo agora é ver o céu povoado de asas, assim como um mar tomado de velas e, para tal feito, era necessário "inventar um motor perfeito, sem caprichos nem manias; de suas mãos sairia resolvido o árduo problema" (ESPANCA, 1987, p. 83). Então, ele se torna um inventor. Sua meta agora é vencer as incertezas da máquina que pilota. Trabalha duro na elaboração de um motor que não apresente falhas, que torne a arte de transitar pelo céu um ato seguro e, como inventor, é muito bem-sucedido:

Trabalhou dia e noite. Fugiu dos camaradas, do bulício do mundo e das suas tentações. Como um trapista na sua cela, encerrou-se no seu grande desejo, e teimou, teimou sem um desfalecimento, sem uma quebra de vontade, da sua vontade que ele tinha erguido até ao máximo, que ele tinha educado até pedir-lhe tudo, até agrilhoá-la de pés e mãos, chicoteada e vencida, à sua grande ideia, ideia que era o seu máximo estímulo: *difícil, está feito; impossível, far-se-á.*(...)  
Passou um ano, um imenso rosário de horas, brancas e negras (...)  
Um dia, julgou ter achado! Oh, aquele dia! A embriaguez do homem que se igualou a Deus! (...)  
Nunca fora tão feliz nem se sentira tão desgraçado! Os dias que se seguiram foram um tormento delicioso, um inquieto inebriamento que o trazia como que pairando acima das realidades terrestres. A montagem das peças, as experiências, todo o gozo paradisíaco dos seus sonhos realizados, arrastavam-no para além da vida, para além do mundo sensível, numa esfera de quase loucura, de múltiplas sensações inverosímeis, de emoções profundíssimas e raras. Manejava as peças uma por uma, em gestos de uma infinita suavidade, com um olhar, com um sorriso de ternura, que faria ciúmes a uma amante.  
A tarde da definitiva experiência, experiência que dera a certeza dos mais belos resultados, passou-a ele numa febre de orgulho (ESPANCA, 1987, p. 83-84).

Atingiu todas as expectativas que ambicionava para a sua vida. O rapaz capcioso demonstra, ao longo da sua trajetória, coragem e persistência para buscar aquilo que deseja. Mas qual será o maior de seus fascínios? Ao que isso o conduzirá? Como vimos,

sempre atraído pela água e pelos perigos e desafios que a vida possa lhe oferecer, quando percebe o resultado de sua obra, "À noite, depois dessa tarde memorável, depois do motor desmontado, dos preciosos papéis fechados num envelope lacrado, depois da carta escrita ao director da Aviação, a quem pedia nomeasse uma comissão para avaliar os resultados práticos do novo motor que tinha inventado" (ESPANCA, 1987, p. 84), sente-se perturbado e sai para caminhar, murmurando "orações confusas" (ESPANCA, 1987, p. 84) e procurando "instintivamente as ruas escuras, as ruas solitárias". Percebendo o sucesso de seu invento, questiona-se sobre o que lhe restaria realizar. Sentiu-se perturbado com a ideia de que se poderia voar pelos céus "Sem riscos?... Sem perigos?..." (ESPANCA, 1987, p. 85) e, por fim, julga que seu intento, que o trabalho que realizou era um grande insulto, uma ofensa para a aviação, afinal "Um aviador que não brinca, sorrindo, com seu mau destino (...) é lá um aviador" (ESPANCA, 1987, p. 85-86) e assim retorna, angustiado e decidido, para sua casa e destrói o seu trabalho. Joga pela janela os pedaços de papéis rasgados de seu projeto e coloca dentro de uma mala as peças do motor, planejando jogar tudo no fundo do mar. Toma o lugar do inventor de sucesso o menino travesso, para quem o risco parece ser o maior bem e, quando volta a pilotar sua máquina, encontra aquela que lhe é tão cara...

Não! Ele não a amava... Ele não amava a Morte, não!...." repete para si o aviador admitindo, no entanto, que "Era-lhe indispensável, precisava de lhe sentir o hálito gelado, de a sentir debruçada sobre seu ombro, a arrastá-lo para longínquos e ignotos países de aventura, (...) No dia seguinte de manhã, quando o avião sulcou de novo os ares como uma grande gaivota pairando sobre o rio, o aviador olhou para o lado, ao lado de seu peito, na carlinga, e sorriu à companheira invisível que não quisera expulsar (ESPANCA, 1987, p. 86-87).

Assim, neste trecho, o sobrenatural, claramente, irrompe no texto, expresso na figura da Morte, representada como uma companheira de viagem, como uma passageira com quem compartilha e desfruta o mesmo voo. Mas isso ocorre de modo ambíguo, dado o alto grau de voluptuosidade e estranheza que nos parece quedada a personagem desde sua infância até o momento desse voo, de modo que a Morte fica, sutilmente, associada ao estado emocional do inventor. No texto em questão, não fica sugerido, como em outros contos de Florbela, um estado de loucura, embora o narrador já tenha mencionado que a personagem estava "numa esfera de quase loucura". Apesar disso, essa não seria a porta estreita de que fala Todorov para manter a hesitação, dando-nos uma explicação racional.

No entanto, ao longo do texto, acompanhamos uma personagem que está constantemente em busca de desafios, de emoções intensas, que é imaginativa e, não raro, fica em estados que equilibram tenuemente os limites entre o sonho e a realidade. Logo, podemos dizer que esse estado de excitação, que permeia frequentemente a personagem, é um elemento a ser considerado para o aspecto da ambiguidade, visto que, neste caso, a presença invisível que parece lhe acompanhar (ou que lhe acompanha), na cabina do avião, poderia ser simples reflexo desse estado de alteração emocional, poderia ser um suave delírio da personagem. Isso, porém, não fica claro, restando, no corpo do texto, ambas as possibilidades: a companhia da morte ou apenas como um estado de alteração da percepção da personagem, ou como uma presença sobrenatural que o acompanha e que lhe exerce um estranho fascínio, sem o qual, para ele, a vida perde a cor. O que explicaria a sua decisão de destruir o projeto do motor que havia tão obstinadamente construído, assim como o abandono da navegação marítima, que lhe pareceu enfadonha. Por outro lado, uma instabilidade emocional também explicaria tais decisões.

O sobrenatural é explorado, em parte, no jogo de sensações: não se manifesta em uma visão clara, mas exerce uma atração convulsiva que induz o sujeito a desafiar seus limites, que envolve a personagem numa atmosfera obscura, sombria, colocando-a em um frenesi em relação ao oculto, que a faz, inclusive, questionar-se sobre a possibilidade de amar a Morte, o que ele nega! Mas, em sua trajetória, sua relíquia maior parece ser desfrutar dessa companhia misteriosa, invisível e gélida, cuja presença é tão intensamente sentida ou porque de fato está ali, ou porque é imaginada: "O fantástico só se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita" (ROAS, 2014, p. 94), o que garante, ao texto, a relação dúbia entre real e sobrenatural, requisitada pelo fantástico.

**As orações de Soror Maria da Pureza** – "No mundo, era branca e loira; tinha quinze anos e chamava-se Maria" (ESPANCA, 1987, p. 91). Eis a protagonista do conto: uma bela jovem que tinha um namorado e "já havia um ano que lhe tinham dado licença para falar com ele às grades do jardim" (ESPANCA, 1987, p. 91). Uma delicada história de amor então se desenrolará e, todas as noites, sob os encantos do luar e as belezas sedutoras que o jardim parece oferecer magicamente, Mariazinha repete o mesmo ritual: desloca-se lindamente por entre as flores do jardim e aproxima-se das grades onde o namorado apaixonado, com seus "desiludidos trinta anos" (ESPANCA, 1987, p. 93), a

observa desde o "umbral da porta envidraçada, descer os degraus de mármore do terraço, surgir na avenida do jardim em direção às grades" (ESPANCA, 1987, p. 92), onde ele a espera sem coragem de tocá-la e, como quem reza, declara o seu afeto:

Meu Deus não lhe façam mal! Não lhe toquem... olhem que a desfolham...(...) Quando te vejo vir ao longe, tenho vontade de te rezar – Ave Maria, cheia de graça – ... Maria! Toda tu és luz e iluminas-me, toda tu és clarão e incendeias-me! Toda tu és expressão e alma imaterial; as tuas formas são espírito revestindo outro espírito, como um manto de rendas sobre um vestido de prata. O teu olhar é mais profundo que os teus olhos, a tua boca é mais pequenina que o teu riso. Tu não poisas os pés no chão, eu bem vejo como tu andas, Maria! Vens pra mim, da escuridão da noite, num andor coberto de açucenas, como uma aparição, e as flores do jardim acorrem todas à tua passagem, recolhidas e graves, à beira do caminho, de mãos postas, rezando – Ave Maria, cheia de graça –, como se passasse a procissão...! (ESPANCA, 1987, p. 92-93)

E durante todo um ano, em noites sucessivas, os namorados se encontraram, tendo entre eles as grades do jardim: o jovem sempre a admirá-la e a dizer-lhe coisas belas, e ela a escutar-lhe, rindo calada, silenciosa como a imagem de uma santa, o que o levava a lhe indagar, ao longo da ladainha amorosa:

Não dizes nada? Porque te calas? Não há ninguém que nos oiça! E quem nos entenderia?! As minhas palavras só podem ungir os teus ouvidos, óleo santo que os teus ouvidos recolhem como um orvalho do céu. Gosto tanto de ti! O meu amor já veio comigo quando eu nasci, entrou-me no peito como uma pomba e lá fez o ninho! Na minha boca andou sempre o teu sorriso, nos meus olhos o teu olhar, e foram os teus pés, maravilhosas flores de brancura, que traçaram a pétalas o caminho para eu vir ter contigo. Andei anos a procurar-te e achei-te! (...) Porque te calas? Não dizes nada? Fecha os olhos como uma criancinha que quer dormir. Deixa-te estar assim, meu amor! Indigno sacrário que recolhe os teus gestos de beleza, só de joelhos devia ver-te sonhar. Indigno pecador, como foi que te mereci?! (...) Estas grades de ferro defendem-te do hálito de toda a minha impureza, como as grades de prata que encerram, longínqua e puríssima, uma Virgem da minha terra. Não me atrevo a tocar-te: as minhas mãos seriam queimadas como as de um sacrílego. (...) Maria! Porque te calas? Tens medo da noite, meu Amor? (ESPANCA, 1987, p. 94)

Ela, no entanto, não respondia. Permanecia em silêncio. Até que um dia, vieram lhe informar que ele havia morrido: "Morreu... pronto! Morreu. Foi só isto, Mariazinha" (ESPANCA, 1987, p. 95). A jovem, porém, nada disse e "Encerrada em si mesma como um cofre selado, foi um túmulo fechado e mudo, onde as revoltas e os gritos, as censuras e as carícias iam despedaçar-se em vão" (ESPANCA, 1987, p. 95) e, durante

as noites, continuava a andar pelo jardim até aproximar-se das grades, onde ficava por horas, "num sonho que não era da Terra" (ESPANCA, 1987, p. 95).

Antes de seguir com o restante do enredo, detenhamo-nos em alguns aspectos relativos ao jardim e à Mariazinha, os quais farão com que o texto adentre a atmosfera do fantástico. Disse antes que o jardim parecia oferecer suas belezas magicamente, pois a personagem apresenta uma percepção alterada do tempo em relação a ele; para ela, naquele ano, não havia chegado o inverno, e o clima e as flores típicas das noites de setembro sempre tinham se repetido sucessivamente:

E que estranho ano aquele, sem Inverno! Mariazinha nunca vira um ano assim, um ano que só tivera noites, trezentas e sessenta e cinco noites de Setembro, tépidas, cariciosas e luarentas. Dos dias não se lembrava, e Inverno não teve com certeza. Floriram as azáleas, por acaso?... As magnólias da grande avenida cobriram o chão de neve, porventura? O velho jardineiro diz que sim. Mas que sabem os velhos jardineiros destes anos estranhos, só com noites de Setembro?! Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa (...) O ano tivera, pois, trezentas e sessenta e cinco noites de Setembro... (ESPANCA, 1987, p. 91-92)

Nessas noites, misteriosas, as beladonas brotavam sedutoras e abundantes. A percepção de Maria realmente está alterada: ela não tem apenas uma sensação de tempo diferente, promovida por seus enlances amorosos, como se poderia supor, pois, quando o jardineiro declara o contrário, ela não acredita e, conforme é possível ver no trecho acima e em outros, ao longo da narrativa, é reiterada a sua percepção da realidade daquele ano:

Mariazinha lembrava-se muito bem (...) E as beladonas! Tantas! (...) Brotavam da terra, misteriosas e perfumadas (...) E as beladonas, toda a gente sabe, só brotam da terra, misteriosas e perfumadas, vestidas de seda cor-de-rosa, em Setembro. O ano tivera pois trezentas e sessenta e cinco noites de Setembro... (ESPANCA, 1987, p. 92)

Estabelece-se, dessa forma, uma primeira desordem com relação à realidade a qual poderia sugerir, talvez, um estado de demência de Mariazinha: "O fantástico se define (...) por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico (...) é a inexplicabilidade do fenômeno" (ROAS, 2014, p. 89).

Conforme veremos ao longo do conto, esta será a hipótese de uma explicação racional para o que acontece adiante, onde teremos, em relação à Maria, duas possibilidades: ou ela está louca ou seu caráter está associado a algo místico, e ela é

também capaz de entrar em contato com os mortos (assim como parece anunciar-lhe o namorado com suas apaixonadas e sacras comparações). Se considerarmos a segunda opção como provável, seria válido perguntar acerca do caráter do teor sobrenatural expresso no conto, visto que, segundo Furtado, o mesmo deve manifestar sempre uma carga negativa, para se relacionar ao fantástico. Ora, para tanto, devemos lembrar que, após a morte do noivo, Mariazinha começa a definhar e que, ao longo do texto, irradia-se uma comparação entre a personagem e a Virgem Maria, comparação que pode ser entendida como profana, visto que Mariazinha é também o objeto de um desejo erótico. Além disso, percebe-se o caráter profano da comparação, num primeiro momento, no que é relacionado ao noivo e, posteriormente, no convento, quando o que parece ser uma oração de Soror Maria revela-se como um diálogo não com o divino, mas com um morto – o namorado morto. Dado o observado, temos esse critério do fantástico satisfeito. Vejamos, então, de que forma desenrola-se o conto, a fim de definitivamente instalar-se no gênero.

Após a morte do noivo, Maria parece ficar cada vez mais debilitada, fraca, etérea. Logo, o pai e a mãe ficaram preocupados e perguntaram:

com lágrimas e súplicas pediram-lhe que falasse, que dissesse o que tinha, o que queria, o que queria que eles lhe dessem, que eles lhe fizessem para a prender na Terra. Tudo lhe fariam, tudo lhe dariam. Que ela pedisse tudo. Estavam prontos a fazer por ela todos os sacrifícios.

Então que a Mariazinha, noiva-menina dum noivo morto, disse, pediu o que queria: queria ir para um convento (ESPANCA, 1987, p. 96).

Mas com isso os pais não concordaram, "<<Isso não! Isso nunca!>> clamaram os pais, numa revolta de toda a sua alma" (ESPANCA, 1987, p. 96). Passaram-se dois anos e a menina continuava a ir à grade, "onde ficava horas e horas a sorrir, de olhos baixos, com as mãos a tremer, num enleio de amor que não era deste mundo. Um dia, vendo-a morrer assim aos poucos, os pais cederam de repente. Mariazinha, quando soube, chorou pela primeira vez (...)" (ESPANCA, 1987, p. 96). A menina segue, então, para o convento de Toledo, "sem parecer ver nada à sua volta" (ESPANCA, 1987, p. 96), e todos por lá se encantam com a sua obediência, humildade e docilidade. Conforme observamos,

As mestras não tinham palavras para lhe elogiar a doçura, (...) e era tão profunda a paz que em seu redor irradiava que a própria superiora, severa e ríspida, esboçava um eflúvio de sorriso quando a via passar, branca e frágil, pelos longos corredores escuros. Foi como se num

sombrio convento de Toledo tivesse entrado, pela primeira vez, um raio de sol de Portugal (ESPANCA, 1987, p. 97).

Assim, também, no convento, a figura de Maria é associada a um ser angelical, à própria representação da Virgem, o que vai reforçar a ideia de profanação construída no enredo.

As constantes observações do narrador ao longo do texto, que remetem a um estado de percepção/atenção alterada de Maria (por exemplo, "sem parecer ver nada à sua volta"), favorecem, no entanto, a possibilidade de um estado de loucura. A narrativa segue minuciosa, constituindo a coexistência de ambas as possibilidades: ora Maria pode ser compreendida como uma criatura sensível e aberta a percepções de um mundo oculto, ora a menina está adoentada e sua mente, conturbada, não parecendo ter sentido o que ela diz. Observemos:

E a Mariazinha passava os dias a sorrir e a murmurar, às vezes, umas palavras sem nexos, uma estranha toada de oração que ninguém entendia. Na cerca, gostava de se sentar num banco, sob um dossel de vinha virgem que há muitos anos se abraçava ao tronco carcomido duma acácia velha. (...) E assim passaram longos meses, e chegou o dia em que a Mariazinha professou. Sob o hábito, que lhe ficava tão bem como um vestido de noivado, tinha estranhas parecenças com uma Nossa Senhora do convento (...) Nessa noite, quando a Mariazinha entrou na solidão da sua cela branca e nua, (...) quando a Mariazinha adormeceu, acordou Soror Maria da Pureza. Soror Maria da Pureza parecia-se com a Mariazinha, com a noiva-menina dum noivo morto, (...) mas não era ela. Não, não era ela... (...) Soror Maria da Pureza sorria e falava.

As outras monjas ouviam-na, ficavam-se enlevadas a escutar:

<<Porque me calo? Ave-Maria, cheia de graça... Se a minha luz te ilumina, se o meu clarão te incendeia, tu és o sol que reflete em mim. As minhas formas foram criadas, assim imateriais, para que revestissem um espírito onde tu és amor e adoração, como um manto de rendas sobre um vestido de prata. Quando eu passo, as flores acorrem todas à beira do caminho, recolhidas e graves, de mãos postas, a incensar-me, para que eu seja toda pureza ao aproximar-me de ti. Ave-Maria, cheia de graça! (...) Sim, as tuas palavras só eu posso entender (...) Amo-te e adoro-te. Quando nasci, também já nasceste comigo (...) Já estava contigo em espírito, espírito eleito, essência perfeita e invisível que se fez carne para me salvar! (...) Indigna pecadora, como foi que eu te mereci?! (...) Não tenho medo da noite meu Amor: a noite é que te traz no seu manto estrelado. Não me atrevo a estender para ti as minhas mãos, teria receio de me queimar ao fogo abrasador do teu divino amor por mim. Tenho medo de blasfemar (...)>>

No convento cada vez mais se dizia com mais insistência que Soror Maria da Pureza era santa. Tinha êxtases e visões (ESPANCA, 1987, p. 97-99)

As belas orações da Soror encantavam as freiras e também as educandas do convento, e não tardou que elas se pusessem a repetir as orações, que se tornaram cada vez mais frequentes, com fé e devoção. Mas as orações de Soror Maria da Pureza eram, na verdade, dirigidas ao noivo que já está morto e de cuja companhia ela parece desfrutar. As frases que ela pronuncia funcionam perfeitamente como respostas às declarações que lhe fazia o noivo enquanto vivo. Além disso, ela também o coloca, de certo modo, num altar, ao mencionar "essência perfeita e invisível que se fez carne para me salvar!" (ESPANCA, 1987, p. 94)

As orações de Soror são "Orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado a um noivo morto, rezadas num convento de Toledo" (ESPANCA, 1987, p. 99), que as freirinhas, desconhecendo seu verdadeiro destino, julgavam mais belas que as orações de Santa Teresa. Logo, será principalmente na fantasmagórica figura do noivo-morto, com quem Mariazinha, depois Soror Maria da Pureza, conversa, que o sobrenatural manifesta-se no conto, uma vez que o caráter de profanação e blasfêmia que essa comunicação adquire no texto, entre outros motivos pelo teor erótico pertinente a uma relação de namorados, retira a possibilidade de evocar apenas um caráter místico/religioso, que poderia ser facilmente aceito como uma realidade ligada ao caráter da fé, e joga-o para o gênero do fantástico. Há, ainda, outra relação que se estabelece durante a narrativa, reforçando o sentido de profanação e obscuridade, ainda que de modo sutil, pois Mariazinha é apresentada sempre como uma figura luminosa, através de adjetivos como, por exemplo, branca, imaterial, resplandecente, [feita de] luz, ao passo que, ao convento se ligam os adjetivos escuro e sombrio. O contraste acarreta uma clara desordem entre o sagrado/divino, representado pelo espaço do convento, e o pecado/impuro, representado pela fragilidade da condição humana, na figura de Mariazinha. Há no conto, até o seu desfecho, uma relação ambígua entre a possibilidade do evento sobrenatural e/ou do delírio/loucura de Mariazinha, que estava "indiferente a tudo, cada vez mais exangue, mais frágil" (ESPANCA, 1987, p. 99). No entanto, essa segunda possibilidade não encontra elementos suficientes no texto para desfazer a hipótese do sobrenatural, que prevalece com maior intensidade, embora não isenta de dúvida.

**O sobrenatural** – Uma noite fria e chuvosa de inverno em que três amigos reúnem-se, num clube, com três moças *de vida fácil*, será o palco para este que talvez seja o conto de Florbela em que a roupagem do fantástico se manifeste de maneira mais aparente. Desde o início da leitura, visto o título do conto, temos a indicação da possibilidade de uma aparição de ordem sobrenatural. Fio a fio, a trama se desenvolve, aumentando gradativamente uma pulsão fantasmática que surge desse encontro, nesta:

noite de Inverno, num dos acanhados mas confortáveis gabinetezinhos do clube, eram seis a festejar uma data, uma data memorável e festiva que nenhum dos seis sabia ao certo qual era: três rapazes e três raparigas, destas a que o mundo, numa amarga e prazenteira ironia, costuma alcunhar <<de vida fácil>>.

Os rapazes eram três oficiais de marinha, três primeiros-tenentes. O mais velho, Castro Franco, um belo espécimen de estoira-vergas, que andava na vida sempre como se andasse embarcado: à mercê das ondas. Inteligentíssimo e muito culto, cheio de originalidade e duma graça à parte, tinha na sociedade a má reputação que, não sei como, costumam fazer-se os seres verdadeiramente inteligentes e bons. (...) os mais benevolentes chamavam-lhe maluco. (...) O outro, Paulo Freitas, rapaz elegante (...) ordenado, metódico, prático, passava tormentos e gastava torrentes de saliva na missão que se propusera de fazer entrar o outro no bom caminho, como ele dizia. Inútil saliva e vãos tormentos! Castro Franco desnor-teava-o; sempre vário, pitoresco, fantasista (...) O outro, um belo rapaz moreno e forte, tipo peninsular, com uns soberbos olhos claros, cheio de profundeza e doçura, Mário de Meneses.

No gabinete, pequenino como um beliche, quente do fumo dos cigarros, do ardor das luzes e dos corpos, ninguém se entendia; falavam todos a um tempo, numa discussão que ameaçava eternizar-se (ESPANCA, 1987, p. 104).

O ambiente é muito favorável às evocações mais sombrias. É um espaço fechado, pequeno e infestado de fumaça de cigarros. Pela vidraça, a escuridão e a chuva duma noite invernal. Temos aqui, em evidência, o frio e a escuridão, elementos que recorrentemente são associados à morte, e, da morte para algo de origem espectral, é apenas um passo. Essa relação torna-se mais intensa diante da mulher misteriosa que está na cena, a *Gatita Blanca*, "vestida, como sempre, de duras sedas brancas, (...) olhos verdes, oblíquos e semi-cerrados como o dos felinos (...) Era o orgulho dos clubes onde se dignava aparecer, e o encanto e a loucura dos *habitués*" (ESPANCA, 1987, p. 104), uma moça que ninguém sabia de onde vinha. Na mesma noite, enquanto todos falavam, mantinha-se calada, com os olhos fixos em Mário de Meneses. Sobre ela, sabia-se nada, mas teciam-se várias histórias: era a filha dum duque, uma freira belga fugida do convento, uma princesa russa. "*Gatita Blanca* sabia tudo, compreendia tudo, embora

falasse pouco; na inquietadora imobilidade das suas atitudes, tinha realmente um não sei quê, um vago ar de mistério que inquietava e dispunha mal" (ESPANCA, 1987, p. 105). Tal personagem, cuja origem é desconhecida, exerce um forte poder de atração em relação aos demais e, em especial, perturba Mário de Meneses, que tem a impressão de já tê-la conhecido, mas não consegue recordar-se, sofrendo angustiado diante da presença não identificável. Até aí, porém, nada de anormal: apenas sugestões que se vão acumulando.

A conversa seguia um ritmo trivial. Castro Franco, Paulo Freitas e as duas outras moças esvaziavam garrafas de vinho e já mostravam os primeiros sinais de cansaço e sono. Mário de Meneses mantinha-se sóbrio, mas fumava um cigarro atrás do outro e mostrava sinais de irritação. Aqui, observamos os primeiros aspectos que poderiam colocar em dúvida a aparição de algo insólito: a embriaguez, a sonolência e a emoção alterada – irritação sem motivo aparente. Assim, o texto cria toda uma expectativa, oferecendo-nos as possibilidades de um evento transgressor da ordem natural e já a sua possível explicação racional. Falta, no entanto, o acontecimento. "No gabinete, pequenino como um beliche, quente do fumo dos cigarros, do ardor das luzes e dos corpos, ninguém se entendia; falavam todos a um tempo, numa discussão que ameaçava eternizar-se" (ESPANCA, 1987, p. 104). Castro Franco insistia em indagar sobre o que era um burguês e, já bêbado, achava contestação a todas as respostas que lhe davam, até que se ouviu, pela primeira vez naquela noite, a voz de Gatita Blanca: "– Um burguês é todo homem que, ao menos uma vez na sua vida, tenha tido medo. *Medo* – repetiu, sublinhando a palavra – não susto. A vossa negregada língua tem tais subtilezas..." (ESPANCA, 1987, p. 106). Essa resposta, ao contrário das outras, satisfiz Castro Franco. Já Mário Meneses, ao ouvir a voz da moça, ficou mais perturbado, ele que:

Toda a noite estivera mal disposto, sem saber porquê. Ficara assim logo que entrara e dera com os olhos naquela mulher, que não conhecia, que apenas entrevira na véspera à porta do clube onde um amigo comum os tinha apresentado um ao outro. Não sabia a que atribuir aquele estranho mal-estar que o desnorteava, que o alheava de tudo, a ele, de ordinário tão senhor de si, tão calmo e tão equilibrado. Parecia-lhe por vezes que já a tinha visto, que a conhecera mesmo intimamente, que a amara, talvez... e ao mesmo tempo, ao ouvir-lhe a voz, nas rápidas palavras que com ela trocara, obtivera certeza, a irrefutável certeza de que nunca a tinha encontrado. Mas nesse caso donde provinha aquele singular nervosismo, de que longínquos e estranhos mundos lhe vinha aquela estranha sensação, penetrante e bizarra, de já visto, de já conhecido? Agora, enquanto os dedos lhe continuavam a maquinalmente a tamborilar, na vidraça que dava para

a chuvosa noite de Dezembro, aquelas notas pueris e dolorosas do minuet de Boccherini que toda a noite lhe marulhara na cabeça, ouvia vagamente, como num sonho, o eco da discussão que se avivara subitamente, mais exaltada e mais acesa do que nunca. (...) Voltou-se. Os olhos da mulher estavam fixos nele, num olhar parado que o arrepiou. Onde, mas onde vira ele, onde sentira ele aqueles olhos?! A voz dela, que se elevou naquele mesmo segundo, interpelando-o, não lhe trouxe à ideia nenhuma voz ouvida.

– Então, Meneses, você não nos diz se já algum dia teve medo?... (ESPANCA, 1987, p. 107),

disse Gatita Blanca ao jovem que, durante toda a noite, parecia ser o objeto de sua atenção. Essa indagação fará Meneses recordar-se de outra noite, também do mês de dezembro, que também envolvia uma mulher... Vale salientar que a escolha de Mário de Menezes como a personagem que vivencia a natureza obscura do encontro com Gatita aumenta a insuspeição diante do extraordinário, visto que ele, diferentemente de Castro Franco, por exemplo, é muito equilibrado e é, dos rapazes, o único que não está sob os efeitos da bebida alcoólica, o que descarta a possibilidade de confusão por embriaguez. À pergunta de Gatita Blanca, ele responde positivamente. Declara que já sentiu medo e passa, então, a relatar o episódio que o atemorizou, enquanto Gatita, parecendo satisfeita com a resposta, sorri:

Tinha eu vinte e quatro anos e era guarda-marinha. Namorava naquele tempo uma rapariga que trazia a minha crédula mocidade presa ao encanto dos seus sorrisos e *das suas levianas criancices*. Essa rapariga era de Lisboa, morava aqui, mas, um belo dia, em *pleno Inverno*, por um capricho dos vários que lhe eram habituais, resolveu ir passar as férias do Natal com uma amiga que habitava uma quinta, um solar muito antigo, ali para os lados de Queluz. E lá foi, no dia vinte e dois de Dezembro.

Eu, aborrecido, irritado pela malfadada ideia, recusei-me peremptoriamente a ir vê-la. Mas, no dia vinte e quatro à tarde, sozinho, sem família, neurasténico, pus-me a evocar outros Natais, outros remotos Natais na minha província distante! Ah! O poder evocador de certas tardes, de certos momentos! A casa onde outrora, naquela noite, ardia na chaminé branca de neve o grande madeiro de azinho! Ouvi distintamente a voz longínqua e cansada de uma avó velhinha que, num crepúsculo cinzento de Inverno, fechava a porta dizendo <<Vai cerrar-se a noite em água>>. E, àquela frase, o madeiro de azinho crepitava mais alegremente na chaminé, o meu infantil egoísmo achava que era mais doce a sua luz e mais vivo o seu calor. Haveria chuva, frio e vento lá fora, pelos caminhos, mas depois da missa do galo haveria ali dentro, à chaminé, o madeiro de azinho a crepitar, e a meada de oiro e prata dos belos contos de fadas, que a avó sabia, desenrolar-se-ia numa milagrosa abundância, horas a fio.

Vozes queridas, vozes apagadas e mortas, como eu vos ouvi naquela tarde de Dezembro!

Era tal a minha tristeza e tão grande o meu desânimo que resolvi ir à quinta ao tal solar, ver a rapariga. Assim fiz. Cheguei já bastante tarde.

Escurecia. *O sítio era lúgubre, uma cova húmida* e frondosa que, à luz daquele crepúsculo e naquele estado de espírito, me pareceu sinistra. Ao fundo, mesmo ao fundo, a casa enorme de pedra escura, cercada de árvores enormes. Uma avenida muito comprida ia dar mesmo ao grande pátio, fechado por um amplo portão de ferro que uns molossos de granito, roídos de musgo, encimavam.

O homem que me acompanhava, bisonho e triste, não me disse uma palavra desde a estação até à casa, que me mostrou num gesto. A minha opressão, o meu mal-estar eram cada vez maiores. Lembrava-me viver um conto de Dickens. Tive vontade de voltar para trás, de correr até à estação, meter-me num comboio, e voltar para Lisboa, mas lá consegui dominar-me e entrei. Felizmente, os donos do solar não o habitavam. A entrada fazia-se por ali, mas, do solar, apenas se atravessava um jardim, que na escuridão me pareceu enorme, com grandes ruas ladeadas de murtas altíssimas, quase da minha altura. Aqui e ali, vultos brancos de estátuas em atitudes que me pareceram ameaçadoras; por toda a parte me apareciam, transformados em Fúrias, cabeças de Medusa, Saturnos devorando os filhos, monstros horríveis de faces contorcidas, – inofensivos mármore que, provavelmente às claras horas do dia, ostentariam as castas formas de Diana ou os voluptuosos espreguiçamentos de Ledas, com cisne ou sem cisne. Dei um suspiro de alívio ao sair do labirinto das murtas e ao dar com os olhos na casa para onde o capricho tinha levado, em pleno inverno, a minha caprichosa namorada.(...)

Foi agradável o jantar; o serão, esplêndido. Conversou-se, dançou-se animadamente, e lembro-me até que, por duas vezes, a minha namorada tocou para mim, magistralmente, o pueril e doloroso minuete de Boccherini.

Chovia quando me encontrei novamente no sinistro jardim das murtas. Já não havia nenhum comboio para Lisboa. As conveniências, não permitindo que um rapaz de vinte e quatro anos dormisse debaixo do mesmo tecto que abrigava os virginais sonhos da sua namorada, as mesmas conveniências pregavam comigo impiedosamente no solar, onde ia passar o resto daquela noite. (...)

Deixaram-me no meu quarto. Era uma hora da noite. Estava só, só naquele casarão enorme, no fundo daquela cova sinistra. Pareceu-me estar enterrado vivo, e sem esperanças de sair dali, de ver algum dia a luz do sol. Num grande esforço de vontade, encolhi os ombros e consegui expulsar as ideias sombrias. A chuva tinha parado; em compensação, o vento redobrava de violência, gemia, assobiava, cantarolava, rugia. Nunca ouvi um vento assim. Encostei-me a uma das janelas desconjuntadas que o vento abanava furiosamente, e olhei. A noite não estava muito escura: via as árvores, lá fora, dobrarem-se quase até ao chão; pareciam supliciados, a quem mão impiedosa fustigasse, pedindo misericórdia. Arranquei-me àquele espetáculo, que não tinha nada de folgazão, e resolvi-me a passar revista aos meus domínios.

O quarto era enorme. A vela que me tinham deixado acesa, ardendo só dum lado, dava uma luzinha que o vento, entrando pelas largas frinças das janelas, fazia dançar, ameaçando apagá-la de vez. A cama, no alto de um estrado, parecia um *catafalco*. Os reposteiros de damasco, de que já nem se conhecia a cor, roídos pelos ratos, pendiam lamentavelmente em frangalhos. O tecto, que a luz da vela não iluminava, perdia-se em trevas profundas e insondáveis. (...) Queria dormir descansado. (...) Quando principiava a dormir naquele rápido

instante de bem-estar que ainda não é sono mas que também já não é vigília, acordei bruscamente, sobressaltado. Eu estava absolutamente tranquilo, encontrava-me na plena posse das minhas faculdades intelectuais, não estava obcecado por nenhuma ideia, e não tinha medo, ainda não tinha medo...

Ouvi fortes pancadas numa das maciças portas de carvalho; um arrepio percorreu-me todo, da cabeça aos pés. (...) As pancadas cessaram, e então, na solidão da casa enorme, ouvi, ouvi distintamente, naquele mesmo instante um sussurro de sedas no meio do quarto e uns passinhos leves, muito leves, correndo pela sala... frr... frr...

Confesso que tive medo. Dei um grito. Os passos cessaram. Passou um bocado.(...) Arrepiado, risquei um fósforo; acendi a vela. O quarto enorme e escuro... Ninguém... (...) Levantei e percorri o quarto todo; (...) nada! Tornei a subir e deitei-me. (...)

Esperei nas trevas... frr... frr... o mesmo ramalhar de sedas... os mesmos passinhos leves... frr... frr... dum lado para o outro do quarto... (...)

E, toda a noite, os mesmos passos leves, na mesma correria... frr... frr... (...)

De que estranhos mundos viriam, para me povoarem a solidão do quarto (...), aqueles estranhos passos?... Que alma envolveriam aquelas duras sedas a ramalhar?...

De manhã, mal rompeu a aurora, corri para a estação sem me despedir de ninguém, e só respirei em Lisboa. Tive medo (ESPANCA, 1987, p. 108-113, grifos nossos).

Conforme se pode observar, há, no trecho recém-transcrito, uma série de elementos que criam expectativas para o surgimento de algo insólito: a impressão que a personagem tem em relação ao ambiente – a associação do local com uma cova, um lugar declaradamente lúgubre, a época do ano e o clima invernal –; a comparação da cama com um catafalco; o silêncio do homem que o conduz até o solar – como se conhecesse ou temesse algo em relação ao local e, naquele silêncio, ele encerrasse algum segredo, mantendo-se calado para não revelá-lo –; o fato de o solar não ser habitado. Esses eventos e condições figuram como indícios, acabando por revelar uma presença obscura, que causa temor e manifesta uma desordem naquilo que é considerado como a realidade. Eis, então, a irrupção de ordem sobrenatural. No entanto, o que é essa criatura que caminha durante a noite pelo quarto, fazendo seu barulhinho inquietante? Poderia ser um fantasma, algum tipo de assombração, algum espírito ruim que se diverte, perturbando Meneses.

Vale ressaltar que as referências a Boccherini contribuíram duplamente no conto, tanto no sentido de convencimento da realidade, quanto acentuando, pelo caráter da sua música, a atmosfera de sedução e angústia que envolve Gatita e Mário de Menezes, estabelecendo, ainda, uma sutil conexão entre dois momentos do conto: a

noite em que Meneses encontra Gatita Blanca e aquela em que ele visita a namorada – noite em que a namorada toca a mesma música que posteriormente será tocada no clube – sendo, dessa forma, um discreto ingrediente da composição, que funcionará de modo ambíguo.

Por outro lado, tudo isso associado ao estado neurastênico de Mário de Meneses poderia provocar a imaginação dele, a perceber sons que poderiam não estar presentes. Existiria, então, alguém caminhando no quarto do antigo solar? Esse quadro de exaustão física e psicológica põe em dúvida a clareza de percepção do rapaz e funciona, no conto, como uma explicação racional para desfazer a hipótese da aparição sobrenatural, embora ele declare, ao escutar os barulhos, que estava de plena posse de suas faculdades intelectuais e tranquilo.

A declaração compromete a explicação racional, que não satisfaz plenamente. Além disso, há outro entrave para ela: como explicar a aparente conexão entre a presença sentida nessa noite de inverno e Gatita Blanca? Ao associarmos as sensações perturbadoras que Meneses teve em ambas as noites, a hipótese do sobrenatural é fortalecida, pois as coincidências se acumulam: o mesmo barulho das vestes, a sensação de já a conhecer sem saber de onde e a estranha satisfação que ela sente ao vê-lo declarar já ter sentido medo, sem falar que é ela mesma quem o leva a ter tal recordação, ao indagá-lo.

Os aspectos elencados, somados aos mistérios que cercam Gatita – sua origem desconhecida, seus modos peculiares de ser –, fazem com que recaía sobre ela evidências de uma figura fantasmagórica e assustadora; afinal, por que provocara tanto medo e desconforto em Meneses? Ela pode ser facilmente associada a uma aparição, a um fantasma, talvez, quem sabe, à própria morte a flertar com suas vítimas. Gatita pode ser a mesma presença que fez Meneses sentir medo na noite em que dormiu no solar. Então, a inquietude de Mário estaria justificada. Sendo ela um espectro, sua satisfação com a resposta positiva de Meneses em relação ao medo, como se, com isso, obtivesse uma resposta favorável a qualquer que fosse seu intento macabro, estaria esclarecida. E muito bem justificaria a fuga de Mario, - "são atitudes obrigatórias da personagem humana confrontada com a fenomenologia meta-empírica a perplexidade angustiada quanto à sua índole, a inanição perante ela e, até, o temor daí resultante" (FURTADO, 1980, p. 22) - escapando-se ao seu beijo e ao abraço gélido, na passagem que encerra o conto:

Ela endireitou-se, num brusco sobressalto de rins como um jaguar, pousou o cigarro e, nuns passinhos leves, muito leves, as duras sedas brancas ramalhando... fr... fr... dirigiu-se para ele. Imóvel, o coração oprimido, esperou, quase sem respirar. A mulher passou-lhe os braços nus, braços frios de estátua, em volta do pescoço e, num súbito gesto de quem vai morder, esmagou a boca de encontro à sua, num beijo de amor. (...)

Então, Mário de Meneses, perante o olhar atônito dos dois camaradas e o assombro das raparigas, abriu a porta de repente e desapareceu...

E nunca se soube, nunca talvez se saberá a razão por que um homem desdenhara desassombadamente o seu invejado direito, cobiçado por uma cidade inteira, de se deitar, naquele resto de noite, entre os linhos e as rendas do sumptuoso leito da bela e misteriosa *Gatita Blanca* (ESPANCA, 1987, p. 113-114).

Ainda assim, não há prova definitiva de que *Gatita* seja algum tipo de espectro ruim. Tudo poderia ser apenas uma bizarra coincidência, mesmo que, de fato, Meneses tivesse antes sido assombrado. Tudo é sugerido, induzido, mas nada marca de forma definitiva a existência ou inexistência do caráter sobrenatural. Mantém-se tudo em suspenso, tudo na tênue linha do fantástico.

## 2.2 *O dominó preto* – uma invasão ficcional

Em maio de 1927, Florbela escreve a José Emídio Amaro, diretor do jornal *D. Nuno*, de Vila Viçosa:

Os portugueses parecem-me saturados de versos e eu, francamente, um pouco saturada de os fazer (...)

Tenho ultimamente virado toda a minha atenção para traduções e para um livro de prosa em que trabalho e que queria pronto para o ano em Outubro; não há tempo pois para as musas (ESPANCA, 1987, p. 69, v.VI).

O livro de que fala é *O dominó preto*<sup>18</sup>, obra composta por seis textos que a autora interrompe quando da morte de seu irmão Apeles, dedicando-se, então, à escrita de *As máscaras do destino*, dedicado a Apeles. Os referidos textos chegam ao público leitor apenas muitos anos depois da morte da autora:

depois da morte da Autora, *O dominó Preto* chegou a ser muito anunciado nas edições dos seus livros de versos como estando <<no prelo>>, mas não chegou a publicar-se por questões de partilhas dos direitos autorais entre os seus herdeiros. Só passados 50 anos da morte de Florbela (quando a obra de um autor pertence ao domínio público) é que foi possível proceder a essa 1.<sup>a</sup> edição, o que só se verificou em 1982 (GUEDES, p. 12, vol. III).

---

<sup>18</sup> Conforme explica Rui Guedes, no volume III das *Obras completas de Florbela Espanca*.

Entre os textos desse livro, selecionamos apenas um, pelas razões anteriormente mencionadas: *A margem dum soneto* que, segundo José Carlos Seabra Pereira, "convirá visionar como uma projeção existencial na criação literária". (PEREIRA, p. VI, vol. III). Por outro lado, não é raro, na literatura, encontrarmos textos que remetem a uma aparente invasão da realidade por personagens da ficção, como ocorre, por exemplo, em *Um homem no sótão*, de Ricardo Azevedo, no qual as personagens de um escritor se materializam e discutem a forma como são apresentadas nos enredos; e ainda, em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, quando personagens invadem um ensaio de teatro e tentam convencer o diretor da peça a encenar suas vidas – para mencionar um texto da época em que viveu Florbela. O conto aqui selecionado sugere a possibilidade de intrusão de seres ficcionais no mundo real. Vejamos como isso se dá no texto de Florbela.

**À margem dum soneto** – Um encontro social agradável, numa sala cuidadosamente arrumada, ornada com flores... Tudo para propiciar o deleite que um diálogo entre um homem e uma mulher pode ofertar. O rapaz, motivado pela leitura de um soneto, relata à poetisa o caso de um casal conhecido de ambos: o marido de uma romancista brasileira começa a ver nela a existência de seus personagens. As criaturas ganham – ou parecem ganhar – carne na pele da romancista, que sofre sob os olhos perturbados do marido.

Em cena, temos uma poetisa, cujo nome desconhecemos e que, sugestivamente, está vestida de "veludo branco e negro" (ESPANCA, 1987, p. 85), cores que, em sincronia com os outros elementos do texto e o teor da conversa, funcionam como o prenúncio de uma possível dualidade existente no caráter da personagem. O estado de aparente abandono com que se entregará à leitura de seu soneto, como se adentrasse, naqueles instantes, um outro mundo, percebido pela descrição: "num olhar já vago como afogado em sonho e, docemente, numa doce voz macia e triste" (ESPANCA, 1987, p. 86), detalhes esses que, isolados, teriam efeito diverso, permitem, no entanto, outro caráter de interpretação, reforçando a possibilidade da dualidade no caráter da personagem.

O nome do homem que a escuta também não é informado, ficando ambas as personagens numa atmosfera de mistério e numa espécie de sombra em relação ao outro casal, que será tema de sua conversa ao longo do texto: a escritora brasileira da qual,

também, não conhecemos o nome, e o major L., designado por esse sucinto e sugestivo L, já que será considerado *louco*.

Se, por um lado, as personagens são, de modo geral, traçadas em um esboço discreto que as apresenta mais por seus gestos e falas, por outro, a salinha onde se encontram é ricamente descrita:

As grandes flores dos cretones claros davam ao pequeno aposento um ar alegre de festa íntima. O irradiador aceso espalhava por todo ele uma temperatura deliciosa. Nas paredes, pratos da China preciosos; uma praça de aldeia cheia de sol, de Alberto Sousa. Aqui e ali, espalhados por colunas e mesinhas, os sorrisos amigos de meia dúzia de fotografias. Três jarras enormes, ajoujadas de camélias brancas, puríssimas, lembrando, na sua gelada perfeição, exangues flores de cera (ESPANCA, 1987, p. 85).

No trecho em destaque, vale sublinhar a referência aos "pratos da China" e a Alberto Sousa<sup>19</sup>, que ajuda a construir uma relação de verossimilhança com o mundo real, tão necessária ao fantástico (FURTADO, 1980), bem como a posterior referência ao romancista Anatole France (1844-1924), "*La beauté est douloureuse... já o disse Anatole*" (ESPANCA, 1987, p. 87). O contraste entre as flores artificiais (*cretones*) e as naturais (*camélias*), colocadas no mesmo ambiente, atua em favor da ambiguidade, que vai aos poucos se estabelecendo como num jogo de espelhos: poetisa/romancista, rapaz/major L., negro/branco, ficção/realidade, sanidade/loucura. E imediatamente esse espaço aconchegante e alegre, por sua vez, entra em dessemelhança com o ambiente externo, representado de modo nada acolhedor: "Lá fora, a tarde de Novembro desdobrava-se em véus lutuosos, encostava-se às vidraças como cortinados de burel pardo, opacos e pesados. O mugido das sirenas rasgava as sombras do crepúsculo em gemidos lamentosos, carregados de desolação e tristeza" (ESPANCA, 1987, p. 85). Por fim, adiante na narrativa, essas "desolação e tristeza" parecem adentrar a salinha, onde a presença das "camélias brancas, puríssimas", bem como os demais objetos parece anunciar algum presságio negativo e estar sob alguma misteriosa influência, visto que, dado o breve espaço de tempo em que se desenrola o diálogo, sofrem uma abrupta mudança, não compatível com a realidade extratextual:

As camélias brancas iam deixando cair as pétalas imaculadas sobre o tapete, onde parecia ter nevado. As grandes flores dos cretones claros pareciam querer imitá-las, mais lânguidas agora, mais abertas, como

---

<sup>19</sup> Provável referência ao pintor português Alberto Augusto de Sousa, nascido em Lisboa (1880-1961), que viveu também algum tempo em Évora e que percorreu Portugal pintando e desenhando comunidades rurais e urbanas.

que por milagre embriagadas de aromas pesados. Despendiam um brilho mais suave as cores amortecidas das porcelanas, nas paredes. Os sorrisos das fotografias eram mais ausentes, mais vagos, (...) Lá fora, a noite de Novembro rasgava os seus véus de luto para que o frio luar de Inverno enchesse de prata os caminhos obscuros (ESPANCA, 1987, p. 91).

Exposta a atmosfera em que o texto se desenvolve e que é parte fundamental para criar tensão e ambiguidade ao mesmo, permitindo que esses elementos, associados ao enredo, configurem a narrativa fantástica, voltemos à conversa com que o conto se inicia: " – Sabe? Fechei hoje o meu livro de versos... (...) – Com um belo soneto!" (ESPANCA, 1987, p. 85), ao que ele delicadamente responde:

– Diga.

A poetisa concentrou-se, fixou os olhos num ponto do espaço, num olhar já vago como afogado em sonho e, docemente, numa doce voz macia e triste, começou, enquanto desfiava num gesto inconsciente as grandes contas do seu colar cor-de-rosa:

*Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada  
Pavorosa! Não sei onde era dantes  
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!  
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!*

*Passa em tropel febril a cavalgada  
Das paixões e loucuras triunfantes!  
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!  
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!*

*Pesadelos de insónia ébrios de anseio!  
Loucura a esboçar-se, a anoitecer  
Cada vez mais as trevas do meu seio!*

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!  
Ó pavoroso e atroz mal de trazer  
Tantas almas a rir dentro da minha!...*

Um longo silêncio... (...) (ESPANCA, 1987, p. 86)

O rapaz, então, repete o último terceto e comenta que o soneto lhe recorda um caso que lhe interessou, em sua última peregrinação pelos hospitais de Paris, e acrescenta:

Se não receasse entristecê-la, contava-lho.

– Conte – respondeu ela simplesmente, estendendo-lhe a mão, que ele beijou.

– Recorda-se da romancista brasileira que um dia me apresentou naquela festa em casa de seus pais? E do major L., que por ela se

apaixonou nessa ocasião? Sabe que se casaram em Paris, há uns dois anos? Pois bem, é deles que se trata, ou por outra, dele. Fui encontrá-lo num hospital de alienados em Paris, este Verão. (...)

– Como deve recordar-se, aquela paixão deixou completamente assombradas todas as pessoas das relações de ambos (ESPANCA, 1987, p. 87).

Ele segue, explicando que o major L.

começou a ter umas ideias bizarras. Começou a vê-la desdobrar-se, a descobrir-lhe, através de todos os seus romances, as almas diversas que eram dela e que ela ocultava dentro de si. (...) Naquele romance *Alma Branca* viu-a imaculada, ingênua, fria e longínqua. Viu-a, com as mãozitas estendidas, manter o amor a distância, com um olhar de pavor. (...) Viu-a, depois, naquele outro romance *Flor de luxo*, ardente e sensual, rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo horas, (...) cortesã gananciosa cheia de vícios, toda manchada de impurezas. Viu-a, no seu outro romance *As mãos sem nada*, céptica e desiludida, (...) fazendo murchar todas as coisas belas, plenas de entusiasmo e exaltação, com o seu hálito gelado, mal as suas mãos lhes tocavam. Viu-a assassinar a irmã em *Cláudia*. Viu-a mentir, mentir dia e noite só pelo prazer de mentir, em *Vida inútil*. Viu-a beijar doidamente o amante doido na *Paixão de Maria Teresa*. (...) E então, quando a possuía, via a outra, de alma branca, estender as mãozitas trementes para o afastar, com o olhar de pavor; quando lhe dava um beijo de ternura, um doce beijo de amigo, via-lhe na boca o sorriso da *Flor de Luxo*, (...) E assim via-a (...) a sua carne feita doutras carnes, a sua alma onde se debatiam mil almas, (...) E, a pouco e pouco, começou a fugir dela, a ter-lhe medo. (...) sem conseguir destringar, por fim, a verdade da ficção. E então, desiludido, apavorado, chorava em altos gritos a miséria de não saber quem era a mulher que possuía, quem era a mulher que era dele! (ESPANCA, 1987, p. 88-90)

Então, major L., depois de conviver algum tempo com a presença das tais personagens, acaba num hospital de alienados. Mas estaria ele realmente louco? E, por isso, vê as personagens? Ou realmente as personagens são aparições que lhe despertam medo, muito medo, e estão a enlouquecê-lo!? Nesse caso, estaríamos frente a uma ruptura inexplicável do universo cotidiano, que conduz o major L. à desgraça. O texto permite, desse modo, duas leituras: uma que encontra na loucura do major L. uma explicação racional aos eventos relatados, e outra, em que há a irrupção de ordem sobrenatural, e a romancista está sendo possuída por outras almas, dando a impressão de que as suas personagens atuam efetivamente em seu corpo, "pode considerar-se que a *possessão* constitui o elemento fundamental da temática fantástica" (FURTADO, 1980, p. 28). Reforça essa última possibilidade a macabra coincidência entre o último terceto do soneto da poetisa e o relato de seu amigo sobre o caso do major L., que, associada às condições do ambiente, anteriormente analisadas, e somadas ainda à passagem final do

texto, sugerem que um novo infortúnio obscuro, semelhante ao do major L., está por acontecer:

no silêncio pesado duma misteriosa e dulcíssima emoção, ergueu-se lentamente a voz dele, recitando o último terceto:

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!*

*Ó pavoroso e atroz mal de trazer*

*Tantas almas a rir dentro da minha!...*

– E... não tem receio... de endoidecer?... – murmurou a poetisa, como que a medo, ao esvair-se na penumbra a última sílaba do verso.(...)

Debruçou-se para ela, como se lhe estivesse gravando na alma as palavras que murmurava:

– As almas das poetisas são todas feitas de luz, como as dos astros: não ofuscam iluminam...

As camélias iam-se desfolhando todas, a pouco e pouco. Ela sorriu, abanando a cabeça:

– Poeta!...

E ficaram ambos a escutar o ruído das pétalas sobre o tapete, que caíam como gotas de água no silêncio (ESPANCA, 1987, p. 92).

Os versos sinistramente diluídos na roupagem da poesia tornam-se insuspeitos e o convidado da poetisa, descrente, parece imaginar que ela não ofereça qualquer perigo. Mas ele pode ser o próximo desafortunado. O arremate do conto: ele, lúcido; ela, uma escritora, aparentemente enamorados, as flores "puríssimas" e perfeitas desfolhando-se, e os últimos versos do soneto funcionam, ao mesmo tempo, como anúncio e aviso do destino. Ou isso ou major L. é um louco. Explicação, entretanto, pouco convincente quando atentamos para todos os indícios inexplicáveis e coincidências que parecem denunciar a força maléfica, potencialmente existente nas personagens da romancista e da poetisa.

Conforme se pode observar a partir das análises aqui desenvolvidas, Florbela Espanca apresenta, em seus contos, histórias ambientadas em um cenário similar à concepção da realidade familiar ao leitor, e essa aparente normalidade é rompida com a intromissão de forças inexplicáveis, conduzindo o leitor da narrativa a questionamentos acerca do que está a acontecer. Podemos pensar que a realidade foi corrompida pela insurgência do sobrenatural ou considerar como explicação as possibilidades de que tudo não passe de delírio ou loucura, devido ao estado de desequilíbrio em que, comumente, encontram-se as protagonistas. No entanto, essas justificativas racionais são insuficientes para desfazer a atmosfera extraordinária, configurada ao longo das narrativas. Assim, aproximando essas histórias daquelas escritas por Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, escritores do século XIX, de quem Florbela, em seu início de

século XX, parece aproximar-se. Afinal, como, ao ler o conto "A Morta", de Florbela, não recordar de "A morta", de Maupassant que, numa noite sinistra, ergue-se do túmulo para confessar, na própria lápide, sua traição amorosa; ou ainda "Ligeia", de Poe, cujo espírito possuiu o corpo da nova esposa de seu amado. Todas elas personagens funéreas, que retornam ao mundo dos vivos perturbadas por um laço afetivo.

## CONCLUSÃO

A análise desenvolvida nas páginas anteriores teve como objetivo observar o modo de manifestação do fantástico nos contos da escritora Florbela Espanca. Para tanto, selecionamos, entre as suas narrativas, a obra *As máscaras do destino* e um texto da obra *O dominó preto*. Ao longo do percurso, procuramos demonstrar o modo como, nas histórias selecionadas, se estabelece um conjunto de traços que possibilitam a leitura pretendida pelo viés teórico escolhido, no intuito de contribuir para uma visão diferente daquela usualmente conferida à escritora pela crítica.

Na vida, a ameaça da morte e a certeza de que, no fim, ela vence é, talvez, uma das ideias mais assombrosas que enfrentamos. Na literatura, basta que se evoque essa nefasta presença para que, imediatamente, a atmosfera do texto fique vulnerável e propícia ao gênero fantástico. Mas este é um tema universal e sua alusão ou predominância, de modo algum, é atributo suficiente ao gênero.

As linhas sobre as quais nos debruçamos desenhavam uma escrita que inspira o sinistro, dada a temática relacionada com a morte, quer quando os mortos saem de seus túmulos, quer quando figuram como uma espécie de fantasma, quer ainda quando uma figura feminina parece ser sua personificação. Resulta daí a tensão entre dois mundos aparentemente distintos, sendo a ordem de um ferida pelo surgimento do outro e, o que antes era opaco, cotidiano, sem aparência de mistério, torna-se nebuloso e transcende a capacidade de uma explicação através da racionalidade: "O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável" (ROAS, 2014, p. 57). Esses mistérios buscam uma elucidação, que é sempre falha, tanto em dissolver os aspectos sobrenaturais quanto em confirmar sua existência.

Outro elemento em favor dessa incerteza são as descrições dos espaços. No fantástico, "o narrador se vê obrigado a combinar, de forma insólita, substantivos e adjetivos para intensificar sua capacidade de sugestão" (ROAS, 2014, p. 57). Nos contos de Florbela, os ambientes, ora fechados, ora abertos, parecem apresentar metamorfoses:

A planície estendia-se até os confins do horizonte, de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase recta. Charnecas bravias, dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja

uma força hercúlea, (...) Que mar alto de desolação e de força possante, a perder de vista... e o sol a abrasar tudo, incendiário sublime a deitar fogo a tudo! E quando a chuva cai!... O misto de inefável êxtase e de sofredora humildade com que a mísera e amarga erva rasteira recebe a água fresca do céu! Moisés no Monte Sinai, recebendo as palavras divinas...

Outras vezes, íamos para o lado dos olivais, campos tão tristes, (...). Oliveiras salpicadas de cinza, sobre terras barrentas que parecem empapadas de sangue. (...) O luar entrava sorrateiro, em bicos de pés, não fosse alguém pô-lo lá fora... E as árvores, as tristes oliveiras de há pouco?!... Ao passar pelo meio delas, dava vontade de lhes perguntar: -E os vossos vestidinhos de burel cinzento? Que lhes fizeram, princesinhas de lenda? (...) Todas vestidas de prata, toucada de diamantes, recamadas de opalas, turquesas e safiras, calçadas de brocado, com os pés num tapete tecido a fios de oiro semeados de rubis, são princesas, (...) à espera do Príncipe Encantado... (ESPANCA, 1987, p. 56-57)

No veludo glauco do rio lateja fremente a carícia ardente do sol; as suas mãos doiradas, como afiadas garras de oiro, amarfanham as ondas pequeninas, estorcendo-as voluptuosamente, fazendo arfar, suspirar, gemer como um infinito seio nu. Ao alto os lenços claros, desdobrados, das gaivotas, dizendo adeus *aos que andam perdidos sobre as águas do mar*... Algumas velas no rio, manchazinhas de frescura no crepitar da fornalha. Mais nada.

Um óleo pintado a chamas por um pintor de génio. (...)

O sol debruça-se lá do alto, e fica como uma criança que se esquecesse de brincar no trágico assombro do nunca visto! (ESPANCA, 1987, p. 27)

Esses aspectos isoladamente poderiam ser percebidos apenas como metáforas ou personificações, mas integrando um espaço onde se dá a aproximação e a intrusão entre mundo diversos (um aceito pela razão e outro de caráter insólito e aparentemente inexplicável), essa possibilidade se desfaz. Alie-se a isso imagens elaboradas num discurso que se constrói, às vezes, numa espécie de efusão lírica contrastante, que suscita simultaneamente uma visão do belo e sensações lúgubres e desconfortáveis. Desse modo, a ideia de simples metáfora ou alegoria precisa ser abandonada, e esses aspectos passam a ser vistos como elementos de presságio e/ou denúncia em relação ao incompreensível e nefasto, que está por vir. Esses elementos podem, em alguns casos, funcionar também como um objeto mediador, ou seja, aquele que dá um testemunho de que algo fora de determinada ordem ocorreu, como é o caso, por exemplo, das beladonas que teimam em florescer fora de sua época, no conto "As orações de Soror Maria da Pureza".

Conferimos que, nas narrativas de Florbela, o sobrenatural nem sempre se revela pela percepção visual, como se observa nos contos "O inventor" e "As orações de Soror Maria da Pureza", pois podemos apenas supor que Mariazinha, depois Soror Maria da

Pureza, vê esse noivo morto com quem fala. Também verificamos que, à exceção do texto "A paixão de Manuel Garcia", em todos os demais, a ocorrência sobrenatural irrompe e sempre produz, de algum modo, uma espécie de ameaça à personagem, como, por exemplo, o definhamento de Mariazinha (em "As orações de Soror Maria da Pureza"), o pavor de Mário de Menezes (em "O sobrenatural") ou ainda a aparente desintegração mental e o afastamento social sofrido pelo major L. (em "À margem dum soneto"). Esses acontecimentos satisfazem o caráter negativo que o sobrenatural deve apresentar nas produções desse gênero: "só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar" (FURTADO, 1980, p. 22).

Constatamos ainda que a articulação do discurso de Florbela atenta para a referência a personalidades conhecidas do mundo empírico, assim como o faz, por exemplo, Poe, em alguns de seus textos, visando a intensificar a verossimilhança em relação ao mundo extratextual que cabe ao fantástico. Nos textos de Florbela, eventualmente surgem alusões a músicos, pintores, escritores, filósofos e cientistas – conforme ocorre, por exemplo, nos contos "O sobrenatural", "Os mortos não voltam", "O resto é perfume" e "À margem dum soneto", sendo que, nos dois últimos, é utilizado "um artifício que contribui para manter a ambiguidade: os nomes das testemunhas não são mencionados limitando-se o texto à referência de simples iniciais" (FURTADO, 1980, p. 58), artifício também utilizado por Poe. Tais recursos, no entanto, estão juntos àqueles de que a narrativa pode valer-se, mas que não lhe são indispensáveis.

Pode ser que o leitor deste trabalho recorde uma série de aspectos que as teorias do fantástico apontam, no que concerne ao gênero que nunca (ou raramente) se constituem na escrita da autora como, por exemplo, coincidir o narrador com o protagonista, ou com um personagem de segundo plano – conforme aponta Furtado, "o narrador coincidente com uma personagem será *talvez*, quando bem utilizado, o elemento mais próprio, a insinuar-se junto do destinatário da narrativa de modo a conduzi-lo à perplexidade perante as ocorrências nela encenadas" (FURTADO, 1980, p. 39). Deve-se, no entanto, observar o *talvez* registrado pelo estudioso, pois, como vimos, embora na maioria dos casos Florbela não utilize a forma narrativa anunciada como a mais apropriada, isso não impede a execução das formas que se revelam no enredo, conduzindo sua obra ao gênero. Há uma variedade de detalhes na configuração da obra que, quando habilmente aplicados, favorecem o gênero, conferindo-lhe traços caros à

manutenção do fantástico, que se estabelece numa linha tênue de hesitação e dúvida, mas tais engendramentos são facultativos a esse tipo de narrativa; são recursos de que o escritor pode dispor a seu gosto.

Há, porém, elementos imprescindíveis. Ao fantástico, é solicitada a ideia de um espaço semelhante ao de nossa realidade, conforme expusemos na abordagem teórica, em tensão e em permanente relação de ambiguidade com aquilo que não pode racionalmente ser explicado, o sobrenatural, pois

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

O sobrenatural deve, de algum modo, perturbar a ordem considerada como sendo aquela de carácter normal. Assim sendo, é lícito afirmar que os textos de Florbela, observados ao longo das análises, podem ser designados como literatura fantástica.

Logo, este estudo coloca a leitura das obras analisadas, em especial *As máscaras do destino*, sob uma nova perspectiva, distinta daquelas até agora apresentadas pela crítica, conforme colocamos na introdução do presente trabalho. E demonstra, nesse vislumbre através do fantástico, que os contos de Florbela apresentam uma riqueza literária, ainda que desenhada, às vezes, em linhas tão simples e tão suas, quando se aproximam do campo poético, revelando coerência, se tomarmos preferências e estilo, em relação às obras produzidas pela autora, conforme se procurou apontar em breve incursão a seus poemas. Considerando todos esses dados, cremos que sua obra merece outra avaliação que não a de "literatura de bons sentimentos (...) má literatura" (BESSA-LUÍS, 1979, p. 150). No entanto, não é nossa intenção o debate entre este ou aquele tipo de análise crítica, conforme já mencionado em páginas anteriores: apenas tencionávamos trazer a lume outro viés de leitura, que pretende somar-se à gama de leituras que podem e devem estabelecer-se em relação a esses textos. Esperamos que o presente trabalho possa, de algum modo, instigar os olhares e fomentar as discussões em torno dos contos selecionados, aos quais, considerando-se o conjunto crítico das suas obras poéticas, pouca atenção tem sido dada pelos estudiosos. Florbela escreveu contos. E o fez bem, numa trama ficcional, no território do fantástico, onde as alegrias e as angústias, os sonhos e as decepções, os medos e as esperanças que permeiam a vida humana, revelam quão complexa e encantadora é a nossa realidade. Realidade?!

## REFERÊNCIAS

- BESSA-LUÍS, Agustina. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A Brusca*. Lisboa: Guimarães & C., Editores, 1984.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Londrina: Editora UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Trad. de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura – Berkeley, 1980*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2016.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, "Estudo introdutório", In: ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, São Paulo: Iluminuras, 2012.
- ELIOT, T.S.. *A tradição e o talento individual*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: volume III: contos*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: volume IV: contos e diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: volume I: poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: volume II: poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: volume V: cartas*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: volume VI: cartas*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1927 - 1920). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

- GARCÍA, Flavio, FRANÇA, Júlio, PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.
- GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto – mergulho em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.
- GUEDES, Rui. *Acerca de Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Ed.UNESP, 2003.
- MAUPASSANT, Guy de. *Uma aventura parisiense e outros contos*. São Paulo: Peguin Classics/Companhia das Letras, 2013.
- MICHELLI, Regina, "Poesia e fantástico: uma trilha insólita?", In: GARCÍA, Flavio, BATALHA, Maria Cristina, MICHELLI, Regina (Org.). *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2014.
- PEIXOTO, José Luís, "Introdução", In: ESPANCA, Florbela. *A charneca ao entardecer*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, "A águia e o milhafre", In: ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca*, volume III. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- PIRANDELLO, Luigi, *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- POE, Edgar Allan, *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: ed.UNESP, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS,S.L., 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- SÁ, Luiz Fernando Ferreira, " Por uma poética espectral: John Milton e Jaques Derrida", In: GARCÍA, Flavio, BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações, I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SANTOS, Josânia Silva, *A poética da morte na obra As máscaras do destino de Florbela Espanca*, dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2008.

SILVA, Fabio Mario da, "As máscaras dramáticas da prosa de Florbela Espanca", In:  
ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. São Paulo: Martin Claret, 2009.  
TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.