UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

PARA ALÉM DO FANTÁSTICO: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina

Recife
2020

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

PARA ALÉM DO FANTÁSTICO: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife
2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

L961p Luna, José Ronaldo Batista de
Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina / José Ronaldo Batista de Luna. – Recife, 2020.
257f.: il.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura fantástica. 2. Modos narrativos. 3. Conto. 4. Antologias do fantástico. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-48)

JOSÉ RONALDO BATISTA DE LUNA

PARA ALÉM DO FANTÁSTICO: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 04/02/2020.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. David Pessoa de Lira (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profª. Drª. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. André de Sena Wanderley (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

À Luzia Maria da Conceição, que me contava estórias antes de dormir (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador. Minha gratidão por suas orientações e observações na escrita da tese.

Ao Prof. Dr. David Pessoa Lira, à Profª. Drª. Brenda Carlos de Andrade, ao Prof. Dr. Eduardo Melo França e ao Prof. Dr. André de Sena Wanderley, por terem, gentilmente, aceitado participar desse processo.

A Jozaías dos Santos, pela ajuda e cuidado ao longo dos semestres do doutorado.

Aos professores Alberto Miranda Poza e Alfredo Cordiviola, minhas principais referências na língua espanhola e literatura hispano-americana.

Aos amigos Josivaldo Gonçalves do Nascimento, Roberto de Oliveira e Érica Abreu.

À Sheila da Silva.

A meus pais, Francisca Batista de Luna e Manuel José de Luna.

À minha irmã Edialeda Batista de Luna.

> Meia-noite amarela de sexta-feira, com lua cheia, na meia quaresma, no pequeno arraial. [...] E logo atrás vêm vultos brancos, almas penadas sussurrando, com ossos de defuntos alumiando nas frias mãos brancas. Mulas-sem-cabeça galopam doidas pelas estradas, queimando o capim com as chispas dos cascos. Há lobisomens uivando, na velha igreja tábuas rangendo, caixões pretos junto das cruzes, mortalhas largadas diante das portas. (ROSA, 1997)

“Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.” (BORGES, 1940)

> ... eu penso em As mil e uma noites [...]: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. (FOUCAULT, 2015)

RESUMO

Um dos problemas mais frequentes no âmbito dos estudos da chamada literatura fantástica reside no uso indiscriminado do termo “fantástico” para nomear uma gama de narrativas que, por sua natureza diversificada, obviamente extrapola as possibilidades dessa categoria. Esse recorrente fenômeno pode ser verificado no trabalho de escritores, antologistas, críticos e demais estudiosos do século XX, sobretudo no Brasil e na Argentina. As primeiras discussões acerca do modo narrativo indicado como *fantástico* remontam aos aportes de dois escritores oitocentistas, Charles Nodier e Guy de Maupassant. No século XX, a partir da segunda metade, surgiram os estudos mais significativos até então, com as contribuições de Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Harry Belevan, Filipe Furtado e Remo Ceserani, entre outros. Mais recente, avulta o trabalho investigativo do espanhol David Roas, consolidando a singularidade do modo *fantástico*, ou seja, apontando o reconhecimento de um domínio ficcional com características próprias, distinto de outros — ainda que inicialmente identificado como *gênero*, em lugar de *modo* ou *modalidade*. À parte isso, esta pesquisa se volta para outro problema presente nessa ordem de estudos, igualmente verificado nas letras do Brasil e da Argentina: a paradoxal e injustificada defesa da escassez desse tipo de narrativas em ambas as literaturas. Nesse sentido, a partir da produção de importantes autores não mencionados por estudiosos da época, a saber, Jayme Griz, Adelpho Monjardim, Hermilo Borba Filho, Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto, esta tese vem demonstrar a inconsistência daquele argumento na esfera ficcional concernente aos dois sistemas literários.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Modos narrativos. Conto. Antologias do fantástico.

ABSTRACT

One of the most frequent problems in the scope of studies of the so-called fantastic literature lies in the indiscriminate use of the term “fantastic” to name a range of narratives that, due to its diverse nature, obviously goes beyond the possibilities of this category. This recurring phenomenon can be seen in the work of writers, anthologists, critics and other 20th century scholars, especially in Brazil and Argentina. The first discussions about the narrative mode indicated as fantastic date back to the contributions of two 19th century writers, Charles Nodier and Guy de Maupassant. In the 20th century, from its second half on, the most significant studies elaborated so far had been emerged with the contributions of Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Harry Belevan, Filipe Furtado and Remo Ceserani, among others. More recently, the spanish scholar David Roas investigative work expands consolidating the uniqueness of the fantastic mode, in other words, it points to the recognition of a fictional domain with its own characteristics, distinct from others - even if initially identified as a genre, rather than a mode or modality. Apart from that, this research turns to another problem present in this order of studies, also verified in the letters of Brazil and Argentina: the paradoxical and unjustified defense of this type of narrative scarcity in both literatures. In this sense, from the production of important authors not mentioned by scholars of the time, namely, Jayme Griz, Adelpho Monjardim, Hermilo Borba Filho, Juan Draghi Lucero and Antonio Di Benedetto, this thesis demonstrates the inconsistency of that argument in the fictional sphere concerning to brazilian and argentine literary systems.

Keywords: Fantastic literature. Narrative modes. Tale. Anthologies of the fantastic.

RESUMEN

Uno de los problemas más frecuentes en el ámbito de los estudios de la llamada literatura fantástica radica en el uso indiscriminado del término “fantástico” para nombrar una gama de narrativas que, por su naturaleza diversificada, obviamente sobrepasa las posibilidades de dicha categoría. Ese recurrente fenómeno puede ser verificado en el trabajo de escritores, antologistas, críticos y demás estudiosos del siglo XX, sobre todo en Brasil y Argentina. Las primeras discusiones acerca del modo narrativo indicado como *fantástico* remontan a los aportes de dos escritores del siglo XIX, Charles Nodier y Guy de Maupassant. En el siglo siguiente, a partir de la segunda mitad, aparecieron los estudios más significativos hasta entonces, con las contribuciones de Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Harry Belevan, Filipe Furtado y Remo Ceserani, entre otros. Más reciente, llama la atención el trabajo investigativo del español David Roas, consolidando la singularidad del modo *fantástico*, o sea, destacando el reconocimiento de un dominio ficcional con características propias, distinto de otros — aunque inicialmente identificado como *género*, en lugar de *modo* o *modalidad*. Aparte eso, esta investigación se dirige a otro problema presente en ese orden de estudios, igualmente verificado en las letras de Brasil y Argentina: la paradoxal e injustificada defensa de la escasez de ese tipo de narrativas en ambas literaturas. En ese sentido, a partir de la producción de importantes autores no mencionados por estudiosos de la época, a saber, Jayme Griz, Adelpho Monjardim, Hermilo Borba Filho, Juan Draghi Lucero y Antonio Di Benedetto, esta tesis viene demostrar la inconsistencia de aquel argumento en la esfera ficcional concerniente a los dos sistemas literarios.

Palabras-clave: Literatura fantástica. Modos narrativos. Cuento. Antologías de lo fantástico.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....12

1.1 NO COMEÇO DO CAMINHO, UMA PEDRA: REFLEXÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA NARRATIVA.....17

1.2 MAS EXISTE O FANTÁSTICO? CONSIDERAÇÕES EM TORNO DAS PRINCIPAIS PERSPECTIVAS DE ANÁLISE.....17

1.3 UMA FORMA PECULIAR: *FABULAÇÕES DE MALASSOMBRO*.....50

2 OUTROS MÁGICOS DA PALAVRA COMPARECEM AO FESTIM DO REALISMO LITERÁRIO.....62

2.1 PREÂMBULO.....62

2.2 OS *ASMĀR* FANTASMAGÓRICOS DE JAYME GRIZ.....69

2.2.1 A tradição dos *asmār* e as narrativas soturnas de Griz.....69

2.2.2 *Fabulações de malassombro* na obra griziana.....73

2.3 AS NARRATIVAS SOMBRIAS MONJARDIMIANAS.....83

2.3.1 Adelpho Monjardim, outro escritor na periferia do *fantástico* brasileiro.....83

2.3.2 *Fabulações de malassombro* na obra de Adelpho Monjardim.....88

2.4 AS CINQUENTA E CINCO *NOITES HERMILIANAS* (OU: NOTÍCIAS DE UMA TOPOGRAFIA IMAGINÁRIA E O ELOGIO DA NOVELA).....96

2.4.1 A forma da novela e a prolongação da ficção.....96

2.4.2 A Palmares imaginária de Hermilo.....102

2.4.3 Unidade e totalidade nos episódios da novelística hermiliana.....108

3 O FANTÁSTICO À REVELIA DA TRINDADE BONAERENSE: AS MIL E UMA NOITES ARGENTINAS DE JUAN DRAGHI LUCERO E O BESTIÁRIO DE ANTONIO DI BENEDETTO.....116

3.1 O CÍRCULO BONAERENSE (OU: O *FANTÁSTICO* SEGUNDO BORGES E BIOY CASARES).....116

3.1.2 A eternidade melancólica de Blanqui e a causalidade da narrativa nos primeiros contos de Borges e Bioy Casares.....133

3.2 *LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS* E O PROJETO NOVELÍSTICO DE JUAN DRAGHI LUCERO.....155

3.2.1 Draghi Lucero, um fabulador de Cuyo.....156

3.2.2 A morte continuamente postergada: as mil e uma noites da literatura argentina.....163

3.3 O BESTIÁRIO INQUIETANTE DA FICÇÃO DIBENEDETTIANA.....185
3.3.1 Antonio Di Benedetto, um escritor entre Mendoza e Buenos Aires.....185
3.3.2 O bestiário dibenedettiano (ou: a multiplicação da *zoologia fantástica*).....192
4 O PARADOXO DOS COMPILADORES (OU: O FANTÁSTICO NO HORIZONTE DAS PRIMEIRAS ANTOLOGIAS ORGANIZADAS NA ARGENTINA E NO BRASIL).....202
4.1 A OUTRA MIOPIA BORGEANA E AS PRIMEIRAS COMPILAÇÕES DA LITERATURA DO METAEMPÍRICO NA ARGENTINA.....202
4.2 O CASO BRASILEIRO: A ESCASSEZ DISSIMULADA. RECUSA À REFLEXÃO E CONTINUIDADE DA SITUAÇÃO PERIFÉRICA.....220
5 CONCLUSÃO.....241
REFERÊNCIAS.....248

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, para cogitarmos a ficção, e dentro desta as possibilidades do modo *fantástico*, poderíamos aqui, recorrer a alguns dos pressupostos exarados por Wolfgang Iser (1926-2007) em torno desse árduo objeto. Em linhas gerais, o ponto de partida, o qual devemos ter em conta à guisa de *lugar-comum* é que, ao conceber a construção de uma narrativa ficcional, por mais fantasiosa e imaginativa que possa figurar, seu autor não a destitui dos elementos que integram a realidade. Dessa maneira, ao evocar a ideia da *transgressão* iseriana (ISER, 1983, p. 384-385), mesmo os contos e romances enquadrados na esfera dos enredos sobrenaturais não podem prescindir de seu vínculo com um referente. Para o teórico alemão, o mundo, embora posto entre parênteses enquanto dura a ficção, mediante os atos de fingir da *seleção*, *combinação* e *desnudamento da ficcionalidade*, comparece na obra literária como real transgredido. I.,e., o próprio da ficção literária, que não deve ser entendida como discurso mentiroso nem verdadeiro, é fingir ser o mundo. Na outra ponta do novelo, o leitor, se acata a cláusula do *como se* — como num pacto —, aciona o mecanismo que rege a literatura. Nesse sentido, ao iniciar a leitura, sua condição é de fingimento: por isso aceita de bom grado ler um conto de fadas, ou uma narrativa na qual um ser humano metamorfoseia-se num animal, num monstro ou num inseto. Mas se a literatura de ficção se funda nos pressupostos supracitados, como nomear o conjunto das narrativas que em alguma medida fragmentam nossos paradigmas acerca da ideia de real? Literatura *fantástica* apenas? Destituída de critérios, essa estreita perspectiva, predominante em muitos países durante o século XX, carrega em si sua própria negação: ao sugerir que qualquer texto seja — ou possa ser — compreendido no âmbito do *fantástico*, este perderia a existência. Simplificar um problema não o resolve, antes simplifica o ponto de vista do observador. Ou seja, se não constitui tarefa fácil identificar e classificar textos como os que ora ocupam minha atenção, nada justifica que a solução encontrada seja agrupá-los apressadamente — como sói acontecer — sob o epíteto de *contos fantásticos*. Daí a necessidade de um exame menos precipitado acerca dessa questão, que a considere sem desprezar os distintos matizes e especificidades que a circundam.

Por outro lado, mais inapropriado e não menos usual, por ser essa uma forma literária historicamente posterior, é o emprego do termo *fantástico* para designar

determinadas narrativas medievais e antigas — muitas delas do domínio do *maravilhoso* ou do *maravilhoso cristão*. Em parte, essa situação é devida à tardia formação de uma análise teórica acerca deste campo literário, cujos começos não coincidem: a forma dista da teoria mais de um século. Seu estudo apenas se consolidou a partir da segunda metade do século XX, na França, com Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax e Tzvetan Todorov. Mas o uso do termo *fantastique***,** como modo específico e categoria literária, surgira no XIX, com a tradução de um volume de contos de E. T. A. Hoffmann para o francês, em 1829: o livro original, *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Fantasias à maneira de Callot], fora traduzido com o título *Contes fantastiques* [Contos fantásticos]. Ou seja, embora o termo correspondente à palavra *fantastique*, em francês, não fora empregado pelo escritor alemão em sua língua vernácula, que simplesmente referiu-se à suas narrativas como *fantasias* — em alemão *fantasiestücke* —, a terminologia francesa em pouco tempo seria consagrada, mormente após o artigo de Charles Nodier, "Du fantastique en littérature" [Do fantástico em literatura] (1830). Dessa maneira, inicialmente aqueles teóricos, a partir da segunda metade do século XX, começaram a estabelecer as bases de uma reflexão a respeito do fantástico e suas fronteiras modais — ainda que preferissem pensá-lo em âmbito genérico. Ou seja, o *fantástico* propriamente dito avizinhava-se por vezes do *feérico*, do *maravilhoso*, do *estranho*, do *poético*, do *trágico*, do *realismo mágico* etc. Noutros termos, nem tudo se resumia apenas ao domínio do fantástico. Entretanto, mesmo que guardadas as especificidades de cada modalidade, entre os estudiosos variavam muitos pressupostos e conclusões, a depender das categorias de análise com a qual lidavam. Assim, a título de exemplo, para Todorov, se ao término de uma narrativa não persistisse a *hésitation* — nas personagens ou no leitor —, o conto deixaria de ser *fantástico* e poderia ser classificado dentro do *étrange* ou do *merveilleux*. No que concerne à atividade teórica, apesar de amparada em algumas limitações, a divergência é salutar e enriquecedora. O problema maior está na recusa da reflexão: não são poucos os organizadores que, sem sequer delimitarem a categoria ficcional com a qual manejam, batizaram suas coletâneas de *antologias do fantástico*. Abstração feita de conjunturas estrangeiras, lamentavelmente no Brasil isso é regra. Em nosso país mesmo a teoria importada chegou com atraso: a primeira tradução de *Introduction à la littérature fantastique* [Introdução à literatura fantástica] (1970), de Todorov, foi feita em 1975; enquanto Castex, Vax e Caillois nunca foram

traduzidos no Brasil (refiro-me aos livros dedicados ao tema em tela) e suas obras originais encontram-se há muito esgotadas.[1] Dito isso, passemos ao objeto desta pesquisa.

Esta tese tem como ponto de partida a discussão em torno da chamada *literatura fantástica* em dois sistemas literários vizinhos, o argentino e o brasileiro, sobretudo no momento em que surgiram as principais antologias temáticas. A opção pelo estudo de autores argentinos não deixa de ser um prosseguimento de minha pesquisa anterior, à qual resultou na dissertação *"Imaginación razonada" e invenções de mundos possíveis: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica*, defendida em 2014 na UFPE. Quanto ao cenário brasileiro, persistentemente antologistas e críticos asseveravam a escassez de produção. Cabia, portanto, investigar não apenas essa infecunda assertiva, senão também sua relação com o já abundante panorama argentino. Nesse sentido, num diálogo que confirma a importância de alguns nomes fundamentais para esse tipo de literatura, assoma, por outro lado, coincidências enganosas: a suposta escassez ficcional defendida em ambos os quadros revelaria o desconhecimento de criadores não menos significativosque os já paradigmáticos. No âmbito aludido — nos dois casos —, seria *lugar-comum* mencionar a obra de narradores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Murilo Rubião, José J. Veiga, e também Lygia Fagundes Telles, como as figuras mais representativas das letras desses países no que tange ao desenvolvimento da ficção que integra a ordem do *metaempírico literário*. Portanto, o caminho a ser trilhado deveria ter pontos de interrogação menos óbvios. E nesse intricado poliedro, fazia-se mister voltar o olhar para os vértices que não estavam em evidência. Ou seja, ao lado do reconhecimento da criação desses autores e sua mesma relevância, cabia propor alguns questionamentos urgentes e buscar entender os fios que, obscuros, ensejavam uma urdidura maior. Assim, a primeira questão que levanto é sobre o uso reiterado da categoria *literatura fantástica* e seu congênere *conto fantástico* — tanto por escritores e antologistas como por críticos e estudiosos do tema. Mas, para além dessa questão fundamental, quais os autores que, apesar da importância e

[1] Em Portugal há uma tradução de *L'Art et la littérature fantastiques* [A arte e a literatura fantásticas], de Louis Vax, feita em Lisboa e publicada pela editora Arcádia em 1972. Mas em situação análoga ao texto original, de 1960, a edição portuguesa encontra-se igualmente esgotada.

qualidade de seu trabalho — no Brasil e na Argentina —, não constam no espectro dos principais criadores estudados pela crítica? Noutras palavras, de onde provêm o infundado argumento da escassez levantado por Borges e pelos principais compiladores brasileiros? Nos dois planos, têm as mesmas causas? Nesse caso, qual o papel das antologias do chamado *fantástico* e de seus organizadores em cada contexto? Ora, sendo falsa tal exiguidade de textos dessa ordem em ambas as literaturas, por que escritores tão importantes passaram desapercebidos e nunca mencionados? Por fim, no âmbito de nossas letras, reconheço, ademais da carência de uma inescusável reflexão em torno desse objeto, a presença de narrativas que extrapolam as fronteiras estabelecidas pelos principais teóricos. O que nos traz, novamente, à necessidade de estabelecer um ponto de partida conceitual. Assim, dadas suas particularidades, algumas das narrativas analisadas aqui não caberiam na já desgastada nomenclatura *conto fantástico*. Por isso propus a categoria *fabulações de malassombro*. Os autores escolhidos para este estudo, injustamente ignorados por críticos e estudiosos de sua época — os brasileiros Jayme Griz, Adelpho Monjardim e Hermilo Borba Filho, e os argentinos Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto —, revelam que em ambos os países esse tipo de literatura fora amplamente praticado. A meu ver esses cinco escritores, dada a extensão de sua obra dentro desse âmbito ficcional, posto que não se trata de produções esparsas, são os nomes mais representativos ao lado dos autores já paradigmáticos.

No percurso dessa pesquisa, no Capítulo 1 examino as principais contribuições teóricas acerca da forma do *fantástico* e modalidades afins, donde o destaque para os aportes de Charles Nodier (1830), H. P. Lovecraft (1927), Louis Vax (1960), Roger Caillois (1966), Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974), Harry Belevan (1976), Filipe Furtado (1980), Rosemary Jackson (1981), Remo Ceserani (1996) e David Roas (2001, 2011). Ao partir dessas reflexões, chamo a atenção não apenas para seus méritos e limites, mas sobretudo para a ênfase em apontar a singularidade do *fantástico* frente a distintos modos e, como não poderia deixar de ser, a necessidade de novas propostas para pensar formas narrativas peculiares. No Capítulo 2, me ocupo de parte da obra ficcional de três escritores brasileiros, a quem considero entre os mais representativos e mais olvidados no âmbito do *metaempírico literário* de nossas letras, ou seja, Jayme Griz, Adelpho Monjardim e Hermilo Borba Filho. A proximidade formal dos dois primeiros lança-os,

de maneira inegável, como principais representantes das *fabulações de malassombro*; enquanto no último caso, como atestam suas novelas, nos deparamos com uma das mais ricas manifestações da literatura do *maravilhoso*. Já no Capítulo 3, inicialmente concebido pela apresentação da questionável concepção do *fantástico* segundo Borges e Bioy Casares, saliento a importância da obra de escritores cuja produção vicejou à revelia dos membros da trindade bonaerense, a saber, Juan Draghi Lucero e Antonio Di Bendedtto. Com uma produção notável e não menos fascinante, sua atuação jamais fora reconhecida pelos autores supramencionados. O primeiro deles destacar-se-ia pela criação de *Las mil y una noches argentinas*, o outro, pela multiplicação da *zoologia fantástica*, ao fundar seu inusitado bestiário. Por fim, no Capítulo 4, ressalto a importância das primeiras compilações do *fantástico* publicadas na Argentina e no Brasil, desde a *Antología de la literatura fantástica* [Antologia da literatura fantástica] (1940) — cujos pressupostos divergem do ensaio borgeano “El arte narrativo y la magia” [A arte narrativa e a magia] (1932) —, até o aparecimento de *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos* (1985) — continuamente de costas para nossa produção nacional. Por isso, ao lado dessas publicações, questiono seu principal argumento ou, noutros termos, aquilo que chamo de *paradoxo dos compiladores*, i.e., o precipitado argumento da escassez de escritores do chamado *fantástico* frente a um panorama visivelmente inexplorado.

1.1 NO COMEÇO DO CAMINHO, UMA PEDRA: REFLEXÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA NARRATIVA

1.2 MAS EXISTE O FANTÁSTICO? CONSIDERAÇÕES EM TORNO DAS PRINCIPAIS PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Como já mencionado na Introdução, esta pesquisa tem como objeto específico algumas narrativas ficcionais que passaram despercebidas pelos principais estudiosos e leitores de sua época: uma parte delas, cuja aparição floresceu no Brasil — notadamente em meados do século XX — ao mesmo tempo em que desmente certas assertivas precipitadas e infundadas, alargou a esfera imaginativa da qual irei me ocupar; a outra, localizada na Argentina, passara completamente ignorada pelos autores mais representativos da chamada *literatura fantástica* naquele país, tanto no momento em que vieram à lume quanto nas décadas posteriores. Acerca de tal produção literária, é *lugar-comum*, em ambos os países — tanto por parte de escritores como igualmente por críticos e antologistas — uma generalização em torno do que se convencionou nomear como *narrativa fantástica* ou *conto fantástico*. Mas, tendo em vista a diversidade dessa produção, seria conveniente classificá-la sob o mesmo epíteto? Certamente que não. Com raras exceções, quase todos os autores, críticos e antologistas sequer apresentam uma concepção daquilo que eles estão apresentando como sendo *fantástico*. Às mais das vezes, nos dois países, nos dão a entender que tudo é fantástico, ou que pode sê-lo — o que pouco alteraria as coisas. Contudo, se assim o fosse, o mesmo seria asseverar que nada o é. Portanto, um problema capital que, aqui, deve vir à baila é o da própria substância do fantástico ou, melhor dito, das principais configurações conceituais geralmente vinculadas a este vocábulo. Posta a questão, examinemos, inicialmente, os principias aportes teóricos sobre o assunto, desde os precursores franceses até os pesquisadores mais recentes — entre eles, Howard Phillips Lovecraft, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Filipe Furtado, Remo Ceserani e David Roas.

Entre os escritores que, de alguma forma, se ocuparam do *conte fantastique* na literatura francesa oitocentista, sem lugar a dúvidas Charles Nodier (1780-1844) e

Guy de Maupassant (1850-1893) foram os mais profícuos cultivadores dessa modalidade ficcional.[2] Antes deles, e da chegada dos contos hoffmannianos traduzidos na então classicista França, Jacques Cazotte (1719-1792) já havia publicado o romance *Le diable amoureux* [O diabo enamorado] (1772), a primeira obra literária desse viés em seu país. Contudo, predominou entre os escritores franceses do século XIX as narrativas situadas na esfera do chamado realismo, de modo que o *fantastique* caminhara na pátria de Victor Hugo muito mais como um fenômeno esparso na obra de alguns autores — pelo menos no âmbito da ficção — como afirma o espanhol Mauro Armiño:

> Los románticos [franceses] se acercaron al género tímidamente, pese a la traducción de los *Cuentos* de Hoffmann en 1829 por Loève-Veimars y a la difusión que Baudelaire había dado a Edgar Allan Poe al traducir lo que el autor de *Les Fleurs du mal* tituló *Narrations extraordinaires*. Aquí y allá, y estirando el concepto de fantástico o imaginario, podemos encontrar ocasionalmente alguna incursión en Nodier, Gautier, Merimée, Barbey d'Au'evilly y Villiers de l'Isle-Adam para terminar en Maupassant. En menor medida hay atisbos en Alexandre Dumas padre o en Balzac […]; todo ello, por supuesto, muy alejado del concepto de lo fantástico que tienen las *short stories* de la literatura en lengua inglesa. (ARMIÑO, 2015, p. 14-15).[3]

Ainda assim, mesmo que a narrativa fantástica não tenha ocupado a centralidade da literatura francesa no século XIX, como assevera Armiño[4], a meu ver ele parece não levar em conta o papel verdadeiramente singular de Charles Nodier no desenvolvimento do fantástico oitocentista, cuja reflexão não só transcenderia os limites da própria ficção, como influenciaria autores posteriores. Nesse sentido, no lastro de sua vasta obra — que compreende o domínio de diversos gêneros literários

---

2 Não por acaso, Pierre-Georges Castex, em seu livro *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), os tomaria como marco de referência na elaboração de sua pesquisa.

3 Tradução minha: "Os românticos [franceses] se aproximaram timidamente do gênero, graças à tradução dos *Contos* de Hoffmann em 1829 por Loève-Veimars e à difusão que Baudelaire havia dado a Edgar Allan Poe ao traduzir o que o autor de *Les Fleurs du mal* [As flores do mal] intitulou *Narrations extraordinaires* [Narrações extraordinárias]. Aqui e ali, e estendendo o conceito de fantástico ou imaginário, podemos encontrar, ocasionalmente, alguma incursão em Nodier, Gautier, Merimée, Barbey d'Au'evilly e Villiers de l'Isle-Adam para terminar em Maupassant. Em alguma medida há indícios em Alexandre Dumas pai ou em Balzac […]; tudo isso, obviamente, muito longe do conceito do fantástico que têm as *short stories* da literatura em língua inglesa".

4 A questão demandaria um estudo comparativo, que não é o objeto desta tese. A propósito, no ensaio "Du fantastique en littérature", o próprio Charles Nodier reconhece a Alemanha como sendo a terra do fantástico por excelência (NODIER, 1830, p. 90-92): "L'Allemagne a été riche dans ce genre de creations , plus riche qu'aucune autre contrée du monde […] Depuis la belle histoire de *Faust* , admirablement poétisée par Goethe […], l'Allemagne a été jusqu'à nos jours le domaine favori du fantastique". [A Alemanha tem sido rica neste tipo de criações, mais rica que qualquer outro país do mundo. [...] Desde a bela história de *Fausto*, admiravelmente poetizado por Goethe [...], a Alemanha tem sido o domínio favorito do fantástico.] Tradução minha.

—, nos chama a atenção, incialmente, uma coletânea de narrativas publicada ainda em 1822, intitulada *Infernaliana*. Verdadeira galeria de contos que transitam entre os domínios daquilo que, ulteriormente, viria a ser chamado de *fantastique*, esse livro parece, em alguma medida, refutar parte dos argumentos exarados pelo pesquisador espanhol.[5] Ademais, sua importância, cuja forma assinala a influência da *ghotic novel* inglesa na produção inicial do autor, resulta na preparação dos leitores franceses para a recepção dos contos de Hoffmann, naquela mesma década, através das traduções. Por seu contato precoce com outros romantismos em formação, a obra de Nodier logo despontou como um dos principais vértices do contexto inicial da literatura fantástica. No que concerne à configuração desse modo literário, foi ele um dos primeiros escritores a elaborar uma reflexão a respeito: a princípio no ensaio especulativo “Du fantastique en littérature”, publicado em 1830; depois, no interior de suas próprias narrativas, sobretudo no início de “Histoire d’Hélène Gillet”.

Com relação ao primeiro texto, o autor francês elabora uma espécie de história da imaginação do homem — partindo do início da humanidade até chegar à sua época, citando textos produzidos sob a égide do romantismo —, desenvolvida, segundo ele, em três etapas. A saber: a) o momento inicial, caracterizado pela

---

5 Para termos uma ideia geral desta obra, lancemos, ligeiramente, um olhar sobre o sumário: “La Nonne sanglante. Nouvelle” [A freira sangrenta. Novela]; “Le Vampire Arnold-Paul” [O vampiro Arnold-Paul]; “Jeune Fille flamande étranglée par le Diable. Conte noir” [Jeune Fille estrangulada pelo diabo. Conto negro]; “Vampire de Hongrie” [Vampiro da Hungria]; “Histoire d’un Mari assassiné qui revient après sa mort demander vengeance” [História de um marido assassinado que retorna depois de sua morte para buscar vingança]; “Avanture de la Tante Mélauchton” [Aventura da Tia Mélauchton]; “Le Spectre d'Olivier. Petit roman” [O espectro de Olivier. Pequeno romance]; “Spectres qui excitent la tempète” [Espectros que excitam a tempestade]; “L'Esprit du Château d'Egmont. Anecdote” [O espírito do castelo de Egmont. Anedota]; “Le Vampire Harppe” [O vampiro Harppe]; “Histoire d'une apparition de Démons et de Spectres, en 1609” [História de uma aparição de demônios e espectros, em 1609]; “Spectres qui vont en pélerinage” [Espectros que vão em peregrinação]; “Histoire d'une Damnée qui revient après sa mort” [História de um condenado que retorna depois de sua morte]; “Le Trésor du Diable. Conte noir” [O tesouro do diabo. Conto negro]; “Histoire de l'Esprit qui apparut à Dourdans” [História do espírito que apareceu à Dourdans]; “Les Aventures de Thibaud de la Jacquière. Petit roman”; [As aventuras de Thibaud de la Jacquière. Pequeno romance]; “Spectre qui demande vengeance. Conte noir” [Espectro que busca vingança. Conto negro]; “Caroline. Nouvelle” [Caroline. Novela]; “Flaxbinber corrigé par un Spectre” [Flaxbinber corrigido por um espectro]; “L'Apparition singulière. Anecdote” [A aparição singular. Anedota]; “Le Diable comme il s'en trouve. Anecdote” [O diabo como ele é. Anedota]; “Fête nocturne, ou Assemblée de Sorciers” [Festa noturna ou Assembleia dos magos]; “Histoire d'un Braucolaque” [História de um Braucolaque]; “La Petite Chienne blanche. Conte noir” [A cadelinha branca. Conto negro]; “Le Voyage” [A viagem]; “Le Cheval sans fin. Conte noir” [O cavalo sem fim. Conto negro]; “La Maison enchantée. Conte plaisant” [A casa encantada. Conto agradável]; “Le Pacte infernal. Petit roman” [O pacto infernal. Pequeno romance]; “Le Revenant rouge. Conte noir” [O retorno vermelho. Conto negro]; “Le Lièvre” [A lebre]; “La Biche de l'Abbaye. Conte noir” [A corça de l'Abbaye. Conto negro]; “La Maison Du Lac” [A casa do lago]; “Le Trésor” [O tesouro]; e “Facéties sur les Vampires” [Astúcias sobre vampiros].

poesia, abarca as primeiras criações literárias (a princípio como descrição e representação do mundo material, centradas naquilo que ele chamou *l'expression naïve de la sensation*) [expressão ingênua da sensação][6]; b) em seguida, o pensamento se deslocou do conhecido para o desconhecido, transcendendo a ordem estritamente material das coisas[7]; c) por último, a terceira etapa assinala o nascimento daquilo que ele chama de *mensonge* [mentira][8]. Em suma, para Nodier, a "mentira", postulada como originária da imaginação, ensejaria o *fantastique*: ou seja, a condição de possibilidade para este último encontra-se no desenvolvimento daquelas três etapas do pensamento humano. Desde a fundação do mundo material, passando pelo gênio divinamente inspirado, a imaginação culminaria no fantástico. Portanto, de acordo com o escritor, seu surgimento é oriundo do mundo racional, e sua presença, por isso mesmo, viceja ao lado de uma dada representação da realidade.

Dois anos depois, nas primeiras páginas de "Histoire d'Hélène Gillet", narrativa publicada na *Revue de Paris*, Charles Nodier agregaria novas ideias à sua

---

6 "Si l'on cherche comment dut procéder l'imagination de l'homme dans le choix de ses premières jouissances, on arrivera naturellement à croire que la première littérature, esthétique par necessite plutôt que par choix, se renferma long-temps dans l'expression naïve de la sensation. Elle compara un peu plus tard les sensations entre eles, elle se plut à développer les descriptions, à saisir les côtés caractéristiques des choses, à suppléer aux mots par les figures. Tel est l'objet de la poésie primitive". (NODIER, 1832, p. 59). [Se investigássemos acerca de como a investigação do homem deve proceder ao escolher o objeto de seus primeiros deleites, chegaríamos, certamente, a crer que a literatura das origens, estética, mais por necessidade que por gosto, se amparou, durante longo tempo, detrás da expressão ingênua da sensação. Mais tarde, chegaria a comparar entre si as diferentes sensações, comprazendo-se em desenvolver as descrições, considerando os aspectos característicos das coisas, substituindo palavras mediante figuras. Tal é o objetivo da poesia primitiva.] Tradução minha.

7 "Quand ce genre d'impression fut modifié et Presque usé par une longue habitude, la pensée s'éleva du connu à l'inconnu. Elle approfondit les lois occultes de la société, elle étudia les ressorts secrets de l'organisation universelle ; elle écouta, dans le silence des nuits, l'harmonie merveilleuse des sphères, elle inventa les sciences contemplatives et les religions". (NODIER, 1832, p. 59-60). [Quando aquele tipo de impressões foi modificado e quase desgastado mediante o uso diário, o pensamento se elevou do conhecido para o desconhecido. Ele, aprofundando as leis ocultas da sociedade, estudou as fontes secretas da organização universal; e no silêncio da noite, escutou a maravilhosa harmonia das esferas, inventando as ciências contemplativas e as religiões.] Tradução minha.

8 "La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n'avoit pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge. Seulement, comme ses créations essentielles étoient faites, et que le genre humain les avoit recues au nom de la vérité, elle s'égara à dessein dans une région idéale moins imposante, mais non moins riche en séductions ; et, pour tout dire, elle inventa le mensonge". (NODIER, 1832, p. 60-61) [A literatura puramente humana foi reduzida às coisas comuns da vida positiva, mas não perdeu o elemento inspirador que a divinizou em sua primeira idade. Somente quando suas criações essenciais foram feitas, e o gênero humano as recebeu em nome da verdade, ela se extraviou, deliberadamente, numa região ideal menos imponente, mas não por isso menos rica em seduções; e, para dizer tudo, inventou a mentira.] Tradução minha.

concepção do fantástico, propondo a seguinte classificação: "*histoire fantastique fausse*" [história fantástica falsa], *"histoire fantastique vague*" [história fantástica vaga] e "*histoire fantastique vraie*" [história fantástica verdadeira]. Em seu esquema, chama a atenção o modelo de categorização ternária, proposta que, de alguma maneira prefigura a teoria todoroviana, cuja proximidade é evidente:

> Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement ; et d'abord, il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques. / Il y a l'**histoire fantastique fausse**, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes de fées* de Perrault, le chef-d'œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d'œuvre. / Il y a **l'histoire fantastique vague**, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. / Il y a **l'histoire fantastique vraie**, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison ; et j'entends par l'*histoire fantastique vraie*, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. (NODIER, 1945, p. 16-17). Grifos meus.[9]

Para Todorov, que conceberia o problema a partir da relação com "gêneros" vizinhos, é tênue a fronteira entre o *fantastique* puro, o *étrange* e o *merveilleux*.

De maneira que o primeiro deles, para configurar-se, demanda das personagens e/ou do leitor, um componente imprescindível: a *hésitation*. Um exemplo típico é o conto "The monkey's paw" [A pata do macaco] do inglês William Wymark Jacobs (1863-1943), em cujo desfecho nunca saberemos ao certo se o jovem morto num acidente de trabalho realmente regressara do túmulo, ou se fora um estranho que, ao passar, batera à residência onde aquele morava — isso porque sua mãe, após abrir a porta, se depara com a rua "tranquila e deserta".[10] Como vemos, esse elemento de ambiguidade e incerteza, que caracteriza o fantástico segundo o búlgaro radicado na França, é análogo a um dos três tipos assinalados por Nodier, i.e., aquele nomeado como *fantastique vague*. Quanto às demais tipologias

---

9 Tradução minha: "Há a história fantástica falsa, cujo encanto resulta da credulidade dual do contador de histórias e do público, como os *Contes de fées* [Contos de fadas] de Perrault, a obra-prima do século das obras-primas. / Há a história fantástica vaga, que deixa a alma suspensa em uma dúvida sonhadora e melancólica, coloca-a para dormir como uma melodia e a embala como um sonho. / Há a história fantástica verdadeira, que é a primeira de todas, porque abala profundamente o coração sem custar sacrifícios à razão; e refiro-me à *verdadeira história fantástica*, pois vale a pena explicar tal combinação de palavras, a relação de um fato considerado materialmente impossível que, no entanto, foi percebido para o conhecimento de todos".

10 "The street lamp flickering opposite shone on a quiet and deserted road." In: WISE, Herbert A. & WAGNER, Phyllis Cerf. (org.) *Great tales of terror and thr supernatural*. New York: The Modern Library, 1994. P. 578.

apontadas pelo autor de “Smarra”, a *histoire fantastique fausse* tem pontos em comum com o que Todorov categorizou como o *maravilhoso*, pois ambas compreendem o mundo dos contos de fadas; finalmente, a *histoire fantastique vraie*, que abrange “um fato entendido como materialmente impossível”, mas devidamente constatado — como um dom milagroso que certas pessoas “comprovadamente” possuem, qual ocorre no conto “Histoire d’Hélène Gillet —, tangencia o *estranho* todoroviano.

Outro elemento integrante da concepção do escritor francês, recomendado nos prefácios de suas narrativas, é a verossimilhança. Nesse sentido, ele utiliza por vezes a loucura ou também o sonho, como recurso disparador de acontecimentos fantásticos, tal como empregado em “Smarra, ou les démons de la nuit” (1821) [Smarra, ou os demônios da noite] e “Les quatre talismans et la légende de Sœur Béatrix ” (1838) [Os quatro talismãs e a lenda da Irmã Béatrix], nos quais, ao término, não há como precisar a fronteira entre o sonho e a vigília. O mundo onírico era para ele um dos principais agentes da imaginação, capaz de entregar aos leitores uma atmosfera simultaneamente carregada de imprecisão e mistério.

No que tange a Guy de Maupassant, diferentemente de Charles Nodier, não formulou uma reflexão acerca do que entendia como *littérature fantastique*; antes se limitou, ademais de sua vasta produção nesse âmbito ficcional, a conjecturar um panorama funesto em torno da vitalidade desse modo narrativo.

Embora ele represente um dos autores mais relevantes do fantástico oitocentista ocidental, publicou seus contos de modo esparso, nunca os selecionou por tema nem os reuniu num volume particular, qual fizera seu conterrâneo em *Infernaliana*. Também foi prolífico: escreveu romances, peças teatrais e crônicas; neste último gênero expôs algumas opiniões sobre a literatura fantástica. Mas o fez quase à guisa de um obituário. Em 7 de outubro de 1883, no jornal *Le Gaulois*, Maupassant supõe o término do fantástico ainda no século XIX, chegando ao ponto de anunciar sua morte na crônica “Le fantastique”, na qual homenageia o escritor russo Ivan Turgueniev (1818-1883), morto havia um mês:

> Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure,

> une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de **la littérature fantastique**. (MAUPASSANT, 1883). Grifos meus.[11]

Conquanto houvesse interpretado mal os augúrios que então os verdugos da imaginação faziam da ciência, do desenvolvimento da técnica e do progresso, como os séculos XX e XXI nos confirmariam, Maupassant já havia deixado um interstício aberto para a ininterrupta continuidade do *fantastique*, na crônica "Adieu mystères" [Mistérios de despedida], publicada dois anos antes no periódico mencionado:

> Chaque jour ils [filósofos e sábios] resserrent leurs lignes, élargissant les frontières de la science ; et cette frontière de la science est la limite des deux camps. En deçà, le connu qui était hier l'inconnu ; au-delà, l'inconnu qui sera le connu demain. Ce reste de forêt est le seul espace laissé encore aux poètes, aux rêveurs. **Car nous avons toujours un invincible besoin de rêve** ; notre vieille race, accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants, se refuse à la simple et nette vérité. (MAUPASSNAT, 1881). Grifos meus.[12]

A morte do fantástico seria ainda anunciada, ao longo do século XX, por outros estudiosos, entre eles Louis Vax, Roger Caillois e Tzvetan Todorov[13] — ao

---

11 Tradução minha: "Dentro de vinte anos, o medo ao irreal não existirá mais, nem sequer entre as pessoas dos campos. Parece que a Criação assumiu outro aspecto, outra figura, outro significado do que antanho. Daí, certamente, resultará o fim da literatura fantástica". Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 20 jun. 2018.

12 Tradução minha: "Todos os dias eles [filósofos e sábios] estreitam mais suas linhas, ampliando as fronteiras da ciência; e essa fronteira da ciência é o limite de ambos os campos. Aquém, o conhecido que ontem era o desconhecido; mais além, o desconhecido que será o conhecido amanhã. Esse remanescente de bosque é o único espaço deixado ainda aos poetas, aos sonhadores. Porque sempre tivemos uma invencível necessidade de sonhos; nossa velha raça, acostumada a não compreender, a não buscar, a não saber, feita dos mistérios circundantes, se recusa à simples e clara verdade". Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrAdieumysteres.html>. Acesso em: 20 jun. 2018.

13 Em 1960, em seu livro *L'art et la littérature fantastiques*, o teórico francês Louis Vax cogitou o desaparecimento desse modo literário, motivado pela ascenção da ficção-científica (VAX, 1960, p. 74): "De nos jours, elle paraît reculer, surtout dans les pays anglo-saxons, devant la littérature d'imagination scientifique : on peut voir dans la « science-fiction » **la mort** ou la résurrection du conte fantastique". [Nos nossos dias, parece estar recuando [a literatura fantástica], sobretudo nos países anglo-saxões, diante da literatura de imaginação científica: podemos ver na ficção-científica a morte ou a ressurreição do conto fantástico.] Tradução minha. Quanto a Caillois, também apregoou o fim do *conte fantastique* que, num processo de substituição, a ficção-científica simplesmente o suplantaria (CAILLOIS, 1966, p. 17-18): "C'est ainsi, je suppose, que le fantastique s'est substitué à la féerie et que la science-fiction se substitue lentement au fantastique de siecle passé". [É assim que, suponho, o fantástico substituiu o conto de fadas e a ficção-científica substitui lentamente o fantástico do século passado.] Tradução minha. Por sua vez, Todorov prefigurou, após o "golpe fatal" sobre o *fantastique* oitocentista, o advento de novas formas no século XX, a exemplo da ficção kafkiana (TODORROV, 1970, p. 177): "La littérature fantastique ele-même, qui subvertit, tout au long de ses pages, les catégorisations linguistiques, [no século XX] en a reçu un coup fatal ; mais de cette mort, de ce suicide est née une littérature nouvele". [A literatura fantástica em si, que subverteu, ao longo de suas páginas, categorizações linguísticas, recebeu um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio, nasceu uma nova literatura.] Tradução minha. Para júbilo dos leitores, os ficcionistas dos séculos XX e XXI provaram, à exaustão, que a hipótese da morte do fantástico não passara de mero equívoco.

menos aquele engendrado nos moldes oitocentistas. Para Maupassant, a expressão *littérature fantastique*, antes que um modo específico do imaginário ficcional — como os principais teóricos passariam a defender —, remete muito mais a um fantástico *lato sensu*, esfera na qual a presença do sobrenatural não necessariamente provoca efeitos de estranhamento na leitura (MAUPASSANT, 1883): “Elle a eu, cette littérature, des périodes et des allures bien diverses, depuis le roman de chevalerie, les *Mille et une Nuits*, les poèmes héroïques, jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et d'Edgar Poe”.[14] Seja como for, o fantástico, ou aquilo que com tal nome se convencionou referir, longe de fenecer ou caducidar, passou a gozar de uma esfera cada vez mais vasta para expressar-se. O século XX, o mesmo que o redimensionaria com criações multifacetadas, também haveria de trazer variegadas reflexões, sobretudo na França, a pátria desses dois valorosos precursores. Mas houve, antes dos anos sessenta, um escritor que também traria aportes fundamentais a esse campo de estudo: o criador do mito literário de Cthulhu, Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).

Transposto o momento inicial da discussão em torno daquilo que seria o *fantastique* e sua mesma vigência — nos limites de prefácios, crônicas e de um ensaio mais alongado —, em 1927 o século XX nos apresentaria sua primeira grande reflexão, entre as muitas que se seguiriam, inteiramente dedicada a esse soturno domínio ficcional. Não é propriamente uma continuidade das considerações dos autores precedentes, acerca da forma narrativa que, como vimos, a partir da França oitocentista ficou sendo chamada de *conte fantastique*, mas argumentos novos cuja relevância ao mesmo tempo a engloba e transcende — apesar da concentração em escritores de língua inglesa. Em sua exposição, o autor estadunidense, desconsiderando o espaço e o tempo, situou o cerne da questão na mais primitiva das emoções humanas — segundo ele, o medo. Trata-se de um longo ensaio monográfico sobre o que ele considerou como sendo a forma literária dos “tales of cosmic fear” [estórias de medo cósmico] — ou simplesmente, “literature of cosmic fear” [literatura de medo cósmico] —, publicado, a princípio, na revista *The Recluse*: *Supernatural horror in literature* [O horror sobrenatural em literatura]

14 Tradução minha: “Esta literatura teve períodos e ritmos muito diferentes, desde o romance de cavalaria, as *Mil e uma noites*, os poemas heroicos, até os contos de fadas e histórias perturbadoras de Hoffmann e Edgar Poe”. Texto original disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 20 jun. 2018.

(LOVECRAFT, 1973, p. 12).[15] Portanto, não se trata do medo eventual que uma pessoa possa sentir individualmente, mas de um tipo por si mesmo universal — à maneira de um arquétipo — que, por herança biológica, é transmitido a todos os seres de nossa espécie: o medo do desconhecido. Essa é a premissa de Lovecraft, logo na primeira frase da "Introduction" de seu livro (LOVECRAFT, 1973, p. 12): "The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is **fear of the unknown**".[16] (Grifos meus).

A existência de tal medo, de acordo com as conjecturas do autor, fundamenta o ponto de vista extensivo em torno de seu objeto: é inegável que o que ele chama de "literature of cosmic fear" não poderia cingir-se tão somente à narrativas escritas a partir do século XIX — época em que os principais estudiosos costumam assinalar o surgimento do modo ficcional apontado como *fantastique* —; é, muito mais, uma variedade de estórias, orais ou escritas, cuja forma suscite no ouvinte e/ou leitor as inquietudes de suas emoções atávicas. Dessa maneira, sua presença não apenas remontaria às primeiras fabulações dos seres de nossa espécie, como também os acompanharia em seu indefinido percurso; mesmo na pena de autores cuja obra parece configurar um panorama de "inclinações opostas": donde, para o autor de *At the mountains of madness*, a comprovação da vitalidade e permanência desse tipo de literatura. Entre os escritores por ele citados, todos de língua inglesa, figuram nomes como Charles Dickens, Henry James e W. W. Jacobs:

> ... no one need wonder at the existence of **a literature of cosmic fear**. It has always existed, and always will exist; and no better evidence of its tenacious vigour can be cited than the impulse which now and then drives writers of totally opposite leanings to try their hands at it in isolated tales, as if to discharge from their minds certain phantasmal shapes which would otherwise haunt them. Thus Dickens wrote several eerie narratives; Browning, the hideous poem *Childe Roland*; Henry James, *The Turn of the Screw*; Dr. Holmes, the subtle novel *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, *The Upper Berth* and a number of other examples; Mrs. Charlotte Perkins Gilman, social worker, *The Yellow Wall Paper*; whilst the humorist, W. W. Jacobs, produced that able melodramatic bit called *The Monkey's Paw*. (LOVECRAFT, 1973, p. 14-15). Grifos meus.[17]

---

15 Em 1965 o ensaio integraria o volume *Dagon and other macabre tales* [Dagon e outras estórias macabras], edição Arkham House Publishers.

16 Tradução minha: "A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido".

17 Tradução minha: "… ninguém deve se admirar da existência de uma literatura de medo cósmico. Ela sempre existiu e sempre existirá; e não pode ser citada melhor evidência de seu tenaz vigor do que o impulso ocasional que leva escritores de inclinações totalmente opostas a experimentar esse

Mais adiante, na continuidade de seu ensaio, Lovecraft distingue duas linhas gerais de narrativas fundadas na esfera do medo (ainda que se aproximem, reconhece o autor, ambas são essencialmente distintas): uma delas corresponde ao que ele classifica como “medo físico”, enquanto a outra expressa a categoria do “medo cósmico”. Na primeira, a causa do horror é de ordem natural, conhecida, podendo ser explicada pelas leis que regem o universo que habitamos; já na segunda, sua causa extrapola o domínio daquelas mesmas leis. Ou seja, trata-se de forças externas à Natureza que, baldas de alguma razão que as justifique, simplesmente irropem em nosso mundo. Logo, na concepção lovecraftiana de *literature of cosmic fear*, cuja formulação pressupõe em alguma medida a possibilidade fortuita do caos, o medo passa a ser algo imprescindível no cerne dessas estórias, porém, não pode ser de qualquer tipo:

> This type of **fear-literature** must notbe confounded with a type externally similar but psychologically widely different; the **literature of mere physical fear and the mundanely gruesome**. Such writing, to be sure, has its place, as has the conventional or even whimsical or humorous ghost story where formalism or the author’s knowing wink removes the true sense of the morbidly unnatural; but these things are not the **literature of cosmic fear in its purest sense**. The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. (LOVECRAFT, 1973, p. 15). Grifos meus.[18]

---

tipo de literatura em contos isolados, como se descarregassem de suas mentes certas formas fantasmagóricas que, de outra maneira, os assombraria. Nestas condições, Dickens escreveu várias narrativas assustadoras; Browning, o poema hediondo *O infante Roland*; Henry James, *A volta do parafuso*; Dr. Holmes, o romance *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, *O leito superior*, e vários outros exemplos; A Sra. Charlotte Perkins Gilman, assistente social, *O papel de parede amarelo*; enquanto o humorista, W. W. Jacobs, produziu aquela hábil peça melodramática chamada *A pata do macaco*”.

18 Tradução minha: “Este tipo de literatura de medo não deve ser confundido com um tipo externamente semelhante, mas psicologicamente muito diferente; a literatura do mero medo físico e do mundanamente horrível. Essa escrita, sem dúvida tem o seu lugar, assim como a história de fantasma convencional, ou mesmo caprichosa ou humorística, em que o formalismo ou a piscadela do autor removem o verdadeiro sentido do sentido de morbidez não natural; mas essas coisas não são a literatura de medo cósmico em seu sentido mais puro. O verdadeiro conto estranho tem algo mais do que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou um vulto coberto de lençóis arrastando correntes, de acordo com a regra. Uma certa atmosfera inexplicável de medo de forças externas e desconhecidas deve estar presente; e deve haver uma sugestão, expressa com uma seriedade condizente com o assunto, daquela concepção mais terrível do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza, que são nossa única salvaguarda contra os ataques do caos e dos demônios do espaço insondável”.

Lovecraft reconhece que esse tipo de narrativa não se ajustaria a um modelo teórico específico, por isso sugere que mais vale observar o que é externo ao texto — vale dizer, as impressões que acarreta no destinatário. Ou seja, aquilo que se configuraria como procedimento fundamental dos *tales of cosmic fear* não é sua adequação à uma teoria estabelecida, mas a configuração de uma atmosfera fabulativa extratextual, a criação de uma sensação determinada no receptor. E essa sensação não pode produzir outra coisa senão o aludido medo. Portanto, para além da intenção do autor e da mera estrutura do enredo, em última instância o conto de medo cósmico é medido pelo nível emocional que provoca, e depende da experiência particular do leitor (não o implícito, mas o leitor real):

> Naturally we cannot expect all weird tales to conform absolutely to any theoretical model. […] Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear […]. Therefore we must judge a weird tale not by the author's intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. If the proper sensations are excited, such a "high spot" must be admitted on its own merits as weird literature […]. The one test of the really weird is simply this — whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers ... (LOVECRAFT, 1973, p. 15-16).[19]

No ensaio lovecraftiano, o termo inglês utilizado com frequência para referir-se ao objeto em tela é *weird*, que pode apresentar as seguintes acepções: "estranho", "assombroso", "esquisito", "misterioso", "sobrenatural", "incompreensível". Todavia, os tradutores brasileiros João Guilherme Linke e Celso M. Paciornik — talvez ancorados no ensaio todoroviano — o traduziram como *fantástico*. A expressão utilizada por Lovecraft para referir-se ao tipo de narrativa que está

---

19 Tradução minha: "Naturalmente, não podemos esperar que todos os contos estranhos se conformem absolutamente a algum modelo teórico. [...] A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe de um enredo, mas a criação de uma sensação determinada. Podemos dizer, em geral, que uma estória estranha cuja intenção é ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é um genuíno conto de medo cósmico [...]. Portanto, devemos julgar um conto estranho não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ele atinge em seu ponto menos vulgar. Se as sensações apropriadas forem produzidas, esse "ponto alto" deve ser admitido por seus próprios méritos, como literatura estranha [...]. O único teste do realmente *estranho* é simplesmente este — se ele produz ou não no leitor um profundo sentimento de medo e de contato com esferas e poderes desconhecidos".

tratando é *literature of cosmic fear* ou *tale of cosmic fear*, e suas equivalentes: *weird tale* e *weird story*. Os tradutores supramencionados, na edição da Francisco Alves (1987) e da Iluminuras (2007), respectivamente, traduziram estas expressões para a língua portuguesa como *literatura fantástica* e *história fantástica* — o que já não seria a mesma coisa. Essa última terminologia, i.e., *literatura fantástica* — que foi utilizada, como vimos, inicialmente na França oitocentista — tem uso situado, enquanto o conceito lovecraftiano é demasiado abrangente e atemporal: logo, seria um equívoco tomá-los numa relação de equivalência, como foi feito em ambas as traduções. Mais uma vez a perspectiva de que *tudo é fantástico*, como sói acontecer no Brasil.

No que tange a Todorov, quando se ocupou da definição do fantástico — em seu livro de 1970, já mencionado —, também traduzira as terminologias lovecraftianas *tale of cosmic fear* e *weird tale* equivocadamente: em francês, *histoire fantastique* e *conte fantastique* (TODOROV, 1970, p. 31). Não devemos esquecer que o objeto de estudo desse teórico concentrava-se no século XIX; seu escopo era, portanto, de ordem diversa do escritor estadunidense. Aliás, no capítulo das definições, no *Introduction à la littérature fantastique* [Introdução à literatura fantástica], para indicar o começo da narrativa fantástica, Tzvetan Todorov curiosamente aponta uma publicação de 1804 (TODOROV, 1970, p. 31): "... un livre qui inaugure magistralement l'époque du récit fantastique : le *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Manuscrito encontrado em Zaragoza] de Jan Potocki".[20] Ou seja, o "medo cósmico", assinalado no texto de Lovecraft, pode até ser encontrado como pressuposto de algumas narrativas fantásticas oitocentistas, mas sua origem como motivação fabulativa data de épocas mais antigas, bem antes do uso da escrita. Por conseguinte, utilizar essa categoria lovecraftiana entendendo-a como *literatura fantástica*, equivaleria a conceber o fantástico como anterior ao século XIX, fato que o próprio Todorov não admitira.

Antes dos aportes todorovianos, os estudiosos mais destacados na crítica francesa já advogavam a necessidade de estabelecer um período para situar o surgimento da narrativa fantástica, localizando-a unanimemente em finais do século XVIII. Entre eles, Louis Vax foi um dos primeiros a fixar esse momento:

---

20 Tradução minha: "... um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica: o *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Manuscrito encontrado em Zaragoza], de Jan Potocki".

> Que le fantastique soit déjà florissant dans l'art du Moyen Age alors qu'il n'apparaîtra guère dans la littérature qu'au XVIII^{e} siècle, cela peut prouver assurément que le mot de *fantastique* n'a pas tout à fait le mêmesens suivant qu'il s'applique à l'image ou au récit ... (VAX, 1960, p. 39).[21]

Mais adiante, no terceiro capítulo de seu *L'art et la littérature fantastiques* [A arte e a literatura fantásticas] (1960), ademais de ratificar a mesma ideia, o autor agregaria que esse modo literário alcançara a perfeição no início do século XX (VAX, 1960, p. 74): "Mais la littérature fantastique n'a pris son véritable essor qu'au XVIII^{e} siècle. Elle a atteint sa perfection au début du XX^{e}".[22] Em unidade de vistas com seu conterrâneo, Roger Caillois também apontaria o final do Século das Luzes como berço do fantástico (CAILLOIS, 1975, p. 23): "En Europe, [o fantástico] il est contemporain du Romantisme. En tout cas, il n'apparaît guère avant la fin du XVIII^{e} siècle et comme la compensation d'un excès de rationalisme".[23] Mais recente, num dos mais relevantes estudos já publicados acerca da literatura fantástica no ocidente — a coletânea de ensaios *Teorías de lo fantástico* (2001) —, o organizador David Roas voltaria a confirmar aquela proposição (ROAS, 2001, p. 21): "… su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear esse choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural …".[24]

Com respeito a Louis Vax, a clareza com a qual estabelece a época do aparecimento desse tipo de narrativa parece ausente em outras passagens do seu livro. Em grande medida seu texto é confuso: inicialmente é taxativo ao expressar a recusa em definir aquilo que venha a ser o fantástico (VAX, 1960, p. 5): "No nous

---

21 Tradução minha: "Que o fantástico já se encontre florescendo na arte da Idade Média, ao passo que só aparecerá na literatura no século XVIII, pode provar seguramente que a palavra *fantástico* não tem exatamente o mesmo sentido, segundo se aplica à imagem ou à narrativa ...".

22 Tradução minha: "Mas a literatura fantástica só no século XVIII tomou seu verdadeiro surto. Ela alcançou a perfeição em princípios do século XX".

23 Tradução minha: "Na Europa, o fantástico é contemporâneo do Romantismo. Em todo caso, praticamente não aparece antes de finalizar o século XVIII, como uma compensação ante o excesso de racionalismo".

24 Tradução minha: "... a data de seu nascimento deve ser situada em meados do século XVIII, quando ocorreram as condições adequadas para apresentar esse choque ameaçante entre o natural e o sobrenatural". A propósito, em idêntico plano discursivo, o escritor e pesquisador italiano Italo Calvino (1923-1985) também estabelecera a época específica do surgimento desse modo literário: na "Introduzione" da antologia organizada por ele, *Racconti fantastici dell'ottocento* (1983), afirma que o conto fantástico nasceu na transição do século XVIII para o XIX: "È sullo stesso terreno della speculazione filosofica tra Settecento e Ottocento che il racconto fantastico nasce …". (CALVINO, 1983, p. 5). [É no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce ...]. Tradução minha. Logo, seria anacrônico postular sua existência em períodos precedentes.

hasardons pas à definir le fantastique [...]. Essayons plutôt de délimiter le territoire du fantastique en précisant ses relations avec les domaines voisins ...".[25] Logo, depreendemos que seu *modus operandi*, em lugar de concentrar-se na ontologia do objeto, consiste na identificação dos tais *domaines voisins*, i.e., o que o autor considerou como sendo as doze fronteiras do fantástico: o feérico, as superstições populares, a poesia, o macabro, a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria, o ocultismo, a psicanálise e a metapsíquica.

Nada obstante, nas linhas subsequentes — numa afirmação que decerto careceria de maiores considerações em torno do conceito de *merveilleux* meramente dado — ele afirma que *feérico* e *fantástico* não são senão duas espécies de um gênero maior, o *maravilhoso* (VAX, 1960, p. 5): "... *Féerique* et *Fantastique* sont deux espèces du genre *Merveilleux*".[26] E a partir dessas duas categorias Vax conclui que a narrativa fantástica se caracteriza a partir de uma relação antinômica: enquanto o *fantastique* teria como condição de possibilidade o *monde réel* assaltado por terrores imaginários; o *féerique*, a seu turno, pressuporia um universo externo, no qual quaisquer conflitos com o real simplesmente inexistiriam:

> Le récit fantastique [...], aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. [...] L'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel. (VAX, 1960, p. 5-6).[27]

Ou seja, nos contos do *fantastique* o mundo narrado tem sempre como referente o do leitor, no qual este espontaneamente se identifica, adeso a uma zona de conforto. É exatamente aí — nos diria Vax —, nesse ambiente banal e cotidiano, que ocorre a introdução do elemento inquietante: eis o fantástico. Caberia ainda indagarmos do teórico francês qual o conceito de *real* que ele tinha em mente, posto que bem poderia ser diverso dos seus leitores (contemporâneos e futuros). Entre os principais temas do *fantastique*, o autor destacaria — quase à maneira de Borges —, o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade, do

---

25 Tradução minha: "Não nos arrisquemos a definir o fantástico [...]. Tentemos antes delimitar o território do fantástico especificando suas relações com os domínios vizinhos ...".
26 Tradução minha: "... *Feérico* e *Fantástico* são duas espécies do gênero *Maravilhoso*".
27 Tradução minha: "A história fantástica [...], gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, repentinamente colocados na presença do inexplicável. [...] A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no mundo real".

espaço e do tempo e a regressão.[28] Nos anos seguintes, ainda na França, essa antinomia seria apresentada de maneira mais elaborada na obra de Roger Caillois, cuja definição de *littérature fantastique* nela se concentraria quase como condição *sine qua non*.

As principais contribuições teóricas de Caillois acerca da narrativa fantástica se encontram no ensaio "De la féerie à la science-fiction" [Do feérico à ficção científica] — texto inicialmente publicado em 1966, na abertura da *Anthologie du fantastique*, organizada por ele em Paris. Suas ideias centrais se configuram a partir de dois pressupostos simples (ambos questionáveis): a) assim como o conto de fadas fora suplantado pelas narrativas fantásticas no final do século XVIII, estas seriam, no século XX, substituídas pela ficção-científica; b) logo, o conceito de *fantastique* se estabelece como oposição ao *merveilleux*. Já não se trata de pensar o fantástico simultaneamente em relação com diversos "domínios vizinhos", como propusera Vax, mas de situá-lo apenas frente a uma fronteira única, numa antinomia absoluta. Por isso, afirma ele no início do texto, é importante distinguir entre essas noções próximas e muitas vezes confundidas (CAILLOIS, 1966, p. 8). Vejamos, de início, o cerne de sua formulação antinômica. Enquanto o *conte de fées*

> ... se passe dans un omnde où l'enchantement ça de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie de l'ordre des choses ; il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses. (CAILLOIS, 1966, p. 8).[29]

No *fantastique*, ao contrário,

> ... le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et

28 Para o escritor argentino, os temas mais recorrentes da literatura fantástica eram a metamorfose, as interações do estado onírico com o de vigília, a invisibilidade, os jogos com o tempo, a presença de seres sobrenaturais entre os homens, o duplo e a ideia das ações paralelas, conforme esboçou na conferência "La literatura fantástica", em 1967. Disponível em: <http://borgestodoelanio.blogspot.com.br/2015/10/jorge-luis-borges-la-literatura.html>. Acesso em: 25 dez 2016.

29 Tradução minha: "... ocorre num mundo onde o encantamento é evidente por si mesmo e onde a magia é a regra. O sobrenatural não é terrível, não é surpreendente, uma vez que constitui a própria substância do universo, sua lei, seu clima. Não viola nenhuma regularidade: é parte da ordem das coisas; é a ordem, ou melhor, a ausência de ordem das coisas".

> immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. (CAILLOIS, 1966, p. 9).[30]

Ou seja, ambas as categorias admitem a presença do sobrenatural: a primeira delas, o *merveilleux*, o tem como regra, está na ordem das coisas; a outra, o *fantastique*, — no texto cailloisiano, seu oposto — o abriga sempre na condição de ruptura, de exceção, um interstício na ordem cósmica. Essa seria, portanto, a primeira grande oposição destacada por Caillois entre tais modalidades: cada uma delas vicejaria na ausência da outra, apartadas em seu *locus* específico. Se, ficcionalmente, o *fantastique* pressupõe a dada existência de nosso mundo; o *merveilleux*, cuja natureza é puro encantamento, é sua ab-rogação. Nesse sentido, o conto de fadas, desde o começo, se situa num universo de magos e gênios; suas primeiras palavras constituiriam uma verdadeira advertência: *en ce temps-là* [naqueles tempos] ou *il y avait une fois*... [era uma vez...]. Ambos estariam ontologicamente destituídos de sentido se ocorressem na instância que corresponde ao outro (CAILLOIS, 1966, p. 9): "... le fantastique n'a aucun sens dans un univers merveilleux. [...] Dans un monde de miracles, l'extraordinaire perd sa puissance".[31] Os seres que os habitam longe estão de serem idênticos. No maravilhoso, a presença de fadas, unicórnios ou dragões, sem que cause qualquer espanto, é parte integrante dessa forma literária (CAILLOIS, 1966, p. 8): "L'univers du merveilleux est naturellement peuplé de dragons, de licornes et de fées ; les miracles et les métamorphoses y sont continus".[32]

A segunda oposição proposta no ensaio de 1966 — quiçá demasiado generalizada, uma vez que não consta um estudo comparativo para confirmá-la —, é igualmente decisiva para fundamentar a perspectiva conceitual do autor. Segundo Caillois, o conto de fadas é um tipo de narrativa que apresenta um final feliz, ao passo que no fantástico as estórias terminam com algum acontecimento funesto, geralmente a morte ou desaparição do protagonista (CAILLOIS, 1966, p. 9): "Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques

---

30 Tradução minha: "... o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodígio se torna uma agressão ameaçadora e proibida, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis até então eram consideradas rigorosas e imutáveis. É o impossível, acontecendo inesperadamente num mundo onde o impossível é banido por definição".

31 Tradução minha: "... o fantástico não tem sentido em um universo maravilhoso. [...] Num mundo de milagres, o extraordinário perde seu poder".

32 Tradução minha: "O universo do maravilhoso é naturalmente povoado por dragões, unicórnios e fadas; nele milagres e metamorfoses são constantes".

se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros".[33]

Outro ponto que merece destaque no trabalho de Caillois são os temas catalogados por ele como próprios do *fantastique*, ao todo doze — ampliando o rol antes proposto por Louis Vax (e também por Jorge Luis Borges):

> [1] *le pacte avec le démon* [o pacto com o diabo]; [2] *l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie* [a alma penada que exige o cumprimento de determinada ação para repousar]; [3] *le spectre condammé à une course désordonnée et éternelle* [o espectro condenado a um trânsito desordenado e eterno]; [4] *la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants* [a morte personificada que aparece entre os vivos]; [5] *la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit* [a "coisa" indefinível e invisível, mas que pesa, está presente, que mata]; [6] *les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivantes* [os vampiros, isto é, os mortos que asseguram uma juventude perpétua sugando o sangue dos vivos]; [7] *la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance* [a estátua, o manequim, a armadura, o autômato, que de repente ganham vida e adquirem uma temível independência]; [8] *la malédiction d'un sorcier, qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle* [a maldição de um feiticeiro, que causa uma doença espantosa e sobrenatural]; [9] *la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle* [a mulher-fantasma, que vem do além, sedutora e mortal]; [10] *l'intervension des domaines de rêve et de la réalité* [a interação dos reinos dos sonhos e da realidade]; [11] *la chambre, l'appartement , l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace* [o quarto, o apartamento, o chão, a casa, a rua apagada do espaço]; [12] *l'arrêt ou la répétition du temps* [a paralisação ou a repetição do tempo]. (CAILLOIS, 1966, p. 19-21).

Ao fim e ao cabo não resta muita diferença entre as concepções exaradas pelos dois teóricos franceses: em Vax há simultaneamente dicotomia e antinomia (*fantástico* e *maravilhoso* ora se complementam, ora se contrapõem); em Caillois, há somente antinomia (o *monde féerique* e o *monde réel* não são expressões de uma supra-categoria, o *Merveilleux*, mas formulações autônomas e absolutamente opostas, o *merveilleux* e o *fantastique*). O ensaio "De la féerie à la science-fiction" prima pela clareza e concisão textuais, de modo que a ideia central do autor perpassa do início ao fim, i.e., o *fantástico* como o oposto de uma forma literária então suplantada, o *conte de fées* (CAILLOIS, 1966, p. 8): "Le fantastique, au contraire, manifeste un

33 Tradução minha: "Embora os contos de fadas tenham um final feliz, as narrativas fantásticas se desenrolam em um clima de horror e quase inevitavelmente terminam em um evento sinistro que causa a morte, a desaparição ou a condenação do herói".

scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel".[34]

Não obstante, o conceito de *merveilleux*, embora melhor desenvolvido que no texto de seu antecessor Vax, não deixaria de suscitar algumas objeções. Isso porque Caillois o situa sempre fora de nosso cotidiano, num universo mágico independente deste que habitamos. A propósito, Tzvetan Todorov, já no fim da década de sessenta, traria aportes fundamentais para enriquecer o debate. Em evidente crítica ao texto cailloisiano, o búlgaro destacaria o equívoco de confundir *merveilleux* e *conte de fées*: este último não é senão uma variedade do primeiro — afirma o autor no terceiro capítulo do ensaio de 1970. O que os distinguiria, continua ele, radica antes de tudo na forma, posto que ambos admitem deliberadamente o sobrenatural. Para esclarecer esses pontos, chegou a citar alguns textos de Hoffmann e o *Livro das mil e uma noites*:

> On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées (pour ne citer que quelques éléments des contes de Perrault). Ce qui distingue le conte de fées est unecertaine écriture, non le statut du surnaturel. Les contes d'Hoffmann illustrent bien cette différence : *Casse-Noisette et le Roi des souris*, *l'Enfant étranger*, *la Fiancée du roi* relèvent, par des propriétés d'écriture, du conte de fées ; *le Choix d'une fiancée*, tout en conservant au surnaturel le même statut, n'est pas un conte de fées. Il faudrait aussi caractériser *les Mille et une nuits* comme contes merveilleux plutôt que comme contes de fées ... (TODOROV, 1970, p. 59-60).[35]

Para delimitar o que ele chamou de *merveilleux pur*, Todorov categorizou quatro possibilidades para esta categoria, a saber: 1. *merveilleux hyperbolique* (fenômenos sobrenaturais por sua dimensão, sempre superiores ao que nos é familiar); 2. *merveilleux exotique* (narração de acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais); 3. *merveilleux instrumental* (aperfeiçoamentos técnicos em alguma

---

34 Tradução minha: "O fantástico, pelo contrário, manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real".

35 Tradução minha: "O gênero maravilhoso é geralmente relacionado ao conto de fadas; na verdade, o conto de fadas é apenas uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais nele não causam surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para mencionar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escrita, não o estatuto do sobrenatural. Os contos de Hoffmann ilustram bem essa diferença: "Quebra-nozes e o Rei dos camundongos", "A criança estrangeira" e "A noiva do rei" pertencem, por propriedades de escrita, ao conto de fadas; "A escolha de uma noiva", embora mantendo o mesmo estatuto para o sobrenatural, não é um conto de fadas. Também seria necessário caracterizar *As mil e uma noites* antes como contos maravilhosos do que como contos de fadas ...".

medida possíveis, não, porém, na época descrita); e 3. *merveilleux scientifique* (o sobrenatural explicado racionalmente, mas por leis que a ciência contemporânea não admitiria; para o autor, trata-se da modalidade que no século XX ficou sendo chamada de *ficção-científica*).[36]

Ainda a respeito do tema, são oportunas as contribuições de Irlemar Chiampi, notadamente no ensaio *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, publicado em 1980. Segundo a professora, o termo *maravilhoso* agregaria duas acepções estéticas basilares. A primeira delas, proveniente do termo latino *mirabilia*, traz à baila algo que contém a *maravilha*, sobretudo àquela que pode ser *mirada* pelos homens:

> Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. (CHIAMPI, 2008, p. 48).

A outra corresponderia ao feérico ou "maravilhoso puro", i.e., as narrativas afastadas da esfera do humano, portanto, aquelas que não podem prescindir da intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários.[37] Há, mediante as formulações "Era uma vez..." ou "Em certo reino", uma "recusa da realidade" e de suas relações causais:

> Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2008, p. 48).

Daí que, ao tomarmos em consideração a primeira das acepções apresentadas acima, o *merveilleux* também pode emergir nos recônditos do mundo que conhecemos. A título de exemplo, podemos percebê-lo em grande magnitude durante os milênios da Idade Média, ou em épocas mais recuadas. De acordo com o pesquisador francês Marcel Schneider, em seu livro *Histoire de la littérature fantastique en France* [História da literatura fantástica na França] (1985), em alguma

---

36 Veremos mais adiante a relação do *merveilleux* com o *fantastique*, e também o *étrange*, na obra todoroviana.

37 A propósito do tema, Erich Auerbach (2011, p. 112-113), em seu *Mimesis* (1946), menciona a existência de "região feérica", e "paisagem feericamente encantada".

medida o *merveilleux* fazia parte do horizonte mental de praticamente todos os homens do medievo:

> L'apparition du fantastique ne pouvait guère se produce au Moyen Age puisque **magique et merveilleux y étaient pain quotidien**. Tout le monde croyait aux sources miraculeuses, aux pierres et aux arbres guérisseurs, aux envôtements, aux nouments d'aiguillettes, aux talismans, aux transformations d'hommes en animaux ou en plantes, aux démons, aux incarnations du Diable. Les curés de village partageaient les superstitions de leurs ouailles, les évêques parfois aussi. (SCHNEIDER, 1985, p. 15). Grifos meus.[38]

Para Jacques Le Goff (2010, p. 17), todas as sociedades segregam *maravilhoso*, "...mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior [...], de antigas maravilhas". Dessa forma, comuns às culturas pré-cristãs, abrangem uma multiplicidade de seres e forças sobrenaturais plenas de prodígios. Por conseguinte, nos contos maravilhosos o impossível não tem cabida: animais falam, dragões atuam no rapto de princesas, príncipes são convertidos em sapos e um tapete pode voar. No ocidente medieval, cujas expressões literárias não estão menos repletas de maravilhas, o termo *mirabilia* era o equivalente utilizado nos círculos letrados (LE GOFF, 2010, p. 15-33): era o plural de *mirabilis*, cuja raiz procede do verbo *miror*, "olhar com espanto, olhar com admiração, admirar, contemplar".[39] Ainda assim, nesse período, os *mirabilia* — mais que uma categoria literária —, eram concebidos como um universo de objetos imaginários capazes de despertar a admiração humana. Mas como a faculdade imaginativa e a fascinação pelo extraordinário não fossem apanágio dos setores cultos, a expressão do maravilhoso não tardaria em aparecer verbalmente nas línguas vulgares e também no inglês. De acordo com o medievalista francês, o vocábulo "maravilha"

> ... pode ser encontrad[o] a partir do século XIII em francês antigo em *Vie de saint Alexis* e na *Canção de Rolando*; no mesmo modelo, outros termos vindos do latim encontram-se em italiano, espanhol e português; no mesmo momento, o alemão propõe *Wunder*, e o inglês, *Wonder* ... (LE GOFF, 2009, p. 20).

---

38 Tradução minha: "A aparição do fantástico dificilmente poderia ser produzida na Idade Média, já que mágico e maravilhoso faziam parte do cotidiano. Todos acreditavam em fontes milagrosas, pedras e árvores curativas, petiscos, nós, talismãs, em metamorfoses de homens em animais ou plantas, demônios, em encarnações do diabo. Os sacerdotes da aldeia compartilhavam as superstições do seu rebanho, às vezes também os bispos".

39 FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. P. 613.

Durante esse período histórico, pode-se dizer, ainda inexistiam quaisquer demarcações entre o mundo habitado pelos homens e aquele configurado em fantasia. Portanto, não havia fronteiras entre o natural e o sobrenatural: *mirabilia* e *naturalia* eram igualmente legíveis. De maneira que, como estivesse plenamente integrada à cultura popular, a presença do maravilhoso não poderia deixar de ser inevitável. Por isso mesmo fora também aproveitado pelas possibilidades criativas do cristianismo. No entanto, o curso da liberdade imaginativa, do qual se engendrou um universo de objetos e criaturas insólitas seria, em grande medida, cerceado. Nesse sentido, podemos pensar no papel exercido pela Igreja, cuja ideia de maravilhoso encontra-se essencialmente condensada no milagre. Daí as narrativas do *maravilhoso cristão*.

Mas o *merveilleux* já mais próximo da segunda acepção apresentada por Chiampi, ainda que evoque alguns dos seres da zoologia imaginária catalogada por Jorge Luis Borges[40], tais como o dragão, o centauro, o gnomo, o ogro e a fada, ou os cimos de topografias maravilhosas como o país da Cocanha e a ilha de Avalon, não prescinde de seu vínculo com elementos da realidade. Mais que isso, o maravilhoso integrava efetivamente o cotidiano, como atestam os estudos de Schneider e Le Goff. Daí o problema da proposição de Roger Caillois (1966) — numa análise que não levara em conta todas as variantes dessa categoria —, ao situar as narrativas maravilhosas sempre em mundos apartados do nosso. Para ele, o *merveilleux* se configura fundamentalmente como uma estrutura mágica que se opõe ao mundo do leitor. Em seu âmbito, embora o sobrenatural seja apresentado como natural, tudo se passaria num espaço distinto de quaisquer entornos cotidianos:

> En outre, ce monde enchanté est harmonieux [o do *merveilleux*], sans contradiction, pourtant fertile en péripéties, car il connaît, lui aussi, la lutte du bien et du mal ; il existe de mauvais génies et de mauvaises fées. Mais, une fois acceptées les propriétés singulières de cette surnature, tout y demeure remarquablement stable et homogène. [...] Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager. [...] Alors vacillent les certitudes

40 No prólogo de seu *Manual de zoología fantástica* (1957), o escritor argentino nos assegura que apesar de menos pródiga que a de Deus, a zoologia imaginativa poderia alcançar as possibilidades infinitas da arte combinatória, "... ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales ...". Presentes no imaginário das civilizações, os seres dessa segunda zoologia pululam desde datas imemoriais na fantasia dos homens de todas as épocas: do A Bao A Qu, e também a Harpia, o Minotauro, a Esfinge, o Fauno, o Hipogrifo, ou o Unicórnio, aos monstros modernos — como a criatura de Frankenstein ou o Hobbit de Tolkien, entre tantos outros.

> les mieux assises et l'épouvante s'istalle. [...] ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. (CAILLOIS, 1966, p. 8-11).[41]

Ainda no mesmo diapasão, porém mais moderado, Claude Kappler (1986, p. 37-38) — cujas palavras chegariam a anular a acepção própria do vocábulo latino *mirabilia*, ou seja, sua referência visiva, de algo que se pode admirar com os olhos —, afirmaria: “Es raro que lo maravilloso exista dentro de los límites de nuestro horizonte: casi siempre nace allí **donde no alcanza nuestra vista**. Es por ello por lo que los «extremos» de la tierra son tan fecundos ...”.[42] Grifos meus. Este viés continuaria a ser trilhado por pesquisadores mais recentes: os espanhóis Herrero Cecilia (2000), Muñoz Rengel (2009) e David Roas (2011): para eles, o maravilhoso é próprio de um mundo autônomo, como na Terra Média de *The lord of the rings* [O senhor dos anéis], de Tolkien.

A categoria do *merveilleux* também assumiria papel capital na formulação teórica do fantástico na obra de Tzvetan Todorov, exposta em *Introduction à la littérature fantastique*. Publicado em Paris em 1970, seu ensaio representa, naquele momento, a reflexão mais aprofundada e efetivamente sistemática em torno da aludida expressão ficcional. Apesar das limitações e de alguns pontos de vista bastante questionáveis, seu trabalho passaria à posteridade como um dos mais importantes já realizados, e seu autor, um dos mais conhecidos entre os estudiosos da literatura fantástica e modos afins. Entre os componentes de sua análise, devemos considerar, inicialmente, três elementos-chave: a) seu raio de observação compreende uma gama de textos produzida no século XIX; b) a substituição do prospecto de cunho dicotômico pela ambiguidade suscitada no texto, graças à relação *étrange-fantastique-merveilleux*; e c) a proposta estruturalista, à qual identifica o efeito fantástico no âmbito intratextual.

---

41 Tradução minha: “Além disso, este mundo encantado é harmonioso, sem contradição, mas rico em peripécias, pois também conhece a luta entre o bem e o mal; há gênios maus e fadas más. Mas uma vez aceitas as propriedades singulares desse sobrenatural, tudo permanece notavelmente estável e homogêneo. [...] O fantástico supõe a solidez do mundo real, porém para assolá-lo melhor. [...] Vacilam então as certezas mais seguras e se instala o espanto. [...] o que não pode suceder e apesar de tudo sucede, num ponto e num instante preciso, no coração de um universo perfeitamente conhecido e do qual se acreditava que o mistério fora para sempre banido”.

42 Tradução minha: É estranho que o maravilhoso exista dentro dos limites de nosso horizonte: quase sempre nasce ali onde nossa vista não alcança. É por isso que os «extremos» da terra são tão fecundos ...”.

Nas primeiras linhas do *Introduction*, Todorov assevera que, menos por suas especificidades que por alguma característica compartilhada, seu propósito é encontrar uma regra que lhe permita aplicar a muitos textos o epíteto de *œuvres fantastiques* (TODOROV, 1970, p. 7). Essa característica, segundo ele, seria a presença da *hésitation*. Para alcançar esse escopo, seu percurso metodológico se distinguiria dos predecessores mais recentes, tais como Caillois e Vax, cujos nomes são mencionados como "canônicos" no décimo parágrafo do segundo capítulo de seu livro. Estes últimos pensaram o *fantástico* a partir de duas possibilidades: ou como antinomia do *maravilhoso* ou em relação a diversos outros domínios. Essa perspectiva foi, com efeito, superada por Todorov: em seu modelo ternário, estaria muito mais próximo de Charles Nodier, como já vimos. Na classificação todoroviana, a "*histoire fantastique fausse*", a "*histoire fantastique vraie*", e a *"histoire fantastique vague*" de maneira aproximada corresponderiam ao *merveilleux*, ao *étrange* e ao *fantastique pur*, respectivamente. *Grosso modo*, nas definições propostas por Roger Caillois e Louis Vax estava presente a noção de duas ordens ontológicas possíveis, a de um *monde naturel* e outra de um *monde surnaturel*, e o *fantastique* resultava da presença de algum elemento sobrenatural no mundo natural. Ao passo que Todorov não verá a natureza do *fantastique* senão de maneira menos simples: o ponto nevrálgico é percebê-lo antes como uma categoria imprecisa que como substância; é o efeito de uma tensão estabelecida nas entranhas do próprio texto, partilhada pelo protagonista, narratário e receptor (não necessariamente nesta ordem, nem como condição absoluta e simultânea para os três):

> Le fantastique occupe **le temps de cette incertitude** ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (TODOROV, 1970, p. 29). Grifos meus.[43]

Alguns exemplos são indicados ao longo de seu ensaio, entre outros, os romances *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, e os contos "Aurélia", de Gérard de Nerval, e "A pata do macaco" de W. W.

---

43 Tradução minha: "O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, deixamos o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece apenas as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural".

Jacobs. Em suma, no *étrange* o acontecimento insólito é apenas aparentemente sobrenatural, mas ao fim e ao cabo, poderia ser explicado pelas leis que regem o funcionamento de nosso mundo:

> Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre [o estranho], on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblade à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. (TODOROV, 1970, p. 51-52).[44]

no *merveilleux* o sobrenatural se confirmaria, extrapolando, portanto, aquelas leis conhecidas:

> Il existe enfin un « merveilleux pur » qui, de même que l'étrange, n'a pas de limites nettes [...]. Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements. (TODOROV, 1970, p. 59).[45]

enquanto o *fantastique* seria sempre um gênero evanescente (TODOROV, 1970, p. 47): "...rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescent".[46] Assim, ele concluiria que os extremos da convicção ou incredulidade absolutas nos afastaria do tênue terreno do fantástico; eis sua fórmula, assevera Todorov, ao comentar o enredo do romance de Potocki e a hesitação de Alphonse, o protagonista: "J'en vins presque à croire".[47] E insiste (TODOROV, 1970, p. 35): "... c'est l'hésitation qui lui donne vie".[48]

Por conseguinte, o ponto de vista todoroviano, ao postular a existência do *fantastique* apenas no tempo que dura a *hésitation* entre ambas as explicações —

---

44 Tradução minha: "Nas obras que pertencem a esse gênero [o estranho], relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por isso mesmo, provocam na personagem e no leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar".

45 Tradução minha: "Há enfim um "maravilhoso puro" que, como o estranho, não tem limites claros [...]. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude em relação aos eventos narrados que caracterizam o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos".

46 Tradução minha: "... nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente".

47 Tradução minha: "Eu quase cheguei a acreditar".

48 Tradução minha: "... é a hesitação que lhe dá vida".

racional uma, sobrenatural outra —, nos levaria a confirmar a negação de sua autonomia. O próprio Todorov o reconhece, no início do terceiro capítulo (TODOROV, 1970, p. 46): “Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome”.[49] Entretanto, embora a *hésitation* seja a pedra angular do seu modelo conceitual, isoladamente considerada não bastaria para assegurar a condição de possibilidade do *fantastique*. Há ainda, à guisa de um tripé, dois outros vértices que, conectados ao primeiro, nos daria as premissas do fantástico segundo Todorov: 1) o mundo representado na obra tem como referente o do receptor; durante a leitura emerge a hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os acontecimentos narrados; 2) a hesitação pode ser experimentada, ademais do narratário e leitor empírico — este último por efeito de identificação —, também por uma personagem — em geral o protagonista; e 3) faz-se mister uma dada atitude do receptor para com o texto, i.e., deve recusar quaisquer interpretações alegóricas ou poéticas, sob pena de abandonar o “gênero”.

O ensaio todoroviano, cujo título nos indica tratar-se de uma *introdução* ao estudo do *fantastique*, nas décadas seguintes daria ensejo a futuras contribuições teóricas, tanto na França quanto em outros países.[50] Em linhas gerais, apesar do reconhecimento e da importância do trabalho de Todorov, os novos estudos desenvolvidos em torno da literatura fantástica colocariam em xeque algumas de suas postulações. Evidentemente não existe uma proposta teórica absoluta, que possa dar conta da totalidade existente de um objeto; entretanto, dadas suas limitações, deve abarcar o máximo possível o contorno de suas particularidades. As incursões todorovianas, no que tange ao fenômeno literário em tela, suscitariam questionamentos pontuais: 1) como pensar e/ou categorizar o conjunto visceral de narrativas engendradas em todo o século XX e início do XXI, cuja forma excede os

---

49 Tradução minha: “O fantástico leva, portanto, uma vida cheia de perigos, e pode desaparecer a qualquer instante. Ele parece localizar-se no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo”.

50 No Brasil, Todorov chegaria com algum atraso e algum desfoque: a primeira tradução é de 1975, pela editora Perspectiva; e sua leitura não suscitaria no âmbito da pesquisa obras teóricas que com ele dialogassem diretamente. Em outros países — tais como França, Argentina, Portugal e Estados Unidos, por citar alguns exemplos —, diferentemente da nossa apatia reflexiva, floresceram pesquisadores de grande importância, entre eles, Irène Bessière, Ana María Barrenechea, Pampa Arán, Jaime Alazraki, Filipe Furtado e Rosemary Jackson, cujas obras em alguma medida se remetem às ideias de Todorov.

modelos oitocentistas? Aqui caberiam nomes verdadeiramente paradigmáticos, tais como Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Felisberto Hernández, Murilo Rubião, José J. Veiga, Ángel Olgoso, Fernando Iwasaki, Andrés Neuman, Juan Jacinto Muñoz Rengel ou David Roas, entre outros. 2) Em sua definição demasiado restritiva, reduzir o fantástico literário à possibilidade efêmera da *hésitation* não equivaleria quase a invisibilizá-lo, espremido nos limites estreitos configurados por seus dois vizinhos, o *étrange* e o *merveilleux*? 3) Por outro lado, seria o fantástico um *gênero*, como insistentemente afirma o autor de *Introduction à la littérature fantastique*? Mas essa última questão não se limita apenas ao texto de Todorov; também poderia ser apresentada aos estudiosos anteriores, uma vez que, unanimemente, se referiram ao *fantastique* como um "gênero". Acerca deste ponto em especial, em 1974, ao dissentir do búlgaro radicado na França, a pesquisadora Irène Bessière buscaria definir o fantástico entendendo-o como um *modo* narrativo:

> Le récit fantastique provoque l'incertitude [...], parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il **ne constitue une catégorie ou un genre littéraire**, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire. (BESSIÈRE, 1974, p. 10). Grifos meus.[51]

Sob esta nova perspectiva, i.e., a de conceber o fantástico na condição de uma modalidade ficcional capaz de manifestar-se em distintos gêneros literários, outros estudiosos passaram a ampliar o horizonte de análise. Dois anos depois, o peruano Harry Belevan, de maneira análoga, também insistiria neste ponto. No ensaio que publicou na Espanha em 1976, *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica* [Teoria do fantástico: anotações para uma dinâmica da literatura de expressão fantástica], assinalaria que Todorov — ao referir-se ao fantástico como gênero —, não levara em conta a distinção entre *forma* e *conteúdo*:

---

51 Tradução minha: "A narrativa fantástica provoca incerteza [...], porque utiliza dados contraditórios reunidos de acordo com sua própria coerência e complementaridade. Não define uma qualidade atual de objetos ou seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo".

> Continente y contenido se imbrican así, inconciliables, en lo que resulta una nueva y muy poco convincente *intentional fallacy*, pues mal puede catalogarse con una misma palabra como *género*, lo que corrientemente se denomina en literatura *forma* y *fondo*. [...] lo fantástico no será — no puede ser — un *género* específico de la literatura sino una *expresión* susceptible de emanar de/ en cualquier técnica o género. (BELEVAN, 1976, p. 105-106).[52]

Neste sentido, concluiria Belevan, se entendemos um conto ou um romance como gêneros literários — ou seja, pensando-os em sua natureza formal —, e em seguida concebemos o fantástico enquanto tema ou conteúdo, *simultaneamente* como "gênero", cairemos numa redundância gratuita. Já nos anos oitenta, a estadunidense Rosemary Jackson, em seu livro *Fantasy: the literature of subversion* [*Fantasy*: a literatura de subversão] (1981), retomaria a discussão ratificando a definição do fantástico como um *modo* literário — e não como um gênero —, a princípio quase parafraseando Belevan:

> It is possible, then, to modify Todorov's scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a *mode*, which then assumes different generic forms. [...] Unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing *enters a dialogue with the "real" and incorporates that dialogue as part of its essential structure*. [...] The issue of the narrative's internal reality is always relevant to the fantastic, with the result that the real is a notion which is under constant interrogation. (JACKSON, 1981, p. 35-36). Grifos da autora.[53]

Em obra mais recente, o pesquisador italiano Remo Ceserani, em seu livro *Il fantastico* [O fantástico] (1996), também se referiria à esta forma literária como um *modo narrativo* com raízes históricas bem definidas e capaz de manifestar-se em diferentes gêneros:

> ... o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou

52 Tradução minha: "Continente e conteúdo se imbricam assim, inconciliáveis, naquilo que resulta uma nova e muito pouco convincente *intentional fallacy*, pois mal pode catalogar-se com uma mesma palavra como *gênero*, o que correntemente se denomina em literatura *forma* e *fundo*. [...] o fantástico não será — não pode ser — um *gênero* específico da literatura, mas sim uma *expressão* suscetível de emanar de/ em qualquer técnica ou gênero".

53 Tradução minha: "É possível, pois, modificar ligeiramente o esquema de Todorov, e sugerir uma definição do fantástico como um *modo*, que então assume diferentes formas genéricas. [...] Distintamente do maravilhoso ou do mimético, o fantástico é um modo de escrita que *introduz um diálogo com o "real" e incorpora esse diálogo como parte de sua estrutura essencial*. [...] A questão da realidade interna da narrativa é sempre relevante para o fantástico, com o resultado de que o "real" é uma noção que está sob constante interrogação".

> 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. (CESERANI, 2006, p. 11-12).

Sem sombra de dúvidas, as reflexões e aportes de Ceserani constituem uma das referências mais lúcidas em torno deste tema. Há ainda, no seu texto, dois pontos fundamentais, até então não levados em consideração pelos estudiosos anteriores: as condições formais em que o fantástico foi gestado e a consequente ausência de procedimentos que supostamente lhe fossem inerentes. Em última instância, a autonomia dessa modalidade é assegurada pelo arranjo de alguns elementos estrategicamente combinados. Ou seja, o fantástico opera a partir da concretização da experiência narrativa lograda no ocidente até o final do século XVIII, mesclando determinados recursos formais e temáticos.

Nesse sentido, no que tange aos procedimentos narrativos utilizados, nenhum pode ser considerado exclusivo ou caracterizador deste ou de qualquer outro modo literário. Quanto ao fantástico, sua construção resulta de uma dada combinação de estratégias narrativas e temas específicos presentes em outras modalidades e gêneros. Trata-se, portanto, de uma elaboração singular que nasce a partir do auge da literatura moderna, sobretudo no romantismo. Daí que o aparecimento de um fantasma, de um lobisomem ou de um vampiro num texto — entre outros tipos catalogados por Vax e Caillois —, não seria suficiente para determinar seu pertencimento ao fantástico, nem muito menos a hesitação apontada por Todorov. Nas palavras do teórico italiano,

> O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi **uma particular combinação**, e **um particular emprego**, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p. 67). Grifos meus.

Entre os dez elementos presentes no âmbito formal apontados por Ceserani, alguns parecem mais caros na pena dos escritores que, de alguma maneira, se dedicaram à narrativa fantástica. Inicialmente vejamos o rol proposto por ele no terceiro capítulo de seu *Il fantastico* (CESERANI, 2006, p. 68-77): 1) *posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*; 2) *narração em primeira pessoa*; 3) *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*; 4)

envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) *passagem de limite e de fronteira*; 6) *objeto mediador*; 7) *elipses*; 8) *teatralidade*; 9) *figuratividade*; e 10) *o detalhe*. No âmbito dos sistemas temáticos mais recorrentes na literatura fantástica, os quais são indissociáveis aos expedientes formais apresentados acima, Ceserani (1996, p. 77-88) destacaria os oito seguintes: 1) *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*; 2) *a vida dos mortos*; 3) *o indivíduo, sujeito forte da modernidade*; 4) *a loucura*; 5) *o duplo*; 6) *a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*; 7) *o Eros e as frustrações do amor romântico*; e 8) *o nada*.

Entre tais procedimentos, destacarei alguns. O primeiro deles diz respeito às múltiplas experimentações formais desenvolvidas ao longo do século XVIII que, segundo o autor, corresponderia a um "primeiro estágio de maturidade" da narrativa ocidental, sobretudo na obra de Laurence Sterne (1713-1768). Portanto, a gênese do fantástico repousa, em grande medida, nas práticas de narratividade consolidadas anteriormente, tais como o romance picaresco, o romance epistolar, o romance de viagem, a psicologia interior do personagem, o envolvimento do leitor etc. — ademais da descoberta do *Livro das mil e uma noites* pelos europeus, também naquele século (CESERANI, 1996, p. 68). Acerca do segundo item, *a narração em primeira pessoa*, é muito frequente nos textos atribuídos ao fantástico, mesmo em autores contemporâneos. Concomitante, há ainda a presença de destinatários explícitos, personagens que trocam cartas: no século XX, essa estratégia narrativa está presente nos principais escritores que se dedicaram a esta modalidade literária — entre eles destaco Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar e Murilo Rubião. Já no que concerne ao *envolvimento do leitor*, faz-se mister a construção do mundo ficcional calcado no referente comum ao leitor externo: para que venha a sentir-se desorientado, ao menos como inquietude cognitiva, é preciso que antes esteja familiarizado. A *passagem de limite ou de fronteira* parece, a meu ver, ter sido mais utilizada nos textos oitocentistas, a exemplo dos contos de E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier, Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe: nestes autores é frequente a ambiguidade entre a vigília, o sonho, o pesadelo ou a loucura. Ao lado deste último procedimento, algumas vezes contíguo a ele, a narrativa nos assinala um *objeto mediador*, verdadeira flor de Coleridge trazida de alguma dimensão remota. Exemplos mais recentes e paradigmáticos são os contos "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges, "La trama celeste" [A trama celeste] e "El atajo" [O atalho] de Bioy Casares, e também seu

romance *La invención de Morel* [A invenção de Morel]. Quanto à função narrativa do *detalhe*, sua presença é tão fundamental para essa modalidade imaginativa que Borges reconheceria, no ensaio "El arte narrativo y la magia" (1932), que toda ficção fantástica é de "projeção ulterior". Ou seja, sob um princípio de encadeação dos elementos constitutivos da trama, a *diégesis* fantástica convoca a atenção do leitor para a chegada de um acontecimento epistemologicamente inexplicável.

Outro relevante trabalho teórico nesta área vem sendo realizado pelo português Filipe Furtado, cuja pesquisa completa está ainda por publicar.[54] Mas já há algumas décadas é conhecido dos leitores: a primeira parte de seu estudo veio a lume em Lisboa, em 1980, no ensaio *A construção do fantástico na narrativa*. Nesta obra o autor reitera alguns pressupostos unanimemente confirmados por quase todos os estudiosos desse domínio literário, a saber, a ficcionalização do sobrenatural e o encurtamento dos laços entre mundo representado e seu referente. Nesse sentido, a poucas páginas de seu texto, Furtado (1980, p. 19) assevera que no fantástico "... se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida". Anterior a Remo Caserani em mais de uma década, o teórico português já assinalara a inexistência de temas exclusivos ao fantástico: em sua linha argumentativa considerou a validade de uma supra-categoria fundada num sistema temático compartilhado, a literatura do *meta-empírico*. Dessa maneira, ao lado de outras modalidades narrativas, tais como o *estranho* e o *maravilhoso*, cujas fronteiras nem sempre aparecem delimitadas para o leitor, o fantástico recorreria a um tipo específico de sobrenatural, o *negativo*, i.e., aquele que permite a confrontação entre o nosso mundo e um sistema de natureza completamente distinto do universo conhecido. Frente a uma gama de textos às mais das vezes difíceis de classificar, dadas as divergências dos teóricos em torno do que viria a ser o fantástico *propriamente dito*, a terminologia proposta por Furtado, ao fim e ao cabo, parece ter lícita aplicação:

> ... a utilização desta temática na narrativa, embora indispensável ao fantástico, não é de forma alguma factor exclusivo dele. Com efeito, o

54 Refiro-me à sua tese, *Demónios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*, defendida em 1987, mas ainda inédita.

> emprego de temas sobrenaturais excede largamente o seu âmbito, sendo comum a uma grande parte da literatura de todos os tempos e tornando-se essencial a pelo menos dois outros gêneros: o maravilhoso e o estranho. Assim, tanto estes como o fantástico se incluem numa área denominada «literatura do sobrenatural» devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*. (FURTADO, 1980, p. 20).

Devo mencionar ainda o trabalho do teórico e escritor espanhol David Roas, sobretudo o texto de abertura do livro *Teorías de lo fantástico* [Teorias do fantástico] (2001) — "La amenaza de lo fantástico" [A ameaça do fantástico] — e o ensaio posterior *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* [Depois dos limites do real: uma definição do fantástico] (2011), cujas ideias ainda em gérmen no primeiro, são devidamente desenvolvidas no segundo. Expostas com a clareza e a ênfase que caracterizam o estilo do pesquisador, elas poderiam ser agrupadas em quatro vértices principais: 1) antinomia *fantástico/ maravilhoso*; 2) um máximo de referencialidade na construção textual e a consequente utilização de recursos narrativos do chamado realismo literário; 3) a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural; e 4) um medo específico como efeito do fantástico.

No que tange ao primeiro ponto, o autor catalão recupera a proposta argumentativa dos franceses Louis Vax e Roger Caillois que, como vimos, pretenderam definir o *fantástico* diferenciando-o do *maravilhoso* (ROAS, 2001, p. 18): "… frente a la clasificación de Todorov, creo que es más útil y, sobre todo, menos problemático, utilizar el binomio literatura fantástica / literatura maravillosa …".[55] Quanto ao segundo item, em alguma medida já está prefigurado na obra dos teóricos anteriores, quando afirmam que o mundo representado no texto fantástico deve assemelhar-se ao mundo do leitor. Contudo, Roas acentua que esse tipo de ficção deve ser elaborado com as mesmas técnicas e artifícios presentes nos textos realistas. E acrescenta: mais que nestes últimos, o fantástico inexiste dissociado de seu referente:

> … la literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos […], podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes ... (ROAS, 2001, p. 26).[56]

---

55 Tradução minha: "… diante da classificação de Todorov, creio que é mais útil e, sobretudo, menos problemático, utilizar o binômio literatura fantástica / literatura maravilhosa …".

56 Tradução minha: "… a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler referencialmente os textos […], poderíamos apresentar o fantástico como uma espécie de

Entre outros elementos do realismo utilizados nos textos fantásticos, Roas (2001, p. 26-27) assinala os que seguem: "… recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.".[57] Mas, se na construção do modo fantástico o realismo se converteria em verdadeira condição *sine qua non*, também deve ficar claro, como pressuposto, sua transgressão. Daí o assaz referido conflito fundante que o caracteriza: num mundo criado a partir das leis conhecidas e dadas assoma um elemento capaz de subvertê-las. No que concerne ao terceiro ponto, que me parece o de maior relevância no modelo teórico roasiano, encontramos um elemento capital para entender uma das principais condições de possibilidade da literatura fantástica. A propósito, em não poucas vezes, compiladores de antologias e escritores do século XX fizeram referência ao conto fantástico em épocas muito remotas, como no medievo ou até no mundo antigo. No entanto, essa modalidade ficcional surge a partir de uma condição específica, i.e., quando ocorre a cesura entre natural e sobrenatural, e este último desloca-se, por assim dizer, do horizonte de expectativas dos leitores. Nesse sentido, com o auge do movimento iluminista no século XVIII, e a consequente verticalização do racionalismo, a ciência passou a ter o monopólio da interpretação da realidade. Portanto, apenas em tal conjuntura seria possível pensar no sobrenatural como *elemento conflitivo*, como efeito inquietante próprio das narrativas fantásticas. Nas palavras de David Roas,

> Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte … (ROAS, 2001, p. 14-15).[58]

«hiperrealismo», posto que, ademais de reproduzir as técnicas dos textos realistas, obriga ao leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens ...".

57 Tradução minha: "… recorrer a um narrador extradiegético-homodiegético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, insertar alusões à realidade pragmática etc.".

58 Tradução minha: "É evidente, portanto, a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: necessitamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo uma cultura assume como ponto de partida …".

Ou seja, sem a participação do leitor o fantástico não se efetivaria, posto que a ideia de uma *ruptura* só seria possível se a estória narrada fosse confrontada com o modelo de realidade vigente para o receptor. Numa sociedade que admitisse a existência de bruxas, fadas ou lobisomens como seres reais, um escritor não poderia utilizá-los na condição de entes sobrenaturais. Daí, entre outros fatores, a necessidade de conceber o fantástico a partir da relação intertextual constante com *nossa ideia de realidade*, entendida como construção cultural. Quanto ao último tópico apontado por Roas, i.e., "o medo como efeito fundamental do fantástico", se configura menos como uma proposta original que uma releitura de H. P. Lovecraft. A principal diferença é que, enquanto o escritor estadunidense não se restringira a um modo ficcional determinado, dado que partisse de uma perspectiva mais abrangente — poderíamos aqui pensar na ideia de *literatura do metaempírico* apresentada por Filipe Furtado —, Roas se ateve às narrativas fantásticas. O teórico espanhol também concorda que há dois tipos essenciais de medo, mas em lugar do *cosmic fear* lovecraftiano, preferiu adotar outra terminologia: *miedo metafísico*. Embora considere este último como uma especificidade do fantástico, Roas admite que mesmo o medo físico está presente nos textos dessa modalidade literária:

> El *miedo físico* (o *emocional*) tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Es un efecto habitual en lo fantástico (aunque no en todas sus manifestaciones) que también está presente en aquellas obras literarias y cinematográficas donde se consigue atemorizar al lector […]. Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor … (ROAS, 2011, p. 95-96). Grifos do autor.[59]

Em última instância, o medo metafísico se produz quando as certezas oferecidas por nosso paradigma de realidade deixam de funcionar; quando uma narrativa propõe a irrupção do sobrenatural dentro do cotidiano que tem como referente o do leitor.

Como vemos, as concepções dos teóricos e estudiosos em torno desse âmbito ficcional, embora apresentem elementos comuns e constantes, por vezes divergem. De maneira que não há, propriamente, um ponto de vista absoluto. Dentre

---

59 Tradução minha: "O *medo físico* (ou *emocional*) tem a ver com a ameaça física, a morte e o materialmente espantoso. É um efeito habitual no fantástico (embora não em todas as suas manifestações) que também está presente naquelas obras literárias y cinematográficas nas quais se consegue atemorizar o leitor […]. Com a expressão *medo metafísico* (ou *intelectual*) refiro-me à impressão que considero própria do fantástico (em todas as sus variantes), à qual, se bem costuma manifestar-se nos personagens, se refere diretamente ao receptor …".

as perspectivas apresentadas, saliento alguns tópicos que considero fundamentais para a elaboração desta tese: primeiro, a configuração de uma macro-categoria, tal como propôs Filipe Furtado, a literatura do *metaempírico*, na qual convergem elementos comuns a diversas modalidades narrativas — dentro desta podemos situar o *fantástico*, o *maravilhoso* etc.; depois, a ideia de literatura fantástica entendida como um *modo*, capaz de expressar-se em diferentes gêneros, entre eles, o conto, a novela, o romance etc.; finalmente, a leitura do sobrenatural como algo que está "fora" do modelo de realidade vigente numa cultura, portanto, percebido como conflito intertextual. Porém, entre os textos selecionados para o *corpus* de minha pesquisa, alguns há que oferecem particularidades que extrapolam os conceitos acima apresentados. Observemos em que medida isso se dá.

1.3 UMA FORMA PECULIAR: *FABULAÇÕES DE MALASSOMBRO*

> Se a noite era de lua, no Engenho do Bandolim, os compadres e parentes vinham, um a um, contar e ouvir estórias dos fantasmas, a começar pelos espalhafatos do lobisomem, em noites de sextas-feiras. Tobias Pinheiro.[60]

Nessas circunstâncias, há precisamente dois autores cuja obra ficcional demanda uma análise que leve em conta a singularidade de sua produção, a saber, o capixaba Adelpho Monjardim (1903-2003) e o pernambucano Jayme Griz (1900-1981). Suas narrativas foram escritas entre as décadas de quarenta e setenta do século XX, mas ainda nos dias de hoje continuam sobejamente desconhecidas do grande público e da crítica. Embora provavelmente, entre ambos, um ignorasse a existência do outro, seus textos apresentam pontos de contato e são decisivos para entendermos um dos vértices da literatura do metaempírico nas letras brasileiras. Nesse sentido, ao retirá-los do limbo do desconhecimento no qual se encontravam, notamos que eles praticaram um tipo análogo de ficção, que então denominarei *fabulações de malassombro*. O primeiro deles publicou suas narrativas nos volumes *Novelas sombrias* (1944), *A torre do silêncio* (1956) e *Sob o véu de Isis* (1978);

---

60 Revista *Brasil açucareiro*, agosto de 1968. "Os fantasmas de minha terra". Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=002534&pesq=Os%20fantasmas%20de%20minha%20terra&pasta=ano%20196>. Acesso em: 30 dez. 2017.

enquanto o outro se ateve a duas publicações, *O lobisomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969).[61]

Com uma tessitura ficcional fundada em recursos formais pouco sofisticados e num sistema temático comum ao entorno no qual nasceram e cresceram, seus textos poderiam, sem maiores consequências, ser confundidos com aqueles habitualmente chamados de *fantásticos*. Principalmente num país como o nosso, no qual durante muitas décadas nunca ficou claro o que deveria ser entendido como tal. Para bem compreendermos o *modus operandi* que os caracterizaram, faz-se mister estabelecer uma primeira distinção: as formas do *conto popular* e a do *conto literário*. Ambos os escritores estiveram mais próximos da primeira que da segunda — bastaria uma primeira leitura para confirmar essa assertiva. De maneira que não seria possível conjeturar a noção de *fabulações de malassombro* sem antes atentar para esta particularidade.

No que concerne a esse ângulo da problemática, a despeito da obviedade de que todo conto implique um narrar, seu oposto não é necessariamente verdadeiro: há narradores que não foram escritores, há narrativas carenciadas dos componentes de tessitura inerentes ao conto literário. Ambas reveladoras de seu vínculo com a oralidade, notemos a distinção entre as duas formas.

Inicialmente, ao pensar a questão a partir de um trabalho de Câmara Cascudo, chamarei uma dessas formas de *relato popular*; e a outra, *conto literário* — esta última atrelada às técnicas narrativas desenvolvidas no decorrer do século XIX. Portanto, não se trata de sobrevalorar uma em detrimento da outra, mas tão somente de percebê-las como formas e expressões estéticas distintas. Dessa maneira, para o estudioso da cultura brasileira (CASCUDO, 1984, p. 54), “O conto popular-tradicional quase sempre é apresentado sob um disfarce literário. Quem o ouve, aproveita o tema para uma reelaboração intelectual, usando vestido literário novo e bonito aos olhos dos leitores”. Ainda assim, nem todos os escritores que chegaram a se apropriar da matéria dos relatos populares haveriam de convertê-la em contos literários, como veremos adiante. Noutra intervenção de Cascudo, notamos mais um traço peculiar a essas formas orais (CASCUDO, 1997, p. 187): “O conto popular exige horário típico porque ninguém conta estórias de dia sob pena de

---

61 Claro que poderíamos elencar outros nomes entre os escritores brasileiros cuja obra — ou ao menos parte significativa dela — poderia igualmente ser incluída nesta categoria; de passagem, mencionarei dois: os cearenses Américo Facó (1885-1953) e Carlyle Martins (1925-1986).

criar rabo". A contação quase sempre era noturna: uma plateia, talvez à guisa do narrador de "A dama pé-de-cabra", de Alexandre Herculano, se reúne em torno daquele que rompe o silêncio com suas estórias de mistérios e espantos. A propósito, é curiosa a recomendação que antecede as narrativas de *O lobisomem da porteira velha*, de Jayme Griz (1956, p. 15): "Este livro deverá ser lido, de preferência, à noite". Por conseguinte, as fabulações de malassombro criadas pelo escritor pernambucano sugerem, em alguma medida, ambientações notívagas e silenciosas. Nas linhas subsequentes, o autor de *Geografia dos mitos brasileiros* continua (CASCUDO, 1997, p. 187): "A mesma superstição vive por negros e brancos, e Caise informa que entre os muçulmanos era proibido ler ou contar durante as horas solares as estórias maravilhosas das *Mil noites e uma noite*". O próprio Griz, em sua infância, ouvira muitas estórias de assombração à roda dos engenhos ou nalgum dos velhos sobrados de Palmares. Talvez Mestre Chico, a personagem que narra as estórias de bicho nas noites escuras do engenho Liberdade, não fosse mais que a lembrança de algum desses contadores de causos que o escritor conhecera (GRIZ, 1956, p. 33-39). Nesses saraus noturnos, que convocavam e congregavam os participantes, concorriam antigos escravos e moradores das casas-grandes, todos igualmente desejosos de ouvir casos de lobisomens e almas penadas. Algo análogo verifica-se no cerne das estórias monjardimianas.

Como é notório, uma particularidade inerente à essa prática é a necessária interação entre aquele que conta e seu público, ambos permeados por *idêntico horizonte mental*. Quiçá à maneira dos antigos aedos, os contadores têm voz institucionalizada dentro de uma comunidade; por força de sua habilidade são eleitos agentes de transmissão de muitas narrativas. O público, a seu turno, é portador de um silêncio peculiar — ambos integrados no mesmo circuito. Daí a constatação do pesquisador Francisco Assis de Sousa Lima (1985, p. 47): "... sua oportunidade [a do contador], pontuação e eficácia orientam-se através e em função de uma escuta participante. Não falará o conto se não houver um meio que o solicite". Por isso mesmo, para o autor, a noção de *comunidade narrativa*, confirmando a unidade e interdependência entre esses elementos:

> O contador comparece aos terreiros e salas, acontece espontaneamente na oportunidade hospitaleira dos arranchos e pernoites. É pretexto nas reuniões familiares, em noites de sexta-feira da paixão, enquanto se espera

> a hora do galo. Estaria presente ao ritmo das debulhas. É ponto e contraponto nas conversas em noites, com cadeiras nas calçadas. Pode ir à roça, animar o trabalho nas leiras e nos eitos. Acompanha o viajante nos caminhos e travessias. Insinua-se nos lugares do acalanto, e é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendidas ao pedido, ao convite e à cumplicidade dos netos. (SOUSA LIMA, 1985, p. 46-47).

Assim compreendido, o relato popular alcança seu significado total quando contado dentro de seu *universo próprio*, i.e., quando não está separado do contador, nem de seu mundo nem de seu público. Contudo, embora esse mundo não seja outro que um mundo popular, fundado na linguagem coletiva, esses contos também apresentam especificidades: além da presença de um cotidiano específico, de recorrências a um imaginário regional, impregnam-se, à medida que vão sendo contados, da singularidade de quem os conta. De tal forma que até podemos atribuir à atividade do contador um caráter verdadeiramente artesanal, ainda que esse ofício não se configure como uma profissão, como bem salienta Sousa Lima. Portanto, outro traço caracterizador dessa prática narrativa é seu *caráter de anonimato*: o relato popular, apesar da singularidade atribuída ao contador, do ponto de vista autoral não lhe pertence; apenas possui *portadores*:

> O contador de histórias não representa uma categoria profissional à parte, embora seu ofício comporte exigências de um fazer artesanal: empenho, técnica, estilo, singularidade e talento na repetição. Mas o contador não lança o chapéu às moedas, como faz o embolador, o tirador de versos de feira, o cantador de viola e, de resto, os brincantes nordestinos. A "história de Trancoso" é lazer e é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se e circula como um objeto sem preço, um bem comum, valor de estimação. // Circulante como o anel que passa de mão em mão, o conto possui portadores. Não há quem o administre, senão o próprio público que o tenha cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real. (SOUSA LIMA, 1985, p. 46).

Entre outras peculiaridades, o referido estudioso destaca em sua pesquisa que, invariavelmente, o conto popular é identificado com eventos nunca ocorridos, associado à categoria geral de *ficção*. Via de regra nomeadas como "história de Trancoso", "história da Carochinha", ou ainda, "história das mil-e-uma noites", com conotação de "uma história que não se passou", algo "que não é exato", uma "mentira", aquilo que não é um "caso verdade", essas estórias se referem a coisas *puramente inventadas*. Ou seja, tais designações assinalam a prevalência de elementos do maravilhoso como marca característica dessas narrativas, o que nos leva a diferenciá-las, entre outras, das estórias de assombração, matéria-prima das

fabulações de malassombro. É possível ainda, no que tange àquelas maneiras de nomear o conto tradicional, estabelecer um vínculo com duas obras literárias que teve grande circulação no Brasil. A primeira delas é *Contos e histórias de proveito e exemplo* (século XVI), do português Gonçalo Fernandes Trancoso (nascido entre 1515 e 1520 e falecido antes de 1596), cujo nome do autor passaria a ter para nós um uso metafórico. Ou seja, em nosso país, esse livro, longe de interessar como uma coletânea literária de "exemplos", passou a ser sinônimo de "contar", "fabular", "narrar"[62]. O segundo livro é *As mil e uma noites*: *contos árabes*, uma adaptação publicada no Rio de Janeiro em meados de 1928. Como essas obras tivessem circulado pelo Brasil em edições populares, com o tempo passaram a integrar nosso repertório cultural, o que explica a referência a esses títulos por parte de muitos contadores. Algo análogo também ocorreria com a presença de estórias fáusticas no Nordeste brasileiro, além de folhetos da literatura de cordel cujos enredos são idênticos a contos maravilhosos da literatura russa.[63]

---

[62] Não obstante, na investigação levada a cabo por Sousa Lima, no Cariri cearense, o autor verificou que poucas pessoas conheciam o nome do escritor português, cuja forma confunde-se com a tradição. No *corpus* utilizado em sua análise, identificou três contos cujo repertório se encontra em Trancoso. Embora, nas narrativas que constam na coletânea lusa, todas prescindam de qualquer expediente mágico — uma vez que Trancoso filia suas estórias à tradição dos *exempla* — os três relatos empregam elementos do maravilhoso. Ou seja, mesmo sendo apenas uma coletânea de contos moralizantes e piedosos, curiosamente terminou emprestando seu nome a toda uma produção do conto tradicional.

[63] O caso mereceu uma alentada pesquisa por parte da professora Jerusa Pires Ferreira, resultando em mais de uma publicação sobre o assunto; mencionarei apenas duas, cuja leitura me foi de especial interesse: *Fausto no horizonte*: *razões míticas, texto oral, edições populares* (1995) e *Matrizes impressas do oral*: *conto russo no sertão* (2014). O núcleo de sua investigação reside na busca de um elo perdido: tentar encontrar os liames que expliquem a familiarização de folhetos de cordel produzidos no Nordeste brasileiro com a literatura popular alemã e eslava. Um dos folhetos, *A princesa Maricruz e o cavaleiro do ar*, do pernambucano Severino Borges da Silva, simplesmente narra uma das inúmeras estórias de encantamento que compõe o lendário do *Pássaro de fogo*, muito comum no conto popular russo (FERREIRA, 2014, p. 19-68). Outro folheto, *O ferreiro das três idades*, reproduz, com variações e adaptações evidentes, as motivações inerentes ao tecido fáustico. Apesar de suas raízes longínquas, ambos se encontram solidamente integradas ao nosso rico imaginário popular. Faltava elucidar a gênese desse curioso fenômeno. Para a professora Jerusa, a principal explicação nos leva a um acontecimento ocorrido na primeira metade do século XX: projetos editoriais, à guisa de editoras de larga circulação na Europa — notadamente em Portugal —, difundindo versões populares de "clássicos" consagrados, surgem no Brasil com idêntico propósito. As principais editoras, a Livraria João do Rio e as editoras Vecchi e Quaresma, faziam adaptações populares que circularam em maior quantidade no Nordeste. Talvez não passasse de readaptações das publicações portuguesas, o certo é que essas editoras fizeram circular "... em edições 'facilitadas', [aquilo que o editor] considerava importante na literatura mundial, desde Dante, Tolstói, Victor Hugo, Goethe ..." (FERREIRA, 1995, p. 99). Entre outras obras, o *Fausto* goetheano foi adaptado para a forma romanesca, em 1928. Esse trânsito, de uma produção à outra, indubitavelmente manteve os significados centrais na dinâmica criação/recriação, ao mesmo tempo em que nos revela a presença de uma matriz oral, afirma a pesquisadora (FERREIRA, 2014, p. 46): "Esta literatura, conto oral ou folheto, existe em sistema de oralidades e se sustenta na relação com outro conjunto, a matriz impressa. Ela se compõe dos textos escritos, impressos, daqueles bem

Em suma, o relato popular não é algo datado, mas uma tessitura plástica cujas origens são vetustas e ignotas. Para além de sua dimensão ficcional, rigorosamente impregnada do maravilhoso, notabiliza-o ainda sua *generalidade*, fato que se torna mais evidente quando analisamos sua estrutura. Ou seja, do ponto de vista estrutural, ainda que algumas de suas unidades sejam variáveis, há algumas que são constantes: os nomes das personagens e seus atributos podem sofrer alterações, exceto suas ações. Esse princípio foi identificado inicialmente por Vladímir Propp (1895-1970) em 1928, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*. Embora o pesquisador russo tenha utilizado a nomenclatura *contos de magia*, como categoria particular, é óbvia a aproximação com o que Câmara Cascudo e Francisco Assis de Sousa Lima estão chamando de *conto popular*. Em sua análise, Propp (2010, p. 20-62) definiu essas unidades básicas com o nome de *funções* — podendo ser uma interdição, uma violação etc.; entre elas, uma chega a ser "obrigatória", pouco importando quem a executa: um *dano* causado ao herói por um antagonista. Dessa maneira, os contos populares são formados a partir de um núcleo simples: *grosso modo* configuram o corpo da narrativa um *dano* ou uma *carência* invariavelmente sofridos pelo herói — ação também chamada de *prejuízo* —, e os esforços que empreende para superá-los. Portanto, não devem ser confundidos com as estórias de assombração e suas recriações como fabulações de malassombro. Ambos circulam no mesmo entorno e são contados, muitas vezes, pelas mesmas bocas, mas não pertencem à mesma modalidade. No que concerne à esta última forma, embora quem as conte se valha de recursos narrativos empregados no relato popular, essas estórias são contadas como sendo acontecimentos verdadeiros e individuais. Já não se trata das "histórias de Trancoso", de um evento atemporal nem exemplar. Ou seja, diferentemente dos contos populares, que em geral possuem unidades básicas que se repetem, as estórias de assombração são imensamente variáveis, associando-se, às mais das vezes, às almas de determinados defuntos.

Por outro lado, o *conto literário*, que é laboração escrita e premeditada, exigiria a habilidade de contar ocultando, para depois revelar. Ou seja, longe de ser apenas o gesto de cingir um tema a partir de um processo narrativo, carece,

---

recebidos e difundidos oralmente, seja ele o conto de fada [...], a história de encantamento, o conto da 'literatura' ou ainda poemas ou peças teatrais que, por algum motivo, se relacionam e compatibilizam com o universo da tradição popular mais diretamente".

ademais, de uma tensão interna, um tratamento específico, como salienta Cortázar (2011, p. 153), no ensaio “Alguns aspectos do conto”: “... a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo”. Portanto, não nos encontramos, pura e simplesmente, ante o ato de contar algo (faz-se mister bem mais que isso); mas de um procedimento sem o qual esse gênero ficcional não poderia existir. De modo que, continua o criador de *Rayuela*, “Os contos sobre temas populares só serão bons se se ajustarem, como qualquer outro conto, à [...] exigente e difícil mecânica interna ...” (CORTÁZAR, 2011, p. 162). Noutros termos, o escritor, ademais de submeter os temas a um segmento narrativo, deve, também, submetê-los à forma literária do conto.

Numa perspectiva aproximada, o escritor Ricardo Piglia (1941-2017), em seu ensaio “Tesis sobre el cuento” [Teses sobre o conto], aprofunda a análise ao conceber o conto como uma narração cifrada, i.e., a estratégia de contar uma estória enquanto se conta outra (PIGLIA, 2014, p. 105-106): “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático”.[64] Dessa maneira, enquanto o narrador mantém o narratário a par dos eventos sucessivos da trama, desvia habilmente sua atenção de um ponto capital que, embora presente desde o início da narrativa, somente no desfecho deve ser revelado. Por esse prisma, reconhecidamente dois autores estabeleceram estas premissas formais, constituindo os modelos clássicos do conto, de acordo com Piglia: Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga (1878-1937).

Mas apesar de sua prefiguração formal, o conto não prescindirá de seu vínculo originário: não já aquele que com sua fala era capaz de seduzir ouvidos, o hábil contador, mas um vestígio que remete à figura de um ouvinte, um ente implícito ávido por aventuras. Imune à passagem do tempo, esse elemento continuaria como remanescência de uma prática comum à nossa espécie desde datas imemoriais. Difícil distinguir, desde quando começamos a narrar, se o fizemos para sobreviver ou se o contrário; quiçá foram artifícios paralelos. O certo é que, para se produzir o

64 Tradução minha: “O conto é um relato que guarda um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história que se conta de um modo enigmático”.

conto, algo o manteve filiado às noites arcaicas. Em suma, para Piglia o mistério da forma se deve à presença silenciosa de um interlocutor, implícito na trama:

> Hay un resto de la tradición oral en ese juego con un interlocutor implícito; la situación de enunciación persiste cifrada y es el final el que revela su existencia. // En la silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma. // No es el narrador oral el que persiste en el cuento sino la sombra de aquel que lo escucha. (PIGLIA, 2014, p. 118).[65]

Como condição *sine qua non* para a literatura fantástica, por exemplo, talvez mais que noutros modos literários do metaempírico, o *locus* desse "ouvinte" implícito é de suma importância: no ato da leitura o receptor extratextual assume sua posição, i.e., por assim dizer introjeta seu horizonte de perspectiva. E nesse contato antinômico entre o possível e o impossível/ inexplicável é que percebe como estranhamento determinadas rupturas paradigmáticas dentro dessa modalidade ficcional, que costuma introduzir anomalias na regularidade do mundo tal como o conhecemos, resultando num efeito estético inquietante. Daí que, por ter sobrevivido sem destituir essa figura, complementa Piglia (2014, p. 119): "Su lugar cambia en cada relato pero no cambia su función: está ahí para asegurar que la historia parezca al principio levemente incomprensible y como hecha de sobrentendidos y de gestos invisibles y oscuros".[66]

Mas esse intra-relato, iminente e guardado por mãos ocultas, para o qual estamos sendo direcionados pela perspicácia do narrador — que, no caso do fantástico, revela-se como elemento de inquietação ou de espanto —, deve ser sempre mostrado. Como se nos chegasse qual um segredo, se revela como interseção com a trama explícita. Para lançar mão de um dos contistas citados por Piglia, pensemos no conto "El almohadón de plumas" (1917), do uruguaio Horacio Quiroga. Um casal, nos meses iniciais do matrimônio, se instala num afastado casarão. Após uma gripe seguida de febre, a jovem Alicia começa a definhar e debilitar-se progressivamente. Cada vez mais pálida, o médico da família

---

65 Tradução minha: "Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada e é o final aquilo que revela sua existência. // Na silhueta instável de um ouvinte, perdido e fora de lugar na persistência da escrita, se encerra o mistério da forma. // Não é o narrador oral o que persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta".

66 Tradução minha: "Seu lugar se alterna em cada relato, porém não muda sua função: está aí para assegurar que a história pareça ao princípio levemente incompreensível e como feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros".

diagnostica um gravíssimo quadro de anemia. Para tristeza de Jordán, seu esposo, em menos de uma semana a jovem estaria morta. No dia que se seguiu ao velório, ao limpar a cama, a criada da casa havia notado duas manchas de sangue no travesseiro, semelhante a picadas. Surpreendido com o peso da almofada, o viúvo corta o tecido para ver o que havia dentro: de repente salta da fronha rasgada um bicho horripilante, espécie de carrapato corpulento, “una bola viviente y viscosa”. Agora tudo se aclarara: noite após noite esse monstro silencioso havia sugado todo o sangue de Alicia, levando-a ao óbito. Apesar de seu aparecimento apenas nos últimos parágrafos, a presença da criatura pode ser depreendida desde o início da narrativa. Sem mais delongas, concluiria Piglia, em seu ensaio “Nuevas tesis sobre el cuento” [Novas teses sobre o conto]:

> La literatura en cambio trabaja la ilusión de un final sorprendente, que parece llegar cuando nadie lo espera para cortar el circuito infinito de la narración, pero que sin embargo ya existe, invisible, en el corazón de la historia que se cuenta. // En el fondo la trama de un relato esconde siempre la esperanza de una epifanía. [...] La forma se condensa en una imagen que prefigura la historia completa. (PIGLIA, 2014, p. 124 e 126).[67]

No caso dos autores mencionados no início deste item, diferentemente da prática contística apontada por Piglia e Cortázar, realizaram uma forma narrativa mais próxima dos relatos orais, conservando alguns de seus elementos essenciais. Recorro às páginas de seus livros para ilustrar a questão. No volume *O lobisomem da porteira velha*, uma das peças que o formam, intitulada “No engenho Liberdade” serve-me como ponto de partida para pensar as demais narrativas deste autor. O aludido texto, numa confluência de microrrelatos de circulação popular, encontra-se organizado no seguinte formato: um moço que residia na casa-grande do engenho Liberdade, numa noite muito escura na qual estava sem sono, mandara chamar Mestre Chico, um velho escravo, para lhe contar “histórias de bicho e de assombração”. O convidado senta-se no chão, acende seu cachimbo e começa a narrar, ao todo quatro historietas de sapo (GRIZ, 1956, p. 31-39). A primeira delas é sobre um homem que pisa num sapo podre e duas semanas depois seu pé

---

67 Tradução minha: “A literatura, no entanto, trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém o espera para cortar o circuito infinito da narração, porém, que já existe, invisível, no coração da história que se conta. // No fundo a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. [...] A forma se condensa numa imagem que prefigura a história completa”.

apodrece, advindo fatalmente a morte. A outra, acerca de um tal João Macambira que dava pontapé em sapos, não é muito distinta: após chutar o anfíbio, este lhe causara um ferimento que nunca cicatrizaria. Mas para demonstrar que não somente para más ações vivem os cururus, Mestre Chico teria ainda uma terceira estória (GRIZ, 1956, p. 38): “Se sapo tem parte com o Cão, também tem parte com Nosso Senhor! Duvida, moço? Sapo também brinca. Sapo também canta”. No engenho Urubu havia um jovem que estava para perder um braço. Pedro Caçula carregava um tumor que dava medo olhar. Mas uma negra chega a curá-lo com uma estranha “meizinha”, a banha de um sapo de lombo preto e papo amarelo. Mas em contrapartida, havia um resguardo: depois da cura Pedro Caçula deveria respeitar e temer esses bichos como ao próprio Jesus. Já perto da meia-noite, Mestre Chico conta a última estória: numa festa de São João, um rapaz travesso joga um enorme sapo numa fogueira. Das brasas desfeitas assoma um insuportável odor de enxofre. Desde esse episódio, o jovem não tivera paz (GRIZ, 1956, p. 37): “De dia tudo lhe dói. De noite toca a ver malassombrado”. Concluídas suas estórias, Mestre Chico se despede do moço, deixando a casa-grande para embrenhar-se na escuridão da noite fechada. Noutro exemplo, desta feita retirado do livro *Sinfonia negra* (1946), de Américo Facó, nos deparamos com procedimentos análogos. Na narrativa intitulada “Alma penada”, o cerne do enredo se centra na descrição da morte do senhor do engenho Retiro e o aparecimento de sua alma, entre os escravos, na condição de assombração. Iniciada a leitura, sabemos, por via de um narrador heterodiegético, que o referido senhor de engenho morria na casa-grande. Temido por negros e feitores, ninguém ignorava sua fama de homem mau: para justificar e impor sua inquestionável autoridade, ele tinha o costume de queimar os escravos na fornalha (FACÓ, 1946, p. 81): “Muito negro tinha morrido, por seu mandado, em cima das grelhas ardentes”. Mas ao fim e ao cabo, depois de tantas mortes prescritas, estava agora ele também morto. Passado um mês após seu trespasse, ao colocar lenha na fornalha, um dos negros se assombrou com o que avistou dentro (FACÓ, 1946, p. 82): “O foguista deu um salto para trás com gritos apavorados, e aos outros, que acudiam, inquietos por vê-lo assim, apontava para a fornalha, e gritava, convulsamente: — O Homem! O Homem está lá! Dentro do fogo!...”. Somente o feitor não conseguia ver o fantasma. De qualquer maneira, mais que provocar a aparição da alma penada — como atestam as palavras finais do narrador —, a morte daquele senhor de engenho parece ter se alastrado também pelo entorno da

propriedade (FACÓ, 1946, p. 86): “O fogo apagou-se por si mesmo. Nem nesse dia nem nunca mais se acendeu a fornalha do Retiro. Da fábrica do engenho e casa senhorial resta apenas a tapera, onde árvores não crescem”. Ou seja, finalizada a leitura de ambos os textos, a narrativa não nos revela nenhuma trama implícita, nenhuma outra estória velada. Carenciados de uma narração cifrada, pois nada carregam para além daquilo que já está explícito, conservam o halo dos contadores populares.

Portanto, no que tange ao ponto de vista formal, os autores das fabulações de malassombro recorrem predominantemente a algumas das estratégias do conto popular. Seus textos prescindem dos elementos que configuram o *conto literário*, tal como apontara Piglia. Em verdade, esses escritores não tinham muito claros os contornos da forma narrativa que estavam produzindo, haja vista o título de um dos livros de Monjardim, *Novelas sombrias*. Salta aos olhos a impropriedade da palavra *novelas*, equivocadamente empregada em lugar de *contos*, no título: sem sombra de dúvidas o escritor desconhecia o caráter episódico da forma da novela, confundindo o uso dos termos — por isso toma um pelo outro. Quanto a Griz, este preferiu chamar suas narrativas simplesmente de “histórias”, como aparece na capa de sua primeira publicação, em 1956: *O lobisomem da porteira velha: histórias*.

Com respeito aos recursos temáticos, diferentemente dos relatos orais, não são aqueles atribuídos ao maravilhoso: em geral se valem de estórias de assombramento, visagens, almas em pena, lobisomens ou mulas-sem-cabeça. Ou seja, não provêm do arco das chamadas “histórias de Trancoso” ou “histórias da Carochinha”. Neste ponto reside o segundo elemento singularizador dessas criações ficcionais: elas surgiram num espaço no qual todos esses elementos gozam do estatuto de realidade, pois integram o horizonte mental do grupo social onde foram engendradas. Os leitores de Jayme Griz, Adelpho Monjardim ou Américo Facó estão, por assim dizer, habituados ao trânsito frequente com almas do outro mundo, com homens que se transformam em animais nas noites de sexta-feira em tristes fadários. Nesse sentido, incorreríamos em evidente equívoco se classificássemos o trabalho literário desses autores na categoria do *fantástico*, uma vez que a possibilidade do conflito entre duas ordens paradigmáticas simplesmente inexiste. Tanto quanto nos textos desta última modalidade, nas narrativas que configuram as fabulações de malassombro o referente não difere daquele conhecido pelo leitor. No entanto, os eventos narrados não provocam nenhum tipo de estranhamento, posto

que os próprios leitores já os conhecem à exaustão — ou, ao menos, não duvidam de sua possibilidade —, na verdade nasceram e cresceram embalados na atmosfera dessas estórias.

Com efeito, não se trata de um caso de antinomia em relação ao fantástico propriamente dito. Ambas as modalidades encerram narrativas cujas fronteiras estão sempre muito próximas, embora por vezes se apropriem dos mesmos temas. Entretanto, no que tange à literatura fantástica, costuma situá-los em tempo e espaço remotos, à guisa dos escritores românticos do século XIX. Pensemos em Alexandre Herculano, no conto “A dama-pé-de-cabra”, ou no espanhol Gustavo Adolfo Bécquer, no conto “El monte de las ánimas”: ambos ambientam suas narrativas em idêntico imaginário fantasmagórico, no mundo medievo. Por sua vez, nas fabulações de malassombro esses temas assomam como parte do mundo dos leitores. Eles não duvidam que os desencarnados deambulam com frequência entre os vivos — acotovelando-os de contínuo —, muitas vezes para pedir algo, ou ainda, dar avisos e consolação aos sofrimentos; que gente pode “virar” bicho, o que quer dizer moças que se transformam em mula, homens em lobisomem. E tudo isso na ordem dos acontecimentos cotidianizados, como se não fosse preciso deles duvidar.

2 OUTROS MÁGICOS DA PALAVRA COMPARECEM AO FESTIM DO REALISMO LITERÁRIO

> Alta noite. Silêncio e treva. A aldeia dorme. / Uiva, de vez em quando, ao longe, um velho cão. / Da casa mal-assombrada, o vulto hediondo, informe, / Enche, como um fantasma, a horrenda escuridão. / [...] / Meu Deus, quem velará ainda a esta hora? / Que sombra é esta, que da noite afora / Corta, ávida e torva, a escuridão? Álvaro Martins.[68]

2.1 PREÂMBULO

A chamada *literatura fantástica* — ou, numa concepção mais abrangente, a *ficção do metaempírico* — nunca ocupou a centralidade de nossas letras. No Brasil do século XIX, em seu período formativo, a produção literária caracterizou-se, predominantemente, como instrumento de consolidação da nacionalidade e como forma de conhecimento do país. Em alguma medida esse fenômeno ainda alcançaria as primeiras décadas do século XX. A título de observação, se cotejássemos nosso panorama oitocentista com o da Inglaterra, Estados Unidos, e também Argentina, de chofre perceberíamos a pouca expressividade dos autores brasileiros no que tange ao cultivo daquela modalidade ficcional. Em todo caso, entre alguns contos esparsos, chama a atenção o volume de novelas do jovem Álvares de Azevedo (1831-1852): espécie de êmulo de E. T. A. Hoffmann, o livro *Noite na taverna* (1855) é, inteiramente, um canto às narrativas do metaempírico. A propósito, no preâmbulo da obra azevediana, intitulado “Uma noite do século”, embora houvesse uma alusão direta ao criador de “Der Sandmann” — como antecipa o primeiro narrador (AZEVEDO, 1965, p. 36): “... o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg ...” —, as estórias do escritor ultrarromântico não fizeram escola. De maneira que, no século seguinte, ainda na primeira metade, enquanto na literatura argentina despontavam autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo — cuja obra representa um dos pontos mais altos da ficção em torno do chamado *fantástico* —, no Brasil, esse modo literário

68 MARTINS, Álvaro. *Casa mal assombrada*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928. “Agonias”. P. 131-142.

continuava relegado a uma participação menor. Esse fato não se reduziu, obviamente, ao campo da escrita, também se estendeu à leitura. Não por acaso, até os anos setenta aqueles escritores argentinos ainda eram, com raras exceções, desconhecidos do público brasileiro. O cenário começou a ser alterado com o chamado *boom latino-americano*, e o consequente contato com autores hispano-americanos.

Ainda assim, apesar da relevância e proeminência da produção literária dos membros da tríade bonaerense ainda nos anos quarenta e cinquenta, sua obra só começaria a ser traduzida no Brasil a partir de 1970, exceto Silvina Ocampo, publicada em nosso país apenas em 2019.[69] Inicialmente, a presença de textos dos dois primeiros escritores provocaria entre os leitores brasileiros uma curiosidade até então inadvertida: será que nossa literatura produzira algo equivalente, ou o argumento da "escassez do fantástico" teria mesmo alguma razão de ser? Como já antecipei em linhas anteriores, a alegação da parcimônia emergiu muito mais como pretexto para ocultar o desconhecimento do quadro literário do próprio país do que verdadeiramente um caso de ausência no que tange à essa manifestação ficcional em nossas letras. Portanto, ler aqueles autores nos ensinaria a palmilhar o outro caminho; árduo, porém revelador de um panorama mais generoso do que aquele até então propalado por antologistas como Jacob Penteado, Jerônymo Monteiro e José Paulo Paes.

De sorte que, após a difusão da ficção de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares em nosso território — precedida por Julio Cortázar e o colombiano Gabriel García Márquez —, alguns nomes, até então relegados ao anonimato, começaram a despontar como as principais referências do *fantástico* no Brasil: primeiro Murilo Rubião, depois José J. Veiga e Lygia Fagundes Telles. Contudo, não era senão a ponta de um *iceberg*: ao lado deles, veremos que outros, não menos importantes, permaneceriam por mais tempo desconhecidos do grande público e da crítica.

---

[69] Diferentemente de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar e outros escritores argentinos mais recentes, nenhuma de suas obras fora, até então, traduzida para a língua portuguesa, salvo os contos "El vástago" ["O rebento"], incluído na coletânea *Aqui se faz... aqui se paga?: contos policiais latino-americanos* (2012), publicada pela editora Melhoramentos; e "La expiación", que integra a edição definitiva da *Antología de la literatura fantástica*, cuja tradução para o português foi publicada pela primeira vez no Brasil em 2013, pela extinta Cosac Naify; e também o romance *Los que aman, odian* (1946), escrito em parceria com o esposo, traduzido em Portugal com o título *Quem ama, odeia* (2009). Em agosto de 2019 a Companhia das Letras publicou sua primeira tradução no Brasil: *A fúria: e outros contos*.

Espécie de pedra angular para o estudo dos autores que configuram a literatura do metaempírico no Brasil, a obra de Murilo Rubião é, por conseguinte, a mais conhecida e esmiuçada.[70] Por isso tomo-o aqui como ponto de partida para visualizarmos os demais escritores vinculados àquela modalidade ficcional. Ele começou a publicar seus contos no mesmo momento em que Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo; se fora argentino sua obra bem poderia integrar — quem sabe? — o importante bloco narrativo formado por eles. Ao admitir tal hipótese, sua ficção teria alcançado o merecido reconhecimento muito antes dos anos setenta do século passado. Seus primeiros textos permaneceram inéditos até 1947: segundo Jorge Schwartz (1981, p. 1), os quinze contos presentes em *O ex-mágico* (1947), seu livro de estreia, já estavam terminados desde 1940. A larga espera — sete anos à procura de um editor — é, com efeito, reveladora: Murilo e sua obra chegariam até os anos setenta num esquecimento imerecido, tanto do ponto de vista da crítica literária — com a honrosa exceção de Álvaro Lins (1912-1970)[71] — quanto da esfera do diletantismo. Todavia, outros autores continuariam olvidados mesmo após a "descoberta" do escritor mineiro, como é o caso de Jayme Griz e Adelpho Monjardim. Embora sem grande repercussão no momento, a aparição de *O ex-mágico* provocaria um impacto duplamente insólito no sistema literário brasileiro: tanto pela ausência de um tipo de narrativa análoga à sua entre os escritores contemporâneos, quanto pela própria inexistência de uma tradição do chamado "fantástico" em nosso país. A propósito, é digna de nota a reação de Mário de Andrade (1893-1945), ainda em 1943, numa apreciação de alguns contos que o pirotécnico Rubião lhe enviara. Faltava, obviamente, um parâmetro em nossa literatura: sem saber como classificar tal ficção, Mário preferiu chamá-la de *fantasia*, filiando-a a Franz Kafka.[72] De todo modo, é visível o fato de sua obra ter encontrado

---

[70] Chama a atenção na obra muriliana particularmente dois elementos. Primeiro: todas as narrativas radicam-se no horizonte da ficção do metaempírico (o que equivale a dizer, seus trintas e três contos publicados); segundo: em meio século de produção praticou a reescrita permanente de seus textos, num processo repetido e incansável de burilamento formal.

[71] O talento e a originalidade de Murilo Rubião foram imediatamente reconhecidos pelo pernambucano Álvaro Lins no ensaio "Sagas de Minas Gerais" (1948), que, após a leitura de *O ex-mágico*, logo reconhecera a singularidade do escritor mineiro no panorama da literatura brasileira da época (LINS, 1963, p. 266): "... o livro do Sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores".

[72] Em resposta a uma missiva do mineiro, assim lhe escreve em 27 de dezembro daquele ano (MORAES, 1995, p. 55): "Vamos para todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si 'surrealismo', si 'simbolismo', a que

maior aceitação a partir dos anos setenta, e não antes. Reconheçamos: em grande medida essa abertura, que chamo aqui de *disposição favorável*, se deu graças ao contato do público brasileiro com os escritores hispano-americanos, sobretudo os argentinos. Mas antes de refletir sobre as circunstâncias em que eles começaram a ser traduzidos em nosso país, vejamos, através de importantes publicações em torno da ficção do metaempírico, o panorama singular que precedeu esse fecundo momento.

Nesse sentido, a partir dos anos vinte, destacarei o aparecimento de alguns textos que, embora publicados e recebidos apenas como eventos isolados, se conectados formariam uma disposição notável capaz de vincular nossa produção ao movimento literário que já se estendia pela América Latina. E mais: em certa medida nos colocaria como verdadeiros precursores, como é o caso de Mário de Andrade, com a publicação de *Macunaíma*. E por falar nele, a primeira das publicações que chamo a atenção ocorreu em 1922, durante a Semana de Arte Moderna: o volume de contos *Casa do pavor*, de Moacir Deabreu, publicado pela editora de Monteiro Lobato. Trata-se de uma coletânea de cinco narrativas góticas que o autor afirma ter escrito "... sob o olhar vigilante dos mortos que moram na minha sombra acompanhando a minha vida" (DEABREU, 1922, p. 9).[73] Ainda na mesma década, entre 1929 e 1930, o modo gótico também seria a opção de Guimarães Rosa em suas primeiras incursões literárias: na revista *O Cruzerio* e no suplemento de *O Jornal*, o então jovem e desconhecido escritor chegou a publicar quatro narrativas desse jaez, com ilustrações dos pintores Carlos Chambelland (1884-1950) e

---

se poderia acrescentar 'liberdade subconsciente', 'alegorismo' etc. Fica aqui 'fantasia'". Dada a inevitável semelhança literária entre eles, a possível influência do escritor checo na contística de Rubião foi apontada desde o início. Mas o escritor mineiro nunca a confirmou. Longe disso, sempre asseverou que apenas o conhecera quando boa parte de sua obra já estava feita (LÚCIA ANDRADE, 1998, p. 273): "Eu fui conhecer o Kafka em 1943, e ele não teve influência sobre a minha literatura porque eu já fazia esse tipo de literatura. Tive notícia de sua existência numa carta de Mário de Andrade". Nesse sentido, o tema da metamorfose, presente na ficção de ambos os escritores, não passara de uma feliz coincidência, como o autor de *O ex-mágico* reconheceria (LÚCIA ANDRADE, 1998, p. 276): "O conto 'Teleco, o coelhinho' foi fruto de leituras demoradas da mitologia e do mito de Proteu que, por detestar predizer o futuro, transformava-se em animais. [...] Então, nem Kafka, nem muito menos eu inventamos a metamorfose". Portanto, para Rubião, essas ficções engendravam-se de sua pena com espontaneidade, cujos traços do maravilhoso abundam entre seus contos: ora um mágico incapaz de controlar os poderes e que, ao menor gesto, podia arrancar animais dos dedos ou do bolso, em "O ex-mágico da Taberna Minhota"; ora um homem metamorfoseado em porco e dromedário, em "Alfredo"; ora um coelho falante com a notável habilidade de converter-se em diversos animais, em "Teleco, o coelhinho"; ou mesmo uma cidade habitada por dragões, no conto "Os dragões" etc.

[73] A saber, "Os tres cyrios do Triângulo da Morte", "O meu conto de Poe", "Passos na noite", "Rag" e "A sombra de minha mãe".

Henrique Cavalleiro (1892-1975)[74]. Outra publicação de relevância, para seguir o curso de minha reflexão, viria da pena do prolífico Coelho Netto (1864-1934): embora editado inicialmente em Portugal pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão, também incluo aqui seus *Contos da vida e da morte* (1927), uma coletânea com trinta e quatro narrativas onde abundam os recursos ficcionais do metaempírico.[75] Mas seria em 1928 que viria a lume um livro deveras paradigmático, cuja importância — ainda que não percebida de imediato — transcenderia o âmbito puramente nacional: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Sem sombra de dúvidas, trata-se de um texto que em muito excede nossas fronteiras, convertendo-se num marco literário para a América Latina.[76] Para a composição da obra, a imaginação criadora do autor reelabora, sem prescindir dos artifícios do mágico e do maravilhoso, uma das mais grandiosas narrativas do lendário ameríndio, i.e., as aventuras míticas de Makunaíma, repondo em circulação um dos principais heróis da tradição oral latino-americana. Por conseguinte, dada a presença abundante daqueles recursos no romance andradiano, pode-se dizer que fora predecessor do chamado *realismo mágico* hispano-americano, cujo florescimento costumou-se vincular às primeiras publicações de Alejo Carpentier (1904-1980), notadamente com *El reino de este mundo* (1949).

---

[74] "O mistério de Highmore Hall" (7 de dezembro de 1929), "Makiné" (9 de fevereiro de 1930), "Chronos kai anagke" (21 de junho de 1930) e "Caçadores de camurças" (12 de julho de 1930). Em 2011, os textos da juventude de João Guimarães Rosa foram reunidos e publicados pela editora Nova Fronteira, no volume intitulado *Antes das primeiras estórias*. Com apresentação de Mia Couto (1955–), o livro traz ainda as ilustrações originais e fotografias do autor.

[75] Entre os títulos que compõem o aludido volume, menciono os que considero mais representativos: "Um doente", "Trovoadas secas", "Conversão", "Niobe", "Ímã", "A bola", "A casa «sem sono»", "Fantasia", "O duplo", "O animador de sonhos" e "A sombra".

[76] Uma das causas que talvez justifique seu desconhecimento está associada ao problema das tiragens limitadas: se no Brasil a circulação da obra foi sumariamente reduzida, tendo em vista as dimensões de um país continental, imagina-se as dificuldades de penetração no domínio estrangeiro. No que tange às suas primeiras edições, Silviano Santiago (1936–), no ensaio "A trajetória de um livro", elucida em números alguns aspectos da situação (SANTIAGO, 1988, p. 184): "... a primeira edição da rapsódia, terminada a 26 de julho de 1928, foi feita por uma pequena editora da província e era de '800 exemplares custeados por seu autor'. Nove anos depois, em 1937, é que sai a segunda edição do livro, agora de responsabilidade da Livraria José Olympio Editora, nacionalmente reconhecida. A tiragem ainda é mínima: 1.000 exemplares, e não temos informações sobre a vendagem. A terceira edição só vem a público em 1944, pela Livraria Martins Editora, em 3.000 exemplares. Tudo computado, em 1978, tínhamos vinte edições do livro. // Nos quinze anos que sucederam à publicação de *Macunaíma*, apenas 1.800 exemplares do livro circularam. Em 1937, Brito Broca podia afirmar com segurança: 'Publicado há cerca de dez anos, quando ainda estavam em foco as polêmicas modernistas, esse livro quase não teve repercussão'". Em 1979, a partir de Caracas, a obra de Mário de Andrade teria maior difusão nos países hispano-americanos, ao integrar o extenso projeto de publicações de escritores latino-americanos *Biblioteca Ayacucho*. A edição crítica do autor brasileiro — com os textos vertidos para a língua espanhola —, cuja edição inclui o *Macunaíma*, intitulara-se *Obra escogida*: *novela – cuento – ensayo – epistolário*.

Tal era o contexto, expressivo é certo, mas ignorado e dissociado naquele momento — como seria ainda nas décadas subsequentes —, que precedeu e abrigou as primeiras traduções dos escritores argentinos mencionados.[77] A propósito do lançamento da pioneira tradução de Vera Neves Pedroso, a crítica literária Bruna Becherucci, na revista *Veja* de 5 de junho de 1974 (p. 104), para categorizar a obra de Bioy Casares propôs a expressão "mítico-verista":

> Antes da publicação de "O Diário da Guerra do Porco" (1969), considerado um romance realista, o argentino Bioy Casares, 70 anos, desenvolveu sua narrativa num plano metafísico, antitradicional, sem condicionamento de espaço e de ambiente. "A Máquina Fantástica" concilia as duas fases e pertence a um gênero que poderia ser classificado como mítico-verista.

Como vemos, é notória, naquele momento, tanto no plano da ficção quanto de um aparato conceitual, a falta de parâmetros no Brasil para classificar a produção desses escritores argentinos. Portanto, ao fim e ao cabo, a introdução dos textos

---

[77] Inicialmente com Julio Cortázar, no prelúdio dos anos cinquenta, com a obra *Bestiario* (1951), seu primeiro volume de contos: a tradução de Remy Gorga Filho, também intitulada *Bestiário*, foi lançada em nosso país pela editora Círculo do Livro no mesmo ano de lançamento do texto original. Nos anos seguintes, outros títulos desse autor seriam vertidos para a língua portuguesa, tornando-o um dos escritores latino-americanos mais lidos no Brasil: *As armas secretas* (1959), pela editora José Olympio; *Os prêmios* (1969), editora Círculo do Livro; *O jogo da amarelinha* (1970), editora Civilização Brasileira; *Final do jogo* (1971), editora Expressão e Cultura; e *Todos os fogos o fogo* (1972), editora Civilização Brasileira. Outro nome de importância fundamental, anterior à penetração da literatura de Borges e Bioy Casares no Brasil, seria o do criador da imaginária Macondo, Gabriel García Márquez. Traduzido por Eliane Zagury, *Cem anos de solidão* foi lançado no Brasil pela editora Record ainda em 1967, mesmo ano da edição original, logo seguida de outras três obras: *O veneno da madrugada* (1962), editora Sabiá; *Ninguém escreve ao coronel* (1968); e *Relato de um náufrago* (1970) — estes últimos pela editora Record. Quanto aos textos da lavra de Borges (em projeto alavancado pela editora Globo), e depois Bioy Casares (pela editora Expressão e Cultura), somente seriam traduzidos no Brasil a partir dos anos setenta. Com tradução levada a cabo por Carlos Nejar (1939–), intitulada *Ficções*, uma das principais coletâneas de narrativas borgeanas foi publicada em 1970 (ocasião em que o escritor argentino esteve em São Paulo para receber o Prêmio Ciccillo Matarazzo); no ano seguinte o poeta gaúcho ainda traduziria *El elogio de la sombra* (1969) [*O elogio da sombra* (1971)]. A editora Globo, no texto da contracapa do exemplar lançado em 1970, em nota elogiosa confirma o desconhecimento da obra borgeana no Brasil naquele momento, ao mesmo tempo em que sinaliza a continuidade do seu projeto de tradução: "O presente lançamento de *Ficções* coincide com a consagração de seu autor na I Bienal Internacional do Livro (São Paulo). Uma comissão de distinguidas figuras da intelectualidade brasileira decidiu atribuir ao grande escritor argentino o Prêmio Interamericano de Literatura, criado pela Fundação Bienal e pelo Governo Paulista para homenagear uma personalidade das letras americanas. A decisão foi justa. Jorge Luis Borges, até há pouco 'conhecido, admirado e sobretudo estudado mais nas margens do Sena do que nas do Rio da Prata', finalmente se difunde entre nós. Prosseguindo na divulgação de Borges no Brasil, a Editora Globo anuncia a tradução de *Elogio da sombra*, confiada ao poeta Carlos Nejar". A seguir, foram traduzidas outras obras do escritor: *O Aleph*, em 1972, e *História universal da infâmia*, em 1975 — por Flávio José Cardozo (1938–); e *O informe de Brodie*, em 1976 — traduzido por Hermilo Borba Filho. Na mesma época, Vera Neves Pedroso (1933-1981) começaria a traduzir os romances de Bioy Casares: *Diario de la guerra del cerdo* (1969) [*Diário da guerra do porco* (1972)] e, depois, *La invención de Morel* (1940) [curiosamente intitulada *A máquina fantástica* (1974)].

desses autores verteu luz nova sobre um terreno pouco explorado por aqui; e terminou por nos fazer enxergar o tesouro que, de há muito, por assim dizer jazia obducto em nosso próprio quintal. E como as primeiras antologias do metaempírico organizadas no Brasil — emulando antologistas franceses, como veremos mais adiante — são ainda dos anos cinquenta, além da repetida alegação da escassez de autores nacionais há também a completa ausência de escritores hispano-americanos em suas páginas. Mas como, sendo os argentinos os maiores mestres desse modo ficcional no século XX? É simples de entender: nossos organizadores simplesmente não os conheciam; como também ignoravam os principais autores brasileiros que produziam esse tipo de literatura. Daí que, somente a partir dos anos setenta, à guisa de invertido gesto especular, começamos a ver os contornos de nossa própria cara, na proporção em que contemplávamos a face de outrem. Esse rosto exemplar, que nos legou a medida de enxergar o nosso, provinha predominantemente da chamada *literatura fantástica argentina*, razoavelmente fundado em três núcleos, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Contudo, essa rara conjuntura, então incipiente, não tardaria a forjar em nossos leitores e críticos um olhar enviesado: após o contato com os textos daqueles escritores o primeiro ímpeto foi o de buscar relações de equivalências — o que seria o percurso mais natural, reconheçamos. Afinal, “Narciso acha feio o que não é espelho”. Por isso mesmo, nesse intento, o mais visível dos autores brasileiros daquele momento fora Murilo Rubião, pelas razões já apresentadas. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele era retirado das cinzas do anonimato, nos fixamos demasiado em sua obra, como referência para o chamado fantástico — por vezes confundido com realismo mágico, realismo maravilhoso etc. (Nunca houve consenso sobre qual deveria ser a melhor nomenclatura, e cada qual usava a que melhor lhe aprouvesse; tampouco havia quaisquer reflexões sérias à época). Dessa maneira, de Rubião a Lygia Fagundes Telles ou José J. Veiga, a proximidade era menor que um salto. E finalmente poderíamos dizer que o Brasil, ao lado dos principais países hispano-americanos, também possuía seus representantes do *fantástico*, ou daquilo que o valha. Não obstante, eles eram — como assinalei no início deste item — apenas o vértice de um *iceberg*: é fato que há muitos outros nomes, ignorados às mais das vezes (ou mesmo lidos por distinto viés), seja pela agrura de edições esgotadas, seja quiçá por duvidosa qualidade literária em alguns casos, ou ainda por razões distintas como veremos a seguir. De qualquer maneira, muitos deles se

dedicaram exclusivamente ao campo fabulativo do metaempírico, enriquecendo nossa literatura e inscrevendo-a ao lado dos grandes ficcionistas argentinos cujas obras, num dado momento, serviram de parâmetro para maior valorização desse venerado modo ficcional na literatura do ocidente.

Neste capítulo, venho trazer à baila três autores que, ademais dos já amplamente conhecidos da crítica e do público, estão entre os mais importantes criadores da *ficção do metaempírico* no Brasil: Jayme Griz, Adelpho Monjardim e Hermilo Borba Filho. Os dois primeiros produziram uma forma literária comum, as *fabulações de malassombro*, enquanto o terceiro optou pelo prolongamento do *maravilhoso*.

2.2 OS *ASMĀR* FANTASMAGÓRICOS DE JAYME GRIZ

2.2.1 A tradição dos asmār e as narrativas soturnas de Griz

Em situação análoga a do escritor capixaba Adelpho Monjardim (1903-2003), a obra imaginativa do pernambucano Jayme Griz (1900-1981) também permanecera por muitas décadas ignorada do grande público, bem como do que poderíamos chamar de crítica especializada. A propósito, este é um dos vértices desta tese, i.e, refutar a premissa da exiguidade defendida pelos principais organizadores de antologias brasileiras do chamado *conto fantástico*. Neste, como em outros, esses autores partilham pontos de aproximação: antes de ingressarem pelos meandros da narrativa ficcional, ambos exerceram a atividade de folclorista, com minuciosas pesquisas e algumas publicações na área. No que tange a Griz, neste campo específico chegou a publicar os seguintes títulos: *Palmares, seu povo, suas tradições* (1953), *Gentes, coisas e cantos do Nordeste* (1954) e *Negros* (1965).[78] A propósito, afirmaria o sociólogo Pessoa de Morais, no “Prefácio” de *O cara de fogo* (MORAIS, 1969, p. 13-14): “Jayme Griz [...] tem o gosto pelo estudo de sua especialização folclórica ou de assuntos ligados [...]. Seus contos [...] resultam de acurado estudo anterior. De paciente busca no terreno da vivência regional”. No

[78] O escritor palmarense também foi poeta e compositor. No primeiro caso, publicou dois livros: *Rio Una: poemas* (1951) e *Acauã: poemas* (1959); no segundo, lançou em formato de LP o álbum *Acauã*: *seus poemas, seus cantos regionais* (1962), no qual musicou alguns poemas do livro homônimo.

entanto, atrelada a essa pesquisa, há igualmente, na construção de suas narrativas, o apelo da memória: muitos de seus enredos estão entremeados pelo halo de outros contadores, em alguns casos textualmente nomeados. De modo geral, os elementos da oralidade estão presentes não apenas na própria urdidura da *diegese* — mais próxima do *ouvido* que da *pena* —, mas nos temas e imagens recorrentes. Ou seja, o vínculo de sua criação mais indelével com os idos da meninice é um dos principais traços de sua literatura. Os dois livros de ficção por ele publicados atestam esse ritmo manente: *O lobisomem da porteira velha: histórias* (1956) e *O cara de fogo* (1969), que em pouco ou quase nada diferem um do outro.

Filho do poeta Fernando Griz (1876-1931), Jayme nascera no Engenho Liberdade, em Palmares, onde passou a infância. Nesses primeiros anos, aclimatou-se às estórias contadas por Mestre Chico, um ex-escravo, como ele próprio afirma na primeira parte de *Gentes, coisas e cantos do Nordeste*.[79] Mestre Chico era uma espécie de narrador institucionalizado, cuja presença e voz estabeleciam para os ouvintes imediatos a passagem para um mundo permanentemente carregado de malassombros, sapos encantados, cabras-cabriolas, vampiros e lobisomens. Mas não era um mundo mágico, à guisa de um conto maravilhoso; em verdade, dava-se o movimento inverso: aqueles seres eram alinhavados ao mundo dos receptores, afinal, entre eles, quem já não os vira? E foi à roda desse aedo emulado que o menino Jayme Griz forjaria o esboço de sua literatura fantasmagórica. Em não poucas vezes ele estivera presente a essas costumeiras reuniões noturnas, como ouvinte zeloso e privilegiado, como ele próprio confessaria:

> No velho engenho [Liberdade], os dias agora são monótonos, tristes e soturnos. As noites, com a chuva roncando no mato, são molhadas, frias e escuras. [...] Na Casa Grande, agora toda fechada, há luz e silêncio. [...] E lá chega o preto Mestre Chico para contar histórias aos meninos da Casa Grande. É um ex-escravo carregado de anos, cheio de recordações dos antigos Senhores de muitas posses e muitos escravos. [...] E lá vem a história do Pé-de-espêto. Histórias de lobisomem. [...] A do morcego-vampa,

[79] Era uma prática comum nas casas-grandes: em geral essa atividade era exercida por escravos ou por velhas que desempenhavam essa ocupação como um *ofício*, contando estórias para os filhos dos senhores de engenho, muitas vezes à noite, antes de dormir. No início de "Meu cavalo deu um tope" o autor ratifica essa assertiva (GRIZ, 1969, p. 65-66): "As mucamas cuidavam de muita coisa. Com elas contava Sinhá o ano todo [...]. Umas lavavam ou engomavam. Outras remendavam, cosiam ou faziam rendas. Outras, ainda, passeavam de manhã ou de tarde, no campo, com os meninos da casa-grande, ou lhes contavam estórias à noite. Muitas delas aprendidas de velhos contadores de estórias que duravam dias e dias, ou de velhinhas do mesmo ofício que viviam de engenho em engenho [...]. Eram estórias de caiporas, do pai-da-mata, da cabra-cabriola. [...] Estórias de almas do outro mundo, de mulas-sem-cabeça, de lobisomens, e tantas outras de estremecer".

> que de noite chupa o sangue de quem dorme sem reza [...]. Conta então a história da Cabra-cabriola. E outras histórias. [...] As **impressionantes histórias** de sapo que mestre Chico tão bem sabia contar. (GRIZ, 1954, p. 40-42). Grifos meus.

O adjetivo usado por Jayme Griz para qualificar tais estórias não poderia ser outro: elas o *impressionaram* de modo tão visceral que serviram de mote para algumas de suas narrativas futuras, tais como “O lobisomem da porteira velha” (1956) — que dá título à primeira das duas publicações literárias; “No Engenho Liberdade” (1956), texto que evoca idêntica conjuntura, na qual Mestre Chico é (novamente) convocado para contar “histórias das suas”, ou seja, “de bicho e de assombração” — ao todo, quatro “histórias de sapo” — para um ouvinte não nomeado, o *alter ego* de um Griz atemporal; e “Meu cavalo deu um tope” (1969), narrativa na qual o monstro “morcego-vampa” sorve o sangue de um cavalo, enfraquecendo-o para uma fuga de escravos.

Essa prática de contação noturna, cuja reverberação é inegável em sua escrita, assumiria também um papel capital na concepção de suas obras. Nesse sentido, já na abertura de *O lobisomem da porteira velha: histórias*, Griz nos deixa uma curiosa advertência (GRIZ, 1956, p. 17): “Este livro deverá ser lido, de preferência, à noite”. Ou seja, a literatura griziana não somente se filia à essa tradição oral do Nordeste, de recriação de estórias de malassombro, como também se insere noutra, ainda mais antiga: a tradição pré-islâmica dos *asmār*. Essa era uma forma de narração oral comum entre os árabes; literalmente, significa “contos noturnos”, e só podiam ser contados à noite. A estrutura do *Livro das mil e uma noites* e do *Livro das cento e uma noites* nos revela a força desse expediente narrativo: em ambos Xahrazad interrompe as narrativas sempre que a aurora se aproxima, para dar continuidade na noite seguinte. De acordo com a pesquisadora Djalila Chaib (2015, p. 10), na tese *Estudio, edición y traducción del manuscrito mudéjar J63 «Latā’if qis as al-anbiyā’ wa fihi qis as al anbiyā’» (conductas ejemplares e historias de los profetas)*, os *asmār* constituíam “... una narrativa oral que se desarrollaba en ‘*as-samar*/*asmār*’ término que proviene del verbo ‘*sāmara*’ para indicar las reuniones nocturnas, bajo la luz de la luna, donde la gente contaba

historias y cuentos diversos …".[80] Portanto, a presença da *noite*, na obra ficcional de Jayme Griz, além de ser um elemento recorrente em praticamente todas as narrativas, deslinda seus elos com o terreno da oralidade. Dessa maneira, o narrador griziano, emulando os contadores já mencionados, encontra nas trevas noturnas os fios para sua tessitura própria, não com o fito de afastar a morte — como o fez Xahrazad —, mas sim o de conjurar alguns mortos. Em seus *asmār* fantasmagóricos, os enredos são, com efeito, sombrios, ambientados em horas tardias, silenciosas e de muito escuro; e há, ademais, uma marcação temporal, enfatizando os dias, em geral as *sextas-feiras*, e os horários, sobretudo quando é *meia-noite* ou *madrugada*. Vejamos as passagens mais evidentes: "**Noite de sexta-feira**. **Noite escura** e chuvosa. Noite de correr lobisomem e mula-de-padre" (GRIZ, 1956, p. 23); "**Noite de escuro** no engenho Liberdade. **Escuridão fechada** da gente esbarrar um no outro. Noite velha. **Noite em que não se ouve nem um piu** de bacurau" (GRIZ, 1956, p. 35); "Era no mês de agosto. **Noite de escuro.**" (GRIZ, 1956, p. 54); "**De noite**, luzes andam no ar, acima e abaixo, naquela solidão. [...] Redes passam carregando defuntos, como no tempo da peste, balançando em varais nos ombros dos fantasmas, acompanhadas de tochas de luzes mortiças, dentro da **noite de trevas**." (GRIZ, 1956, p. 67); "**Onze horas da noite**. **Tudo era silêncio e repouso**, àquela hora, no velho engenho. Sem que nem porquê, de um momento para outro, lá começa a cachorra Piranha, de mestre Rogério, a uivar, dentro da noite ..." (GRIZ, 1956, p. 73); "**Ia assim alta noite**. Era certamente **de uma para duas horas da madrugada**. [...] Naquele momento, um mistério insondável envolvia o mundo e as criaturas de Deus." (GRIZ, 1956, p. 93); "Em certas **noites de escuro**, no Mata-Virgem, ouvia-se, ao longe, o ladrar do cão da Conha. [...] **Começou a escurecer**." (GRIZ, 1969, p. 26-27); "**Era uma noite de escuro**. Dessas em que parece que um gênio das trevas andara derramando breu pelos espaços infinitos de Deus. **O céu estava escuro** e ausente. As estrelas como que temerosas das trevas, sumiram" (GRIZ, 1969, p. 54); "**Era uma noite de começo de inverno**. // **Noite de escuro**, de frio e de vento que sacudia a galharia das árvores lá fora. [...] Nessa **hora de silêncio, de sono, e de treva** ..." (GRIZ, 1969, p. 72); "**Às seis e meia**, **já escurecendo**, ia entrando o aguardenteiro na mata com o seu pequeno

[80] Tradução minha: "... uma narrativa oral que se desenvolvia em '*as-samar*/*asmār*', termo que provém do verbo '*sāmara*', para indicar as reuniões noturnas, sob a luz da lua, nas quais as pessoas contavam histórias e contos diversos …".

comboio.” (GRIZ, 1969, p. 84); “**Ia assim alta noite**. Era certamente de **uma para duas da madrugada**. **Silêncio** no céu. **Silêncio das horas**. **Silêncio** na mata.” (GRIZ, 1969, p. 116); “Lá para **meia-noite**, a julgar pelo luzir das estrelas no céu distante, soprou um vento frio de leste para oeste e depois em sentido contrário ...” (GRIZ, 1969, p. 145); “**Eram onze e pouco da noite**. [...] Dentro em pouco começaram os galos a cantar, ora perto, ora longe, anunciando a **meia-noite** no velho burgo [...]. A **noite ia alta**. De súbito, dentro das trevas ...” (GRIZ, 1969, p. 162-164). Grifos meus.

Jayme Griz, conforme assinalou Pessoa de Morais no “Prefácio” de *Negros* (GRIZ, 1965, p. 22), foi, sobretudo, “... um intelectual comprometido com os sortilégios”. Seu mundo imaginativo transcorre na cidade de Palmares, mas em vez de situá-lo na área urbana — como nas novelas de seu conterrâneo Hermilo Borba Filho —, privilegiou seu entorno. Em grande medida, interessa-lhe as taperas, a brenha das matas, o ermo das estradas e os engenhos propriamente ditos. Essa opção expressa, como já veremos, um olhar específico em torno do tema das almas-do-outro-mundo, bem como um dos vértices daquilo que constitui o *subjectum* para a formulação das *fabulações de malassombro*.

2.2.2 *Fabulações de malassombro* na obra griziana

A obra literária de Jayme Griz encontra-se reunida nos dois livros já mencionados, *O lobisomem da porteira velha: histórias* e *O cara de fogo*. Ao todo, contabilizam dezessete narrativas: dez no primeiro título e nove no segundo, sendo que destas, duas são republicações, a saber, “João-Perdido” e “O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho”. Embora publicados em décadas diferentes, quase não se distinguem: ademais do aspecto formal e temático, ambos são ilustrados — o volume de 1956, pelo artista plástico Manuel Bandeira (1900-1964), e o de 1969, pelo pintor Elezier Xavier (1907-1998); os dois foram prefaciados por sociólogos — o primeiro, por Gilberto Freyre[81], e o outro, por Pessoa de Morais.

[81] O texto apresentado como “Prefácio” de *O lobisomem da porteira velha: histórias* (1956), assinado por Gilberto Freyre, foi na verdade um artigo publicado pelo antropólogo no ano anterior, no Rio de Janeiro, no periódico *O jornal*, (em 21 de agosto de 1955). Disponível em:

Nesses textos de apresentação, entre outros aspectos elencados, há um que os prefaciadores concordaram em destacar na ficção do autor palmarense: a contumaz recorrência ao mundo rural. Mas, enquanto Pessoa de Morais simplesmente apontara os contornos do óbvio — “A nota mais típica de sua obra é ainda essa absoluta prevalência do rural” (MORAIS, 1969, p. 10) —, Gilberto Freyre inicialmente acentua uma possível dicotomia, i.e., as abusões de ordem citadinas e as assombrações do entorno rural, situando a obra de Griz na segunda esfera:

> ... há assombrações que são próprias da cidade — do Recife, por exemplo — e outras que parecem limitar-se às matas, aos descampados e em Pernambuco, aos velhos engenhos de açúcar [...]. O livro do escritor Jayme Griz é no gênero um dos melhores que conheço dentre os aparecidos ultimamente em língua portuguesa. (FREYRE, 1956, p. 13).

Mas a vertente fantasmática cultivada por Griz não se restringiria às matas e engenhos de cana-de-açúcar, como já assinalei no último parágrafo do item anterior. A observação de Freyre decorre, em grande medida, da pesquisa que ele próprio estava fazendo naquele momento, e que resultaria num texto revelador acerca da presença do sobrenatural no passado da capital pernambucana, *Assombrações do Recife Velho* (1955). No primeiro parágrafo do artigo de 1955, depois “Prefácio”, o sociólogo confessara (FREYRE, 1956, p. 13): “Gênero que eu próprio venho procurando desenvolver dentro dos meus limites e à margem dos estudos de minha predileção — antropologia do brasileiro — inspirado no que a tradição recifense guarda de mais especificamente urbano com relação ao sobrenatural”. Portanto, em Griz não somente as matas e os engenhos são malassombrados: são igualmente as casas e as estradas.

No que tange às matas, não é seguro frequentá-las à noite, pois guardam, antecedido por gélidos espectros e almas penadas, um destino medonho para os corajosos transeuntes. Sobretudo para aqueles que duvidam ou zombam; seja como for, não é possível salvar-se. Nas três narrativas que abarcam esta vertente, a saber, “João-Perdido”, “A enforcada da Mata do Chareta” e “O sítio da Conha”, o desfecho é fatal: nelas as personagens enlouquecem, morrem, ou então se perdem irremediavelmente na escuridão. Em suma, não é outra a sorte de quem entra nas

---

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=3405>. Acesso em: 02 abr. 2019.

matas do mundo griziano: a morte, a perda da razão, ou o desaparecimento definitivo. Acompanhemos Mané Bento, um destemido caçador, na primeira estória:

> Era certamente de uma para duas horas da madrugada. Silêncio no céu. Silêncio das horas. Silêncio na mata. Naquele momento, um mistério insondável envolvia o mundo e as criaturas de Deus. A mata era àquela hora um mundo misterioso, sombrio e inescrutável ... (GRIZ, 1956, p. 93).

Ele e seu cachorro Tubarão saíram para caçar numa noite de sexta-feira, nas matas do Engenho Miarim. Após algum tempo observando a copa das árvores, Mané Bento sobe num "pau de girau" para esperar o melhor momento da caça, com o amanhecer. Mas, passados alguns instantes, seu candeeiro cai ao chão, deixando-o em completo breu. Nada mais oportuno para o narrador anunciar a chegada da abusão de João-Perdido, o espectro do pai de um antigo caçador que se perdera naquela mesma floresta, e que de lá nunca mais retornara. Mané Bento, que passara a ouvir uma estranha voz chamando "Ôôôôô Joaaão!!!", seria agora mais uma de suas vítimas:

> E [...] o fantasma, gritando por João, sacode, com mãos de gigante, a árvore em que se encontrava Bento. [...] Naquele instante, o fantasma subia, pau acima, na sua direção. Um vento de tempestade desencadeia-se por toda a floresta e sacode, agora, violentamente, a árvore em que ele, Bento, se encontrava naquela situação desesperadora. A floresta [...] se enche de assobios e de gritos das caiporas, de zumbido dos ventos, de sombras espectrais. [...] no seu enorme desespero, e já sem forças para suportar sozinho [...] tamanho drama, desprega-se lá de cima e rola no abismo que se abre aos seus pés, arrebentando-se no solo [...]. Estava morto Mané Bento. [...] E foi assim que acabou aquela tormentosa caçada, naquela noite de sexta-feira, na mata malassombrada. (GRIZ, 1956, p. 96-97).

Em "A enforcada da Mata do Chareta", o narrador nos conta a estória de Zé Leandro, um aguardenteiro que percorre várias cidades para vender sua mercadoria. Certa feita, ao regressar a Palmares, passaria por um local malassombrado, precisamente numa árvore onde uma velha escrava há muito se enforcara. A mata agora é outra, distinta da anterior, mas à noite se irmanam:

> Às seis da tarde a mata já era escura. O copado das árvores se tocando por cima do caminho, formava um verdadeiro túnel a transpor, com pequenas clareiras, em quase toda a extensão da mata. Era caminho, assim, para se andar nele de dia, nunca de noite. Além dos assaltos de criminosos que por vezes infestavam aquele escuro mundo, havia, ainda, a tradição das abusões. Gritos que, como se dizia, eram ouvidos por quem passava sozinho na mata, de dia ou de noite: "Lá vai ele", e outra voz respondia do

> outro lado: “Deixa vir”... Assobios, tropelias de caiporas, gargalhadas dentro do mato. Tochas luminosas que acompanhavam os passantes noturnos que, enlouquecidos pelo medo, perdiam-se, às vezes, na floresta, de lá nunca mais saindo. (GRIZ, 1969, p. 83).

Ao aproximar-se da árvore aziaga, o caminhante noturno já não conseguia controlar seus cavalos que, precipitados, pressentiram a aproximação de algo extraordinário naquele lugar: uma luz provinda de fonte desconhecida revelaria um corpo humano pendurado num dos galhos, que logo se dirigiria ao aguardenteiro, levando-o ao desespero e a uma direção desconhecida:

> Leandro, a essa altura, estava exausto de caminhar e lidar com os seus cavalos em pânico, dentro da floresta malassombrada. [...] Estavam então a poucos passos do local do enforcamento da negra. De súbito, uma tocha de luz-amarela pairou por sobre o sítio do formigueiro. A mata como que toda se iluminou de repente. [...] Leandro estava agora parado e extático, no meio da mata, como que imobilizado sob aquela luz fantasmal. [...] Mas coisa pior o esperava. Já de pé, viu Leandro, trêmulo e estarrecido, sob a luz fantasmal, pendurada pelo pescoço, numa árvore rente ao formigueiro, a enforcada da mata do Chareta. Balançando e estrebuchando na corda, cai em seguida a enforcada no chão. De olhos esbugalhados e língua de fora, dirige-se o fantasma da enforcada para Leandro, levando com ele uma onda de frio que gela o sangue do comboieiro, que, no auge do assombro e do terror, atira-se, aos gritos, mato adentro, desaparecendo, para sempre, no antro escuro e medonho da mata do Chareta. (GRIZ, 1969, p. 86-87).

A terceira narrativa, “O sítio da Conha”, também apresenta uma situação análoga às anteriores, porém, não propriamente dentro da mata, mais bem em sua cercania: Caetano, um ex-fornalheiro do Engenho Mata-Virgem, que fora pescar na Lagoa do Boi — um “sítio malassombrado”, segundo informa o narrador —, ao fim da pescaria depara-se com uma forma espectral reivindicando os peixes do açude. Mas, diferentemente dos casos anteriores, não ocorre o óbito nem o desaparecimento do protagonista, e sim a perda do equilíbrio mental. Após a aparição, o velho Caetano ficaria “alesado”:

> O sítio era, assim, um lugar sombrio e cheio de assombrações. [...] O sítio agora estava mais malassombrado do que nunca. [...] Agora é que ninguém mais pisava ali. Nem de dia nem de noite. Que aquilo era um mundo do outro mundo. [...] De repente, uma ruidosa ventania sacudiu toda a matéria circundante, vinda dos lados da casa da defunta, e chegou fria e uivante à lagoa, agitando suas escuras águas. E quando Caetano, já de pé, e de saída, levantou os olhos para o mato sacudido pelo vento e olhou a margem oposta da lagoa, lá estava, de pé, esguia e comprida, vestida num camisolão branco, uma aparição do outro mundo: o fantasma da Conha. E dali caminhou, por sobre as águas da lagoa, suspenso, no ar, na direção do pescador. Caetano, todo arrepiado, e sabendo o que era aquilo, abalou na direção da porteira que dava acesso ao cercado do engenho. O fantasma, à

> medida que andava, crescia em tamanho no seu camisolão branco, com seus compridos cabelos agitados pelo vento. E assim caminhando e crescendo sempre, aproxima-se cada vez mais do pescador que, apavorado, corria como podia, com o fantasma da Conha, já agora, quase rente a ele, transmitindo-lhe sua frieza tumular, e gritando-lhe, com voz fanhosa de alma do outro mundo: — “Larga meus peixes, larga meus peixes...” Ao alcançar a porteira, Caetano não teve forças para transpô-la. Tocado pelas mãos de gelo do fantasma, não deu mais conta de si. Caiu quase fulminado pelo pavor que o imobilizou junto à velha cancela. // No outro dia, pela manhã, foi encontrado o velho Caetano caído junto ao mourão da porteira, sem forças para se movimentar, e alesado, sem nada poder dizer do que lhe acontecera. (GRIZ, 1969, p. 24, 26, 27, 28).

No âmbito das estradas ocorrem coisas semelhantes: também são desabitadas, silenciosas e sinistramente escuras. Nelas, as porteiras e as curvas se configuram como os lugares mais propícios para o aparecimento de visagens e assombrações. A propósito das porteiras, Ademar Vidal (1897-1986), em *Lendas e superstições: contos populares brasileiros*, confirma sua importância nesses eventos (VIDAL, 1950, p. 283): “... é local reservado para os encontros de almas do outro mundo. Vultos furtivos que escapam maciamente dos olhos fixos dos crentes e supersticiosos. Local destinado às conversas de fantasmas.”. Em “O lobisomem da porteira velha”, dois empregados do engenho Cafundó, Zé Valente e Chico Magro, saíam com frequência à noite para visitar as “meninas” de um engenho vizinho. E mesmo sabendo da possível investida de um lobisomem naquelas imediações, sempre regressavam muito tarde (GRIZ, 1956, p. 23): “Iam e vinham agora por um atalho, estrada velha e abandonada, tomada pelo mato. [...] Ninguém por ali passava mais. A coisa, como diziam, aparecia numa porteira velha que dava acesso ao engenho, junto a uma gameleira secular”. Sabia-se, ademais, que o mínimo contato com essa criatura era seguido de consequências as mais funestas:

> Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente... João Roberto viu esse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para toda a vida. Zé de Ana topou com ele e, de medo, ficou cego. Misericórdia! Nem é bom contar o resto! (GRIZ, 1956, p. 24).

E foi numa noite de sexta-feira — seguramente a marcação temporal mais sinistra nas narrativas grizianas —, que os dois empregados do Engenho Cafundó, ao aproximarem-se da velha porteira, se depararam com o monstro, escondido na madeira da cancela. De tão perto, o encontro tornou-se inevitável:

> Três horas da madrugada. Chuviscava. Um vento frio, arrepiante, balançava o mato molhado. Zé Valente e Chico Magro, calados, soturnos, lá vinham de Pau Pombo. Pela estrada velha era um salto. Com pouco mais estariam em Cafundó. [...] Andaram mais. [...] A chuvinha continuava. Silêncio. Solidão. Chico espiou para a porteira. Qualquer coisa lhe passou também pelo corpo. Um estranho calafrio fê-lo estremecer da cabeça aos pés. Continuaram parados, silenciosos, olhando a porteira, numa atitude de assombro. O que estava ali por trás da velha cancela, não sabiam bem o que era, mas não tinham mais nenhuma dúvida, lá estava uma coisa estranha que se mexia, e, já agora, abalava a porteira como se quisesse passar para o lado em que se achavam, cheios de espanto, os dois corumbas. E ambos raciocinavam: Que diabo seria lá aquilo? Porco, àquela hora, naquelas paragens, não podia ser. Cachorro, também não. Gente, muito menos... Seria então uma abusão das tais de que no engenho tanto se falava? (GRIZ, 1956, p. 24-25).

Após o lúgubre evento da porteira, Zé Valente morrera mal alcançara a bagaceira do engenho; e Chico Magro, o companheiro de andanças, além de desatinado, continuaria perambulando para além das fronteiras de Cafundó.

Em “O cara de fogo”, o encontro de Miguel Jurema com o espectro que dá título à estória sucederia numa curva de estrada, a chamada “Volta dos Bambus”, quando o jovem — vindo de Custódia — já se aproximava da cidade de Palmares. Sobre esse lugar, assevera o narrador, “se contavam coisas estranhas a respeito”: quem passava por ali, mesmo nas horas solares, ouvia gemidos de almas penadas ou o som de passos na folhagem caída ao chão. Mas foi à noite que o personagem mencionado acima passara por aquele caminho, munido de um candeeiro para atravessar a escuridão:

> O céu estava escuro e ausente. As estrelas como que temerosas das trevas, sumiram. Havia um grande silêncio pairando no ar de trevas. [...] As horas deviam estar se aproximando da meia-noite. [...] Andou assim dentro das trevas. De vez em quando levantava o lampião até certa altura e olhava na direção da luz que se projetava mais adiante, na estrada, como que auscultando, na escuridão, em que altura já andava. Numa dessas olhadelas para o desconhecido, vislumbrou Miguel uma sombra que caminhava à sua frente, a uma distância que não lhe permitia precisar bem o que fosse. (GRIZ, 1969, p. 54-55).

A sombra anunciada, separada do caminhante por uma distância que se fazia cada vez menor, finalmente se detém e ambos se contemplam. Mas para espanto do protagonista, aquele misterioso passeante noturno não era um habitante deste mundo. A cena de horror é descrita com minúcias:

> Apressou o passo outra vez, com a sombra à sua frente. Na verdade, já possuído de certo espanto, pelo que sucedia. E nesse caminhar, o

> barraqueiro e a sombra chegaram às proximidades da Volta dos Bambus. A essa altura a sombra parou. O barraqueiro deu mais alguns passos e também parou. O homem e a sombra se defrontavam na escuridão. De súbito Miguel foi sacudido por um calafrio. Suas pernas tremiam como vara verde. Quis falar e não pôde. De repente foi tomado de um bruto pavor. [...] Ao aproximar-se do barraqueiro, a sombra diluiu-se na escuridão e uma enorme e deformada cabeça humana apresentou-se diante dele, dentro de uma grande tocha de fogo vivo, na qual um rosto humano se consumia em estertores indescritíveis. A medonha cabeça flutuava num mar de chamas. Os olhos esbugalhados e em sangue se projetavam para fora das órbitas. Os dentes em brasa, a língua em chamas, os cabelos eriçados se retorciam no ar como fios de fogo, enquanto as mãos do fantasma, também em chamas, tentavam em vão, apagar aquela enorme e apavorante fogueira que flutuava naquele mundo de treva que as chamas fantasmais estranhamente não iluminavam. (GRIZ, 1969, p. 56-57).

O barraqueiro seria encontrado no dia seguinte, em circunstâncias não muito distintas daquelas já apresentadas nos textos anteriores, "... estendido à margem da linha férrea, junto a uma poça de sangue, com um largo ferimento no frontal" (GRIZ, 1969, p. 57). Ao final da estória, os motivos da assombração são delineados por outro personagem, o velho Tertuliano, o qual relembra a funesta morte de um maquinista após um descarrilamento de trem nas proximidades da "Volta dos Bambus". Preso na caldeira, segundo Tertuliano, o homem tivera a cabeça consumida pelo fogo. E depois de morto, por volta da meia-noite, a alma penada do "Cara de fogo" seguia assombrando os transeuntes que por ali passavam.

Na narrativa, "O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho", Zé Cambinda, trabalhador do engenho Barbalho, em dia de domingo ia à cidade para fazer compras. Em uma dessas ocasiões tardou para regressar: perambulando por vários locais, em conversas com conhecidos, retornaria ao engenho no meio da noite. O itinerário de casa era traçado por uma estrada longa, margeada por vasto canavial. Em algum momento do trajeto, ele começa a ouvir o trote de um cavalo, naquela "noite de escuro" do mês de agosto. Distinguindo-o do silêncio do caminho desabitado, nota-o cada vez mais próximo. Por fim surpreende-o o surgimento de um cavalo negro de olhos incendiados, guiado por dois espectros:

> Os canaviais que marginavam a estrada e se estendiam pela beira do rio Pirapama, dum lado e doutro, ali bem perto, e pela várzea afora, estavam, naquela altura do ano, já em ponto de corte. Zé Cambinda caminhava. Começou a cair uma chuvinha fina. [...] A sineta do engenho Novo, do outro lado do rio, longe, na várzea imensa, batia agora meia-noite. Cambinda continuava andando, no rumo do engenho. De momento, vindo dos lados de Barbalho, que já estava perto, começou ele a ouvir um tropel. E o ruído crescia, aumentava, e vinha na sua direção. O tropel era cada vez mais nítido e mais forte. E estava cada vez mais perto. [...] não tinha mais dúvida,

> era um acavalo que se aproximava, e à toda brida. Cambinda parou, na estrada, estranhando aquele cavalo correndo assim, por ali, àquela hora da noite. Na sua frente, pouco mais adiante, a estrada fazia uma curva. O tropel aumentava cada vez mais. Saiu do meio da estrada e encostou-se nas canas que fechavam o caminho, dos dois lados. Continuou parado [...], na densa escuridão, cheio de espanto, aguardando a passagem do que vinha por ali, já bem perto. De repente, surgiu adiante, na curva da estrada, um cavalo preto, de olhos fosforescentes [...], com dois vultos no lombo. Dois vultos vagos e imprecisos, como se fossem duas almas do outro mundo. (GRIZ, 1956, p. 54-55).

Segundo esclarece outro personagem, eram as almas penadas de um fatídico casal de namorados: um jovem que tentara fugir com a filha de um velho coronel do engenho Barbalho, numa noite como aquela, e que foram assassinados.

No que concerne às abusões em ambientações abandonadas, as narrativas de Griz — notadamente em “As bexigas do Engenho Bagaceira” e “Assombração no Rio Formoso”, muito se assemelham ao modo como o próprio Gilberto Freyre descrevera os solares mal-assombrados do Recife. Na primeira delas, o narrador nos comunica que, após um surto de varíola, o Engenho Bagaceira ficara desolado. Exceto o senhor-de-engenho, que perambulava pelas terras qual um louco solitário, todos pereceram. Mas as almas dos mortos permaneceriam por ali, animando e assombrando a casa-grande e a bagaceira:

> E o que resta, hoje, do engenho Bagaceira? [...] Aquilo hoje é um mundo malassombrado. O vento ali zune noite e dia, sem parar. Dizem que de dia se ouvem falas. Gritos. Assobios. De noite, luzes andam no ar, acima e abaixo, naquela solidão. Do velho boeiro sai fumaça. Saem fagulhas como no tempo em que o engenho safrejava. Sombras fantasmais andam com tochas acesas, acima e abaixo. Ouvem-se rumores de rezas. Cantos de quarto de defunto. São as almas dos que morreram de bexiga que ainda andam por ali, penando. Redes passam carregando defuntos, como no tempo da peste, balançando em varais nos ombros dos fantasmas, acompanhadas de tochas de luzes mortiças, dentro da noite de trevas. [...] E assim segue o fúnebre cortejo, noite a dentro, para ignorados mundos. (GRIZ, 1956, p. 67).

Na outra estória, “Assombração no Rio Formoso”, narra-se um episódio ocorrido com o mascate Chico que, certa feita, após um dia de caminhada vendendo mercadorias em seu burrinho, encontrara um velho sobrado abandonado para pernoitar. Depois de agasalhar seus pertences e deitar-se para dormir, uma presença invisível surge para atormentá-lo, chegando a expulsá-lo do lugar. Nessa narrativa, precisamente, as semelhanças com as descrições freyreanas se

acentuam. Vejamos um dos trechos em que o fantasma do velho casarão investe contra o mascate Chico:

> A noite ia alta. De súbito, dentro das trevas, u'a mão de sombra pegou o punho da rede do mascate e sacudiu-a com tal força que quase jogou ao chão seu ocupante. [...] Passado aquele instante de susto, Chico, tonto de sono e sem atentar bem com o que acontecera, voltou a deitar-se. Mas não adormeceu de todo. Ficou entre dormindo e acordado. Dentro em pouco, do fundo do escuro corredor alguém se pôs a andar, com passos de quem estivesse calçado de botas em direção à sala onde estava a rede de Chico. Aí chegando, parou. [...] De súbito, outra sacudidela na rede levou Chico ao chão. Nesse momento a vela que estava apagada por ela mesma se acendeu. O mascate, cheio de espanto, pôs-se de pé. A vela apagou-se de repente, ao sopro de ninguém sabe quem, e o estranho caminhante de há pouco começou a subir, no escuro, a passos lentos, a escada do sótão. Chico riscou um fósforo e acendeu uma vela. Ninguém. [...] Um estranho movimento no telhado da casa dá a ideia de que o mesmo vai ruir. Telhas quebradas caem no assoalho da sala com grande ruído. Chico consegue riscar um fósforo e acende de novo a vela. Tudo normal. O telhado estava no seu lugar. A sala limpa. [...] Na treva que envolve Chico na sala malassombrada, alguém começou a andar em sua direção. De repente, como num ato de magia, a sala se iluminou de uma luz baça e azulada. Mas não era um azul da terra, era um azul estranho, do outro mundo. E em meio da mortiça claridade fantasmal, surgiu então uma sombra horrenda, uma figura de pesadelo, entre ser humano e ser do outro mundo, em cujo rosto barbudo e terroso se destacam duas enormes órbitas vazias. Não tinha lábios mas só dentes expostos de caveira. O queixo do fantasma oscilava como se fosse cair, deixando ver o vazio da larga boca sem língua. Seus enormes dentes cor de terra se tocavam produzindo um lúgubre ruído de ossos atritando. E a medonha aparição assim caminhou para Chico. Este, estático, cheio de terror, tentou gritar mas não pôde. De sua garganta saiu um agônico estertor de quem morre, e não um grito. A sombra, de repente, desapareceu em meio da negra treva que então reinou na sala. (GRIZ, 1969, p. 164-166).

Quanto à aludida obra de Freyre, na parte em que trata de algumas casas assombradas do Recife, há um capítulo intitulado "O sobrado da Rua de São José": era um prédio de dois andares apontado pelo povo como mal-assombrado. Os inquilinos não tardavam muito para abandoná-lo, não passando mais que uma semana. Um deles, repórter policial que desacreditava em almas-do-outro-mundo, decidiu mudar-se para o sobrado. Mas depois de três dias abandonara-o definitivamente:

> Na primeira noite balançaram-lhe a rede. Ouviu assovios. Baques. Móveis espatifando-se no chão. Repórter policial, pensou policialmente: deve ser gente. Pensando que estava com ladrões em casa, levantou-se, acendeu o candeeiro e correu todo o sobrado com a luz de querosene na mão. Tudo em ordem. Nenhum móvel fora do lugar. Nenhuma porta ou janela aberta. Nenhum gato atrás de rato. Nenhum morcego. Nenhuma coruja. Voltou para a rede. Mas, quando se aproximava da sala da frente, deram-lhe um sopro forte no candeeiro, que se apagou. Não gostou da brincadeira. [...] Aceso de

> novo o candeeiro, de novo o apagaram com outro sopro. O repórter insistiu. Quis acender o candeeiro pela terceira vez, mas não o conseguiu: todos os fósforos que riscava apagavam-se. Deitou-se então na rede e no escuro. Mas não pode conciliar o sono. Os baques no sobrado continuavam cada vez mais fortes: pareciam paredes caindo e não apenas móveis se descolando como nas assombraçõezinhas de opereta. [...] Mas na segunda noite a coisa foi pior. Jogaram areia na rede em que ele estava deitado. Sentiu puxarem-lhe o lençol e os próprios pés. Era como se zumbis terrivelmente zombeteiros povoassem a casa. Ainda assim o repórter persistiu. E dormiu no sobrado terceira noite. Desta vez as cordas da rede partiram-se e o bravo foi jogado ao soalho como uma bola de carne [...]. Não suportou novos insultos de um inimigo que não conseguia ver. Apenas amanheceu o dia, tratou de deixar o sobrado misterioso. À tarde mandou buscar os trastes. E ficou acreditando em mal-assombrados. Em casas velhas onde vagavam almas-do-outro-mundo. (FREYRE, 2008, p. 168-169).

O trânsito por esse mundo malassombrado, predominantemente soturno e apartado das estrelas, não é seguro. As almas que retornam de além-túmulo não o fazem para ajudar os que ficaram, nem as demais abusões: à espreita da escuridão, elegem os que passam como suas vítimas, nunca como protegidos.

Em seu conjunto, a ficção de Jayme Griz não se enquadra nos limites do modo *fantástico*, do *estranho*, nem do *maravilhoso*, seja na perspectiva todoroviana, seja em outras, embora estejam muito próximas dessas esferas. Por isso, ainda que possamos apontar em *O lobisomem da porteira velha: histórias* e *O cara de fogo* a presença recorrente de alguns dos sistemas temáticos comuns à literatura fantástica oitocentista, tais como aqueles elencados por Remo Ceserani (2006, p. 77-88), ou seja, “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”, “a vida dos mortos”, “a loucura” e “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”, as narrativas grizianas carecem de um elemento fundamental para a existência do *fantástico* tal como fundamentam os principais estudiosos desse objeto: a condição antinômica que o sustenta. Os eventos de assombração que ocorrem nas obras de Griz não causam ruptura em relação ao mundo do leitor, porque o contexto no qual elas surgem é análogo àquilo que ocorre dentro das narrativas. Ou seja, não haveria então a possibilidade dessa antinomia intertextual. De maneira que, à falta de uma categoria que as expressasse em sua inteireza, i.e., dentro das ficções do metaempírico — mas diferindo do fantástico propriamente dito —, chamo-as aqui de *fabulações de malassombro*. Do ponto de vista narrativo, estão entre o chamado conto popular e o, por assim dizer, literário, segundo a perspectiva pigliana e cortázariana. Logo, não se trata das narrativas que encerrariam outra implícita: em “O lobisomem da porteira velha” ou “O cavalo fantasma da estrada do

Engenho Barbalho", o leitor não encontra ao final nada além do que já está anunciado nos títulos. Na primeira, uma estória na qual aparece, efetivamente, um lobisomem; na segunda, a aparição de um cavalo espectral na estrada referida. Desde o começo não há nenhuma narrativa implícita, como em "El almohadón de plumas" [O travesseiro de plumas] de Horacio Quiroga, por citar um exemplo já utilizado no primeiro capítulo desta tese. Essa ideia do *conto literário*, de acordo com Ricardo Piglia e Julio Cortázar, como uma narrativa que encerra outra implícita, nunca se verifica nas estórias de Jayme Griz.

Em todo caso, dada sua representatividade e importância dentro do contexto de nossa literatura, algumas delas deveriam ter sido incluídas nas primeiras antologias do chamado *conto fantástico*, organizadas no Brasil nas décadas de cinquenta e oitenta do século XX. Como visto no primeiro capítulo, no âmbito dessas coletâneas, "conto fantástico" era uma categoria muito generalizada, capaz de abarcar diversas modalidades ficcionais. Portanto, se sua elaboração não partiu de critérios definidos, por que não houve espaço para a seleção de textos da obra de Jayme Griz? Por que sua produção sequer fora mencionada por críticos ou organizadores da época? Essas indagações revelam dois grandes problemas com respeito à organização dessas antologias do fantástico em nosso país: de um lado, a ausência de uma reflexão, naquele momento, em torno dessa modalidade literária e suas congêneres (neste ponto, sim, poderíamos falar de escassez); por outro, o desconhecimento, por parte dos antologistas e editores, da literatura produzida no Brasil.

2.3 AS NARRATIVAS SOMBRIAS MONJARDIMIANAS

2.3.1 Adelpho Monjardim, outro escritor na periferia do *fantástico* brasileiro

No segundo ensaio biográfico que compõe o livro *Personalidades do Espírito Santo*, Maria Nilce (1980, p. 15) situa Adelpho Poli Monjardim (1903-2003) entre os "intelectuais de maior cultura e relevo" naquele estado. Suas principais atividades foram no campo da política e das letras: no primeiro arco, além de deputado estadual, foi o primeiro prefeito de Vitória; no segundo, dedicou-se ao conto, ao romance de aventura, ao folclore, à biografia, à ficção científica e às fabulações de

malassombro — modalidade que atravessaria toda sua obra.[82] Portanto, diferentemente de Jayme Griz — cuja produção ficcional embora mais reduzida, pode ser enquadrada numa mesma categoria —, a sua foi muito mais dilatada e verborrágica. Entretanto, sua obra além de diversificada é desigual: entre os dezessete títulos de sua autoria, que inclui romances, biografias, uma coletânea de lendas e crendices do Espírito Santo e uma descrição geográfica da capital do estado, apenas quatro integram as narrativas curtas. Por ordem de publicação, são os seguintes livros: *Novelas sombrias*, *A torre do silêncio*, *Sob o véu de Isis* e *Contos fantásticos*.

Outro ponto, não menos visível e revelador do quadro a-reflexivo em torno da chamada *literatura fantástica* vigente no Brasil naquele momento, é a falta de clareza não apenas conceitual mas também na confusão de formas narrativas distintas, tais sejam a *novela* e o *conto*. Nesse sentido, Monjardim emprega equivocadamente o termo "novelas" em um de seus livros: é evidente, em semelhante formulação, o pressuposto quantitativo segundo o qual a novela seria um gênero intermédio, com o número de páginas inferior ao romance e superior ao conto. Esse lapso, que desconsidera a configuração episódica e moldural da novela decorre, evidentemente, da própria conjuntura na qual o autor estava inserido, uma vez que tal nuance ainda não estava na ordem do dia nos estudos sobre narrativa em nosso país. Por outro lado, também não está presente em seu trabalho — em nenhum momento de sua escrita — qualquer delineamento em torno de uma possível concepção do *conto fantástico* ou de algo que o valha.[83] Nos primeiros livros não há a mínima menção, nem mesmo nos títulos: não obstante, em *Novelas*

---

[82] Entre os títulos publicados por ele, destaco os seguintes: o romance de aventura *O tesouro da Ilha da Trindade* (1942), *Novelas sombrias* (1944), *Vitória física: geografia, história e geologia* (1950), *A torre do silêncio* (1956), *Bolívar e Caxias: paralelo entre duas vidas* (1967), *O exército visto por um civil* (1968), o romance de ficção científica *Um mergulho na pré-história* (1976), *O grande almirante* (1976), *Sob o véu de Isis* (1978), *Os imigrantes* (1980), *O Espírito Santo na história, na lenda e no folclore* (1983), *O Saldanha do meu tempo* (1983), *O preço da glória* (1985), *Brasil no ano 2100* (1988), *Contos fantásticos* (1990) e *A entrevista de Guayaquil* (1991).

[83] Aliás, no que tange a esse vértice da questão, mesmo em outras partes do mundo, no início dos anos quarenta ainda não havia estudos sistemáticos acerca da literatura fantástica. Tais estudos se consolidariam na França, na década de sessenta, sobretudo com as contribuições de Louis Vax, Roger Caillois e Tzvetan Todorov, como exposto no primeiro capítulo. De qualquer maneira, já havia na Argentina, desde 1940, um sólido projeto de criação e valorização da chamada literatura fantástica: inicialmente encabeçado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, esse movimento esteve profundamente eivado pelas idiossincrasias desses três autores, de modo que, também entre eles não houve um critério preciso que demarcasse simultaneamente os textos de sua lavra e os que integraram a *Antología de la literatura fantástica* (1940), pedra angular para esse modo literário naquele país.

sombrias, o escritor capixaba, ao agregar esse adjetivo, parece querer aproximar seus textos das estórias de horror oitocentistas, embora nem todas as narrativas presentes nessa publicação se enquadrem em tal modalidade. Há, por exemplo, entre elas um conto policial, "O estranho caso de Philippe Gringoire", cujo título claramente remete a um texto de Edgar Allan Poe, "The facts in the case of mr. Valdemar" — traduzido no Brasil como "O estranho caso do senhor Valdemar". A influência do autor estadunidense ainda é patente em outros momentos de sua escrita, como nas narrativas "O gato preto" (1990) — na qual uma das personagens se chama Dr. Edgar —, "O satanás de Iglawaburg" (1956) e "A maldição de Franz Scopell" (1978), estas últimas também próximas do gótico, com personagens com nomes estrangeiros e ambientação noturna e macabra, geralmente situadas em cidades europeias.[84]

Mas um de seus livros — um dos últimos publicados, vale destacar —, à guisa das antologias em curso em nosso país na segunda metade do século XX, fora intitulado *Contos fantásticos* (1990). Duas coisas ficam evidentes com essa publicação: a primeira — e mais óbvia — é a inserção de parte da obra monjardimiana na esteira da assim chamada literatura fantástica, mesmo que sobre essa categoria paire uma vaga generalização; a segunda — que é um corolário da anterior —, revela a falsa pressuposição de que entre nós, mesmo no fim dos anos noventa, a expressão *conto fantástico* fosse clara como a luz do sol e, portanto, não precisasse sequer de uma conceituação. Esse livro de Monjardim, longe de ser uma coletânea de "contos fantásticos", como sugere o título, é na verdade uma miscelânea de narrativas de cunho estranho, policiais, de ficção científica e também daquelas que venho chamando de fabulações de malassombro.[85] *Nihil novi sub sole*: afinal essa era uma prática recorrente nas letras brasileiras, basta folhear as páginas de nossas quatro primeiras antologias do conto fantástico, a saber, *Obras-primas do*

---

[84] Há ainda a clara influência do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, um dos nomes mais representativos para a literatura fantástica, duas vezes mencionado em sua obra: "Era a bacanal da morte! Hoffmann no apogeu da sua imaginação ávida de terror, jamais descrevera quadro igual ao que se oferecia aos meus olhos." (MONJARDIM, 1956, p. 62), "As suas histórias surpreenderiam ao próprio Hoffmann ..." (MONJARDIM, 1990, p. 128).

[85] A indistinção entre esses modos literários foi compartilhada igualmente pelo editor: na capa do livro *Contos fantásticos* há uma ilustração que reproduz alguns elementos do conto policial clássico, à maneira do detetive Sherlock Holmes, a saber, uma lupa, um sobretudo, um chapéu e uma luva. Ou seja, transcorridas três décadas, ainda permanecia entre nós a mesma perspectiva exarada pelo crítico Renato Jobim, ou seja, a confusão entre *conto fantástico* e *policial*, quando afirmou que "A história fantástica é um ramo da chamada história policial". Sobre o artigo escrito por Jobim em 1957, será analisado no quarto capítulo desta tese.

conto fantástico (1956), *Maravilhas do conto fantástico* (1958), *O conto fantástico* (1959) e *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos* (1985). Ou seja, tanto para Monjardim quanto para os organizadores dessas coletâneas, o *fantástico*, menos que um modo literário específico, era uma colcha de retalhos. E entre nós, como sabemos, foi uma colcha urdida sob o prisma opaco de infundada escassez. Nesse sentido, a mesma indagação levantada anteriormente sobre a ausência das narrativas de Jayme Griz nas páginas dessas antologias também poderia ser apresentada agora: por que os textos de Adelpho Monjardim nunca foram mencionados em nenhuma delas?[86] O motivo mais óbvio, no que tange aos antologistas em tela, decorre do grande desconhecimento da literatura produzida então em nosso país. A verdadeira escassez, repito, estava muito mais na formação do repertório de cada um deles, do que na esfera da produção. Mas eles, evidentemente, não representavam vozes isoladas no contexto brasileiro. Os críticos literários também repetiam a mesma cantilena da parcimônia: no ano de lançamento do volume *A torre do silêncio*, o jornal *Diário do Paraná* já antecipava o principal argumento de Jerônymo Monteiro, exposto no "Prefácio" de *O conto fantástico* (1959). Vejamos um trecho retirado do terceiro caderno da seção "Letras", datado de 21 de outubro de 1956, do aludido periódico, cuja autoria não foi registrada:

> Adelpho Monjardim é um jovem literato brasileiro que se ocupa de contos, perpassados de mistérios e assombrações. A Editora A Noite editou recentemente uma coletânea de contos, sob o título de «A torre do silêncio», obra que, entre nós representa **uma verdadeira novidade, tão pouco e tão mal foi, até o presente, explorado o gênero no Brasil**. (ANÔNIMO, 1956, p. 2). Grifos meus.[87]

O ano de publicação era o mesmo de *O lobisomem da porteira velha: histórias*, de Jayme Griz, e da primeira antologia do fantástico organizada no Brasil, *Obras-primas do conto fantástico*, com textos selecionados por Jacob Penteado. Antes disso, porém, Murilo Rubião já havia lançado dois livros inteiramente dedicados ao fantástico, *O ex-mágico* (1947) e *A estrela vermelha* (1953), enquanto outros autores também o faziam de modo esparso, a exemplo de João Guimarães

---

[86] Somente em 2003, ano da morte do autor, um de seus textos apareceria finalmente numa antologia brasileira: a cargo de Braulio Tavares, a narrativa "O satanás de Iglawaburg" fora incluída na coletânea *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* — a meu ver, a melhor entre as concebidas no panorama nacional —, publicada pela editora Casa da Palavra.

[87] Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&PagFis=55952>. Acesso em 30 abr. 2019.

Rosa, Lygia Fagundes Telles, Rachel de Queiroz e Carlyle Martins. Portanto, quando confrontado à situação empírica, o propalado argumento da escassez perde inteiramente sua razão de ser. A seu lado, também vicejou outro ponto de vista que reflete os sintomas da mesma miopia reflexiva e do desconhecimento da literatura brasileira: a tendência de rastrear o fantástico (evidentemente, sem conceituá-lo) onde ele não estava, sobretudo na obra de autores consagrados, como Machado de Assis.[88]

Agora sabemos que a obra monjardimiana atravessou a segunda metade do século passado numa condição duplamente periférica: se o então chamado *conto fantástico* não ocupava a centralidade de nossas letras, suas narrativas tampouco tiveram qualquer menção entre aqueles que se ocuparam dessa vertente literária no Brasil, na conjuntura do século XX. Porém, apesar do silêncio que a acompanhou, parte de sua produção — sobretudo aquela que identifico dentro da categoria das *fabulações de malassombro* — representa um dos principais capítulos no que tange à ficção do metaempírico em nosso país. Ignorar esse fato seria repetir os disparates dos antologistas e críticos supramencionados, cujo olhar apenas revelou a superficialidade do horizonte mental que carregavam. Esse modo narrativo não aparece em seus livros como o único núcleo de sua criação; entretanto, há uma continuidade e aprofundamento inegavelmente presentes: desde os textos de *Novelas sombrias* até *Contos fantásticos*, sua escrita evidencia, adamais da permanência temática, um maior domínio da forma. Portanto, a presença desse tipo de narrativas não é para ele um fenômeno esparso, como fora comum entre outros autores naquele momento. Longe disso, a maioria dos textos que configuram as quatro publicações já mencionadas expressam sua preferência pelo cultivo das fabulações de malassombro. Apesar disso, diferentemente de outros escritores

---

[88] O principal representante desse fenômeno entre nós foi Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981), cujo intento forçado e insustentável levou-o a organizar uma antologia de contos machadianos, intitulada *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973): é curioso observarmos que, em seu empreendimento, ao tentar mostrar "uma faceta para a qual a crítica pouco tem atentado" (MAGALHÃES JR., 1973, p. 9), Magalhães Júnior padece dos mesmos sintomas dos antologistas brasileiros, i.e., a ausência de uma concepção acerca daquilo por ele entendido como sendo *literatura fantástica*. De acordo com seu impressionismo crítico, constam na aludida coletânea, entre as onze narrativas selecionadas, "Sem olhos", "Um esqueleto", "O imortal", "A segunda vida" etc. Mais próximos do *étrange* todoroviano, se fôramos tomar aqui as diretrizes do búlgaro radicado na França, às mais das vezes esses contos machadianos revelam atmosferas oníricas, ou seja, antes dissolvidos que explicados, os eventos supostamente fantásticos se anulam com o despertar dos personagens, como no conto "A chinela turca".

contemporâneos seus, como Murilo Rubião, José J. Veiga ou Hermilo Borba Filho, Adelpho Monjardim não tinha claro os contornos de um projeto literário, pelo menos no âmbito da narrativa curta: sua produção parece, em grande medida, emanar de uma motivação análoga à do palmarense Jayme Griz, ou seja, como um eco das estórias oralizadas que povoaram sua meninice na casa-grande de Jucutuquara, onde viveu até à adolescência. Nesse sentido, em seu conjunto, a maioria de suas estórias recria o universo fantasmal que conheceu nas noites da infância, como ele próprio nos informaria em uma de suas últimas publicações, *O Espírito Santo na história, na lenda e no folclore*:

> Era prazer ouvir dos velhos criados as histórias de fantasmas, lobisomens e mulas-sem-cabeça, que surgiam às horas mortas das sextas-feiras. Ouvíamos apavorados, mas não arredávamos pé. Na hora de dormir a boa mamãe que nos suportasse. (MONJARDIM, 1983, p. 16).

São essas mesmas criaturas, agora compartilhadas com os leitores através de seus livros, que moldam o substrato para a fundação de suas estórias sombrias. À espera da noite que as desperte, ou de quem possa folhear suas páginas, revelam um mundo análogo ao de Jayme Griz. Daí, entre outros elementos, a evidente proximidade entre a ficção desses dois escritores brasileiros, como veremos a seguir.

2.3.2 *Fabulações de malassombro* na obra de Adelpho Monjardim

No âmbito das estórias curtas monjardimianas, as *fabulações de malassombro* atravessam toda sua obra, dos anos quarenta aos anos noventa. Daí que, em *Novelas sombrias*, *A torre do silêncio*, *Sob o véu de Isis* e *Contos fantásticos*, encontraremos, às mais das vezes, uma criação análoga a do autor de *O cara de fogo*. (Como se vê, o cotejo com Jayme Griz é inevitável.) Entretanto, no que tange a Monjardim, embora não ocupem a totalidade de sua produção — dado que também se dedicou a outras modalidades literárias, a saber, o conto policial, o gótico, o fantástico, o estranho e a ficção científica —, ele as cultivou de maneira recorrente, mais que estas últimas. Portanto, não se trata de casos esparsos, como sói acontecer com outros escritores brasileiros da época, mas de uma de suas

diversas facetas criativas. De sorte que somente a leitura do conjunto de sua obra pode confirmar a presença das fabulações de malassombro como permanência, não como contingência.

Essas narrativas, tal qual manejou Jayme Griz, convocam a noite e as criaturas que nela vicejam: as almas penadas, a mula sem cabeça, o lobisomem e a pata — esta última, uma espécie de versão feminina justificada por uma causa análoga ao do fadário da licantropia, amplamente difundida no Espírito Santo. Trata-se, outrossim, de um mundo eminentemente sombrio, no qual a ordem das coisas pressupõe a escuridão. Nesse sentido, o adjetivo "sombrias" — presente no título de seu primeiro livro de narrativas curtas —, na falta de outro que melhor as expressasse, pode funcionar como uma chave de leitura na obra monjardimiana. Por isso, as constantes referências noturnas à escuridão, como nas passagens que seguem: "Nem bem avancei dois passos no interior do aposento vi-me de súbito **mergulhado em trevas**." (MONJARDIM, 1944, p. 121); "As faíscas se multiplicavam sinistramente no **negrume da noite**." (MONJARDIM, 1944, p. 125); "... sob nossos pés um vale profundo e sinistro coberto por **sombrio manto** de neblina que se elevava do próprio chão." (MONJARDIM, 1944, p. 202); "**A noite** caiu rápida, **negra**, e **sem estrelas**." (MONJARDIM, 1956, p. 47); "Cheguei a Iglau, às seis horas e já era **noite fechada**." (MONJARDIM, 1956, p. 69); "Fazia uma **noite horrível**." (MONJARDIM, 1956, p. 73); "Em uma das voltas do caminho, **dentro da noite**, frouxa luz brilhava à distância. [...] Nem viva alma na estrada. [...] O sobrado de paredes limosas, manchava a própria **escuridão**." (MONJARDIM, 1978, p. 37); "Triste, dolente, descia o crepúsculo, esbatendo ao longe o perfil das montanhas, acobertando a natureza com **sombrio manto**." (MONJARDIM, 1978, p. 91); "Rápida desceu a **noite, escura e fria**." (MONJARDIM, 1990, p. 37); "**Lúgubres e sinistros cenários** me cercavam. O inferno talvez não fosse tão feio. Dentro **escuridão completa**." (MONJARDIM, 1990, p. 86); "Ao chegar ao meu destino **era noite**." (MONJARDIM, 1990, p. 185); "la **alta noite** quando deixamos a mesa." (MONJARDIM, 1990, p. 187). Paralelamente, há ainda as mesmas marcações temporais presentes nos textos grizianos, aludindo à horas aziagas, sobretudo em noites de sexta-feira: "As doze pancadas da **meia-noite** começaram a soar lentas, lúgubres e prolongadas ..." (MONJARDIM, 1944, p. 110); "**Meia-noite!** Hora das sombras! Misteriosa e temida!" (MONJARDIM, 1956, p. 52); "À **meia-noite**, aproximadamente, demos entrada no desfiladeiro de Bhore-Gaths ..." (MONJARDIM,

1956, p. 59); "... lentamente o grande relógio da torre começou a bater **meia-noite**." (MONJARDIM, 1956, p. 74); "Numa **noite de sexta-feira** ..." (MONJARDIM, 1978, p. 143); "Cinco minutos para a **meia-noite**. [...] A hora fatal aproximava-se." (MONJARDIM, 1978, p. 158); "... propositadamente, foi pescar, em **uma sexta-feira**, na Ilha dos Frades. Quase **meia-noite**, fundeou rente à margem. [...] Por **escura e fria noite** de junho ..." (MONJARDIM, 1990, p. 127). Grifos meus.

Menos restrito que o mundo ficcional fundado por Jayme Griz — cuja ambiência era demarcada pelas matas, estradas, engenhos e casas abandonadas do entorno de Palmares —, seu cosmo fabulativo compreendia distintas paisagens do Brasil: ademais de fazendas e engenhos do Espírito Santo, as personagens monjardimianas também transitam pela Serra do Caparaó, em Minas Gerais, e também pelas cidades de Nioaque, em Mato Grosso do Sul, e Morrinhos, em Goiás. Mas, onde quer que transcorram, suas estórias evocam uma atmosfera permanentemente hostil que, via de regra, culmina com situações aterradoras. Ou seja, como parte integrante desse mundo desalumiado, as assombrações assomam com o fito de ceifar a vida dos protagonistas. Isso fica evidente em narrativas como "O fantasma da casa-grande" (1944), "O lobisomem" (1944), "O satanás de Iglawaburg" (1956), "A maldição de Franz Scopell" (1978), "Assombração" (1978), "O quarto dos suicidas" (1990) e "Histórias de pescadores" (1990). Vejamos dois fragmentos, a meu ver os mais representativos: um deles, retirado da primeira estória mencionada, no qual o Sr. Bill, a personagem principal, relata seu encontro com o fantasma que aterrorizava a casa-grande de Jucutuquara:

> Mais de perto pude olhar o sinistro pórtico. Lá estava agachada a misteriosa sombra. [...] ouvi um grito estridente acompanhado de outro mais abafado e não tive tempo de certificar-me de onde partiam, porque a sombra negra projetou-se sobre mim do alto do pórtico. Enovelado por força espantosa fui arrojado com brutalidade incrível sobre as pedras do piso, enquanto duas garras desumanas cingiam-me ao pescoço. Fiquei desde logo em posição de inferioridade, apoiado sobre as espáduas e tendo sobre o peito aquele ser extraordinário. [...] Recordo-me apenas de dois olhos afogueados e de um rosto peludo como o dos macacos. Apesar do vigor dos meus vinte anos não pude resistir à pressão esmagadora do ente diabólico e comecei a esgotar-me rapidamente. Fui sentindo turvar-me a vista até mergulhar de todo nas trevas da inconsciência. [...] Posso dar graças a Deus ter escapado, pois os meus ferimentos foram extremamente graves [...]. Quanto à natureza do ente que me atacou não alimento mais dúvidas, tanto que dispensei a interferência da polícia ... (MONJARDIM, 1944, p. 130-132).

E o segundo, mais recente, extraído de “Histórias de pescadores”, no qual o protagonista — Zé Palavra —, encontra-se com um grupo de espectros no porão de uma casa abandonada:

> Vencido pelo cansaço, logo adormeceu. Despertou-o o repicar de um sino. Assombro! A sala estava iluminada como em seus dias áureos. Assustado, levantou-se ainda tonto de sono. Sentados nas poltronas e cadeiras, oito frades. [...] Um calafrio percorreu-lhe o corpo e os cabelos se arrepiaram. Eram fantasmas! Como o olhavam. [...] Os frades o seguraram fortemente e o arrastaram para a tenebrosa abertura. Forte como era, lutou e resistiu com a força do desespero. Já a um passo da morte, um galo cantou. Foi o que lhe valeu. A Santa da Penha atendera ao herege. Os demoníacos frades, soltando raivoso grito, diluíram-se, como sombras que eram. (MOJARDIM, 1990, p. 134-135).

Paralela à revelação de um mundo espectral povoado por seres expressamente agressivos, sobressai um dos recursos narrativos mais recorrentes nas fabulações de malassombro monjardimianas, i.e., a opção por narradores autodiegéticos — cuja voz é a de personagens que transitam pelos lugares, de ordinário na condição de visitantes. A narração em primeira pessoa, como já destacara Remo Ceserani (2006, p. 68-77), é também um dos procedimentos mais frequentes da literatura fantástica, embora não lhe seja exclusivo. Seu uso, tanto nas *fabulações de malassombro* quanto no *fantástico*, parece suscitar resultados análogos, ou seja, potencializa o efeito de identificação do narratário com o leitor empírico. Visto por esse ângulo, notamos que, em ambos os modos ficcionais, há relativa proximidade. Mas o que os diferencia encontra-se, precisamente, no cômputo das particularidades. Se, no modo fantástico, aquilo que estabelece uma transgressão do paradigma vigente é tido como algo sobrenatural ou impossível, capaz de *ameaçar* a ideia compartilhada do *real*, nas fabulações de malassombro esse possível elemento integra a própria substância do mundo no qual irrompe. De maneira que sua presença não contraria a ordem das coisas, nem pressupõe qualquer assalto ao substrato da realidade. No que concerne a esse vértice da criação de Monjardim, há uma inversão latente, perceptível apenas se levarmos em conta a distinção apontada. Notemos, inicialmente, que os protagonistas de suas estórias não pertencem ao lugar onde elas se desenrolam: em “O fantasma da casa-grande” o Sr. Bill, após algumas décadas, visita o velho solar que pertencera a seus pais; em “O lobisomem”, o Dr. Carlos se hospeda na fazenda do major Simplício, na Serra do Caparaó; em “Uma noite de horror”, o narrador não nomeado pernoita

numa casa abandonada na Serra do Amambaí, quando se dirigia para a cidade de Nioaque; em “A maldição de Franz Scopell”, o Dr. Augusto, um juiz de direito, viaja até São José do Calçado, uma cidade do interior do Espírito Santo; em “Assombração”, o Dr. Quintino, um engenheiro, visita a Fazenda do Encantado, em Anápolis; em “O quarto dos suicidas” outro engenheiro também passa pelo estado de Goiás, desta feita em Morrinhos; e, em “Histórias de pescadores”, Zé Palavra decide passar uma temporada em Serra, um município do Espírito Santo. Por conseguinte, em seu transcurso por essas paragens eles são, por assim dizer, *engolidos* por um ambiente que os receberá como *intrusos*. Numa conjuntura invertida, mas sem anular a cotidianidade do mundo, a intromissão reside menos na aparição dos abantesmas do que na chegada daqueles personagens. Quiçá percebidos como ameaça, os seres sombrios se valem de ominosas investidas para expulsá-los. Entre as narrativas mencionadas, um dos protagonistas parece desafiar a concreção de uma das facetas desse mundo sombrio, ao querer imputá-la ao domínio da fantasia. Em “O quarto dos suicidas”, ao chegar ao Hotel Magestic, na cidade de Morrinhos, à noite, não restava mais quartos disponíveis, exceto um que havia sido desativado pela gerência. O motivo era muito claro: nele quatro pessoas se suicidaram e o lugar tornara-se mal-assombrado. Depois do primeiro caso, todos os que pernoitaram naquele dormitório — localizado no quarto andar — se jogaram pela janela. Para o novo hóspede, tudo isso era irrelevante. Ele sequer admitia a existência dos seres de além-túmulo, e menos ainda que viessem para induzi-lo ao suicídio (MONJARDIM, 1990, p. 186): “Não creio em almas do outro mundo. Quem morreu, morreu e não perturba ninguém. Sou materialista. Alma é fantasia, invenção de poeta”. E mais adiante, agregaria (MONJARDIM, 1990, p. 187): “Achei graça e até mesmo ridículo, o que o homenzinho dizia com tanta convicção. Voltei à carga com redobrada veemência. Era, para mim, questão de honra acabar com a lenda e demonstrar não passar tudo de superstição ...”. Ocorre que, quase à guisa de uma punição, os seres extramundanos lhe aparecem nas horas mais escuras da madrugada: menos para zombar de sua descrença do que com o intento de lhe tomar a vida, mãos invisíveis confirmam o desprezo pelo visitante. Sem embargo, diferentemente das estórias de Jayme Griz, cujo desfecho coincidia com a morte ou a loucura dos protagonistas, na literatura de Monjardim o encontro com as criaturas sombrias não lhes ocasiona nenhuma das alternativas, como exposto nas citações anteriores.

Contudo, consideradas em si mesmas, essas aparições não causam espanto aos participantes: o medo não advém do aparecimento dos malassombros, mas do dano que eles podem causar, pois, sempre que se manifestam, costumam espargir uma incompreensível hostilidade. Ou seja, o *medo metafísico*, cuja impressão é própria e exclusiva do fantástico — conforme os aportes de David Roas (2001, 2011) — não tem cabida nessas narrativas monjardimianas. Por outro lado, impera naquelas personagens o *medo físico* que, segundo o teórico espanhol (ROAS, 2011, p. 95) "... tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso".[89] Entretanto, trata-se de uma experiência puramente ficcional que, a meu ver, se restringe às personagens presentes nas estórias, sem ser, necessariamente, compartilhada pelo receptor. Talvez por isso os malassombros, na obra de Adelpho Monjardim, na maioria das vezes são pouco detalhados: para os narradores, a impressão que causam se sobrepõe à monstruosidade da forma.

Portanto, nessas narrativas, a presença dos entes de malassombro em nenhum momento representa uma transgressão. Antes que a invasão do impossível — como destacara Roger Caillois (1966) referindo-se ao pressuposto básico do *fantastique* —, o aparecimento desses seres confirma a inexistência de qualquer solução de continuidade entre eles e as demais personagens: o mesmo mundo os abriga. Quase sempre anunciados nos títulos das estórias, aguardam o momento mais propício para manifestarem uma atividade maléfica. Por isso mesmo essas criaturas sombrias nada têm de vaporosas, nem tangenciam o etéreo. Suas garram causam ferimentos conspícuos, quais ocorreram ao Sr. Bill, em "O fantasma da casa-grande"; com mãos invisíveis podem abrir janelas para impelir os hóspedes ao suicídio ou, antes disso, estrangulá-los, como em "O quarto dos suicidas". A aparição da besta licantrópica se dá em dois momentos na obra monjardimiana, inicialmente em "O lobisomem" (1944), e logo depois, em "Assombração" (1978). Na primeira estória, menos que os detalhes de sua forma, ocupa o primeiro plano da narrativa a hostilidade que sua chegada representa. O protagonista, Dr. Carlos, assim descreve seu encontro com o lobisomem:

> Outro uivo mais forte e mais lúgubre ouvi, mas já bem perto de mim. Os meus sentidos paralisaram-se momentaneamente. [...] o instinto de

[89] Tradução minha: "... tem a ver com a ameaça física, a morte e o materialmente espantoso".

> conservação, mais forte que a própria vontade, fez-me saltar em tempo para trás de um tronco de árvore no momento preciso que os matos se abrindo deram passagem a um vulto negro, de aspecto terrível, e pupilas faiscantes. Sem ânimo e sem coragem para encarar aquela visão diabólica achatei-me de encontro ao tronco anoso com o rosto colado à madeira. O resfolgar da fera já ia longe quando recobrei o ânimo. (MONJARDIM, 1944, p. 204).

Na segunda narrativa, seu aparecimento ocorre nas proximidades de uma porteira, à semelhança do texto de Jayme Griz. Desta feita a cancela tem um nome, a "Porteira do Enforcado". Tal epíteto, não menos sugestivo para designar um lugar propício a malassombros, também parece confirmar as assertivas de Ademar Vidal (1950, p. 283), quando afirmou serem as porteiras locais privilegiados para encontros dessa natureza. Oculto na vegetação, o personagem-narrador presencia os primeiros momentos da metamorfose:

> ... numa noite de sexta-feira, lua cheia, ele [Joãozinho] saiu de casa às escondidas e rumou para a Porteira do Enforcado, onde ninguém se aventurava à noite. Horas depois eu estava na porta da cozinha, que se abria para o terreiro, quando passou um cachorrão que mais parecia um novilho. Todo preto, os olhos pareciam duas brasas. [...] Escondido assuntei. Joãozinho tirou toda a roupa e escondeu-a no ervaçal, junto às pedras. Vi, então, coisa de arrepiar. Em pelo ele deitou-se na lama e começou a rebolar-se, murmurando palavras que não compreendi. Não demorou o corpo criar pelos e a cara alongar-se como focinho de cão. Não esperei o resto e meti o pé no mundo antes que o desgraçado virasse lobisomem. Foi a minha valença. (MONJARDIM, 1978, p. 142).

Já em "Histórias de pescadores", pelos olhos de Zé Palavra, presenciaremos a situação inversa: o retorno da criatura monstruosa à forma humana. Trata-se, neste caso, de uma mulher que se metamorfoseara em pata, num fadário congênere ao da licantropia. Em circunstâncias análogas à narrativa anterior, ou seja, noite de sexta-feira, lua cheia, o corajoso personagem vai ao encontro da pata para desencantá-la:

> Vira pata a sétima filha de um casal; assim como o sétimo filho vira lobisomem. Certa noite de sexta-feira, lua cheia, sentado no portal da casa, [Zé Palavra] cochilava. Forte ruflar de asas despertou-o. Olhou para cima. Contra o disco da lua viu enorme ave branca voando ao seu encontro. Levantando-se, benzeu-se. Passando por cima de sua cabeça, a ave soltou estridente gargalhada. A cara era de mulher. Desconfiava quem fosse a pata. Só poderia ser aquela preta velha que morava nas ruínas do Forte de São João. [...] Pouco antes da meia-noite, esgueirando-se por entre os escombros da Fortaleza, procurou descobrir o covil da bruxa. [...] Ao vê-lo, a bruxa soltou espantoso grito, levantando-se com a branca penugem a salpicar-lhe o corpo. Não era um ser humano, mas uma fera. Ia lançar-se sobre ele quando tombou no chão se escabujando, retornando à primitiva forma. Estava desencantada. (MONJARDIM, 1990, p. 129-130).

No que concerne ao aparecimento dos fantasmas, se ocultos, em alguns casos não se distinguem da escuridão, às mais das vezes se apresentam *vis-à-vis*, ineludíveis. Entretanto, sua presença não é menos ameaçadora quando se manifestam apenas pelo tato e pelos movimentos bruscos de objetos. Longe disso, a invisibilidade parece potencializar suas investidas, como na narrativa “O quarto dos suicidas”:

> Não dormia, quando apagada e sussurrante voz segredou-me ao ouvido: — Esta é a sua vez! Não tive tempo para refletir. Gélida e forte lufada de vento irrompeu pelo quarto e tombou a mesa de cabeceira [...]. Vi, aterrorizado, a janela escancarada. No tétrico retângulo, que a noite fazia mais escuro, luzia no céu a lua minguante, testemunha única da minha tragédia. Violentos safanões sacudiram a minha cama e eu rolei pelo chão. Antes que me pudesse erguer, senti sobre mim o peso de um corpo mole, frio e viscoso. A sua respiração, ofegante, bafejava-me a nuca. Frias e duras como garras, duas mãos cingiram-me o pescoço, buscando estrangular-me. Senti-me erguido do chão e irresistivelmente arrastado para o negro retângulo da janela. Gritei, gritei, com a força do desespero e depois não vi mais nada. (MONJARDIM, 1990, p. 188-189).

Quando visivelmente materializados, pouco ou nada diferem dos vivos, como os espectros dos frades que apareceram a Zé Palavra na última parte de “Histórias de pescadores”, para conduzi-lo à morte. Mas também podem assumir formas medonhas, comparáveis à figuras demoníacas, resvalando pela noite com garras e olhos esbraseados. No trecho a seguir, Claudina, a velha criada da casa-grande de Jucutuquara, narra um de seus encontros com o fantasma que assombrava o antigo solar. Em suas palavras ela o compara a um demônio:

> Hoje as coisas tomaram um novo rumo. Quando eu me achava no interior da cozinha, junto ao fogão, ouvi que arranhavam de leve a parede. Tive um pressentimento. Virei-me assustada e vi com horror uma sombra negra como um enorme morcego levantar-se por detrás do forno e avançar ao meu encontro! Que coisa horrível, santo Deus! Tinha unhas grandes, muito grandes e uma cara vermelha e felpuda como de um verdadeiro demônio! (MONJARDIM, 1944, p. 118).

Pelo exposto, é visível que essa parcela da literatura produzida por Adelpho Monjardim, tanto quanto a ficção de Jayme Griz, está para além do fantástico propriamente dito ou daquelas categorias que, embora próximas, são geralmente associadas a ele, tais como o estranho, o maravilhoso etc. Ao identificá-las na categoria *fabulações de malassombro*, não somente as distingo do fantástico — uma vez que apresentam características próprias e ausentes neste último —, como também assinalo a existência de uma forma até então invisibilizada na literatura

brasileira. Essa categoria, ou modo, requer, por isso, um nome; mas, precisamente por ser distinta, não deve ser confundida com outras. E mais: esse rincão de nossas letras, além de refutar qualquer ideia de escassez da ficção do metaempírico, revela também a diversidade produtiva e uma prática comum entre escritores.

Quanto ao aspecto formal da narrativa, prescinde de um dos elementos fundamentais para o conto, a saber, a estrutura cifrada, na qual o fim da estória revela outra que estava implícita desde o começo. Em nenhum dos textos selecionados essa hipótese poderia ser comprovada. De modo geral, todas apresentam uma configuração análoga que, agregada à pouca ou nenhuma complexidade da forma, apenas confirma o que já está antecipado no título — sobretudo nos primeiros livros. Assim, a que se intitula “O fantasma da casa-grande”, encerra somente uma estória: o personagem central, o Sr. Bill, de visita à propriedade que pertencera a seus pais, reconhece que a casa é mal-assombrada e decide investigar; mas ao fazê-lo se depara com um ente desconhecido e hostil que, por muito pouco, não o levara à morte. O mesmo ocorre com os demais textos, cada um deles contando uma só estória.

2.4 AS CINQUENTA E CINCO *NOITES HERMILIANAS* (OU: NOTÍCIAS DE UMA TOPOGRAFIA IMAGINÁRIA E O ELOGIO DA NOVELA)

2.4.1 A forma da novela e a prolongação da ficção

A criação novelística do pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976), distribuída nos volumes *O general está pintando* (1973), *Sete dias a cavalo* (1975) e *As meninas do sobrado* (1976), visivelmente se insere na tradição literária fundada pelo *Livro das mil e uma noites* e o livro das *Cento e uma noites: histórias árabes da Tunísia*, e também pelas estórias do *Decameron,* de Giovanni Boccaccio (1313-1375). No que tange à essas obras anônimas, desde suas primeiras configurações, confirmam a prática fabulativa da forma da *novela*, cujo cerne consiste na junção de episódios enquadrados numa *moldura*. Suas estórias, umas concebidas no oriente (*Livro das mil e uma noites*), outras no ocidente (*Livro das cento e uma noites*), atestam que são aparentadas: ademais da semelhança dos títulos, ambas reúnem narrativas divididas em noites e contadas por uma personagem feminina — nos dois

casos, Xahrazad —, cujo intento precípuo é o de cativar o rei e afastar a morte.[90] Com variações de ambientação e de algumas personagens, nos dois livros o "prólogo-moldura" apresenta a mesma disposição para que Xahrazad inicie a tessitura de seu maravilhoso novelo: certo rei (no *ramo* sírio, Sahriyar), após ser traído por sua esposa, mata-a e a partir de então decide casar-se com uma mulher a cada dia, executando-a ao fim da noite de núpcias; nesse ínterim, Xahrazad decide arriscar a própria vida para salvar as demais mulheres do reino, casando-se por sua vez com o monarca. Para entretê-lo, após o sexo começa a contar estórias, suspendendo-as em momentos estratégicos, sempre que a aurora se aproxima. Carregadas de mistério e elementos maravilhosos, uma seguida de outra, as novelas de Xahrazad não apenas abrandariam o coração do rei, como lhe concedem o fulgor de todas as noites possíveis. Além das estórias narradas por ela, há também as narrativas contadas por personagens dessas estórias, de maneira que, em níveis diversos, umas se encaixam dentro das outras. Quanto ao *Decameron*[91], à guisa do modelo anterior, suas novelas estão condicionadas por análoga premissa, i.e., o artifício de poder contar estórias para afugentar a morte. Em seu "prólogo-moldura" nos deparamos com a Florença de 1348, assolada pela peste negra. Para furtar-se a essa mórbida conjuntura, dez jovens se retiram da cidade para reunirem-se num *locus amoenus*, decididos a passar os dias contando estórias: em cada dia se elege, entre os dez jovens, um rei ou rainha para conduzir a *jornada*; a este compete indicar o tema das narrativas. Há dois dias na semana em que a amena ocupação é

---

[90] Segundo o professor Mamede Mustafa Jarouche (2005, p. ix): "As *101 noites* [...] exibem características mais tradicionais, presas à concepção de 'história exemplar', da qual as *1001 noites* visivelmente se afastam. Esse dado, por seu turno, pode até mesmo apontar para uma maior antiguidade do texto das *101 noites*". Em todo caso, é óbvio que essas narrativas circularam oralmente por séculos em alguns países orientais e também na Tunísia ou talvez no Magrebe, antes de serem reelaboradas e compiladas (JAROUCHE, 2005, p. i-x). Ocorre que, no ocidente, os compiladores foram mais parcimoniosos, cabendo a Xahrazad entreter o rei por cento e uma noites. No que concerne à coletânea com maior número de estórias, de acordo com os manuscritos encontrados por estudiosos (entre eles, Nabia Abbott e Mahmoud Tarchouna), não se pode falar da existência de um único *Livro das mil e uma noites*, pois há pelo menos três *ramos* diferentes (o sírio, o egípcio antigo e o egípcio tardio).

[91] O título escolhido pelo autor italiano é uma ironia ao *Hexaemeron*, do teólogo medieval Santo Ambrósio (337-397), que narra os seis dias da criação, conforme o primeiro capítulo do *Gênesis*. No livro boccacciano, *Decameron* alude aos dez dias, ou *jornadas*, nos quais dez jovens se reúnem para contar suas estórias: portanto, Boccaccio também narra, à sua maneira, a criação de um mundo, desta feita profano, por vezes erótico, forjado numa concepção laica da vida. No subtítulo (*Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in dieci dì dette da sete donne e da tre giovani uomini*), há ainda uma referência direta ao príncipe Galehaut (em italiano, Galeotto), personagem das novelas do ciclo bretão que era o melhor amigo de Lancelote.

suspensa, a sexta-feira, dia da paixão de Cristo, e o sábado. De sorte que a temporada tem duração de duas semanas, contabilizando assim dez dias dedicados às novelas, cujo número final é cem.

Se cotejado com estes, o projeto hermiliano é menos avultado: ao todo, seus três tomos reúnem cinquenta e cinco narrativas que, à maneira de Xahrazad ou Pampineia, podem ser outras tantas *noites* ou *jornadas*, outrossim capazes de seduzir o leitor e prolongar indefinidamente o longevo fio da ficção. Se, por vezes, houve quem as confundisse com a forma narrativa do *conto*, foi talvez por atender a um critério impressionista, desconsiderando os elementos que conferem autonomia à novela e até mesmo o arbítrio do autor que, na folha de rosto de cada volume, lucidamente adicionou o substantivo *novelas*. A propósito, outro fato que explicita o conhecimento do autor sobre o caráter episódico da novela é a maneira como ele nomeou a segunda narrativa do primeiro tomo, não por acaso intitulada “Episódio do homem bissexto”. Em 2017 as novelas de Hermilo Borba Filho foram reunidas num único volume e relançadas pela Companhia Editora de Pernambuco, a Cepe. Ademais de alguns lapsos de revisão, a nova proposta editorial — equivocadamente intitulada *Contos* — não levou em conta a distinção entre essas formas narrativas. Por outro lado, parece que o editor se esqueceu de ler a “Apresentação” feita pelo professor Anco Márcio Tenório Vieira, um dos grandes estudiosos da obra hermiliana que bem soube reconhecer os elementos formais da novela nas cinquenta e cinco narrativas do escritor pernambucano.

Acerca dessa antiga forma literária, é *lugar-comum* entre críticos e estudiosos brasileiros, a referência à novela como sendo narrativas ficcionais “... com mais de cem e menos de duzentas páginas”, como observou Massaud Moisés (2012, p. 334). Ou seja, numa conceituação balda de quaisquer reflexões, apelam para o critério quantitativo, como se a *novela* se diferenciasse do *conto* e do *romance* apenas por uma questão externa, sua quantidade de páginas. Sobre esta questão, o espanhol Carlos García Gual (1972, p. 16) também rechaçara esse mesmo ponto de vista: “… la diferencia entre ambos tipos de relato [novela e romance] no estriba en una mera cuestión de tamaño; [...] no es una cuestión exterior ...”.[92] Entre nós, uma das poucas tentativas de se fazer um estudo sistemático desse objeto foi levada a

[92] Tradução minha: “… a diferença entre ambos os tipos de relato não se apoia numa mera questão de tamanho; [...] não é uma questão exterior ...”.

cabo por Massaud Moisés (1928-2018), nos anos sessenta e setenta do século passado — infelizmente com algumas assertivas infundadas e/ou no mínimo problemáticas.[93] Seu mérito, portanto, se restringe a entender a novela a partir de sua estrutura episódica, em lugar do aspecto quantitativo (MOISÉS, 2013, p. 331): "... essencialmente multívoca, polivalente, ostenta pluralidade dramática. Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas, com início, meio e fim". De qualquer maneira, apesar de ser uma forma narrativa antiga, foi pouco estudada ao longo do tempo. Joaquín Rubio Tovar (1990, p. 32) constata a ausência de uma poética ou mesmo de estudos mais concisos durante a Antiguidade e a Idade Média: "… el género de la novela nunca fue estudiado ni en la antigüedad ni en la edad media. La novela ni siquiera tuvo un nombre. *Roman* significaba algo como «narración en lengua vulgar», fórmula que destaca por su imprecisión".[94] Em língua espanhola, como o substantivo *novela* significa "romance", os principais críticos utilizam a nomenclatura *novela corta* para referir-se à forma literária em tela.

Por conseguinte, a melhor maneira de definir a *novela* e distingui-la de outras formas, tais sejam o *conto* ou o *romance*, é por sua estrutura própria, pelos elementos internos que a constituem. Nesse sentido, não podemos concebê-la senão como intrinsecamente episódica: apresentados um após outro por hábeis

---

[93] Sobre o estudo da *novela*, Massaud Moisés dedicou o capítulo "A novela", do livro *A criação literária: poesia e prosa* (1967), e um verbete do seu *Dicionário de termos literários* (1974). Em ambos encontraremos as mesmas ideias; em suma, o segundo texto é uma síntese do primeiro. Nessas obras, entre outros equívocos cometidos pelo pesquisador brasileiro, encontraremos a leitura do *Don Quijote* (1605, 1615) não como um *romence* (que de fato é), mas como o modelo "mais alto" da novela; e a confusão entre a novela enquanto forma e a novela de cavalaria. Num dos seus lapsos, Moisés (2012, p. 336) assevera que o surgimento da *novela* fora uma consequência direta da prosificação das *chansons de geste*, no século XIII. Longe disso, muitos estudiosos confirmam que a novela já era cultivada no mundo antigo, na Ásia, no Egito e na Grécia (GARCÍA GUAL, 1972; TOVAR, 1990; LYON, 1990). Quanto à novela de cavalaria, na Idade Média, suas primeiras manifestações foram escritas em verso, e conviveram com as canções de gesta, independentemente, sem que destas fossem a sequela, como enfatiza Carlos García Gual (1974, p. 21): "A diferencia de las antiguas, las primeras novelas medievales están en verso, pero es un verso cercano a la prosa por su estilo poco elevado, y la novela concluye por prosificarse, como la historia, en oposición a la épica. La novela es una forma abierta, y el peregrinar de sus héroes manifiesta esa apertura". [Diferentemente das antigas, as primeiras novelas medievais estão em verso, porém é um verso próximo da prosa por seu estilo pouco elevado, e a novela conclui por se prosificar, como a história, em oposição à épica. A novela é uma forma aberta, e o peregrinar de seus heróis manifesta essa abertura.] Tradução minha. Joaquín Rubio Tovar (1990, p. 30), no ensaio *La narrativa medieval*: *los orígenes de la novela*, também confirma a autonomía dessas formas: "Los cantares de gesta y las primeras novelas [medievais] coincidieron en el tiempo. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre ambos géneros". [As canções de gesta e as primeiras novelas coincidiram no tempo. Entretanto, existem diferenças substanciais entre ambos os gêneros.] Tradução minha.

[94] Tradução minha: "… o gênero da novela nunca foi estudado nem na antiguidade nem na Idade Média. A novela nem sequer teve um nome. *Roman* significava algo como «narração em língua vulgar», forma que destaca por sua imprecisão".

narradores, a seu turno cada episódio pode encerrar-se em si mesmo, mas irmanado aos demais, configuram uma totalidade. Por vezes, as mesmas personagens transitam entre eles, participando de eventos distintos, como já veremos na novelística hermiliana. A totalidade que a novela engendra pressupõe a existência de uma espécie de liame, uma *moldura*. Ou mais de uma, como no *Decameron.* Nessa obra medieval há pelo menos duas, visíveis desde as primeiras linhas do texto: as "amáveis senhoras", a quem o autor dedica o livro, e a "peste negra", que assoma como enquadramento para as dez personagens e as cem narrativas.[95] Essa prática fabulativa, cuja origem indiscutivelmente remonta à esfera da oralidade, ganha, portanto, maior sofisticação em Boccaccio, como asseveraria Wolfgang Kayser:

> Por meio de um artifício técnico pode concretizar-se e intensificar-se esta situação primitiva [do narrar]: o autor oculta-se então atrás de um outro narrador, na boca do qual põe a narração. Precisamente a narração, cujo nome já indica que nela se revela, o mais vincadamente possível, a situação primitiva do narrar, tem-se servido de preferência deste meio desde sempre. Bem conhecida é esta utilização no *Decamerone* de Boccaccio [...]. A partir do princípio do século XVIII foram notáveis também como fonte de inspiração as *Mil e uma Noites* que só então foram traduzidas para o francês [...]. Não só, porém, para ciclos, mas também para narrativas soltas se utilizou bastantes vezes tal «moldura». (KAYSER, 1958, p. 310-311).

Italo Calvino, no ensaio "Os níveis da realidade em literatura", também ressaltaria a presença da moldura como poderoso recurso narrativo, muito mais comum e

---

[95] De acordo com Erich Auerbach (2013), Boccaccio inaugurou um *novo tipo* de moldura, atribuindo-lhe uma função distinta daquela que então costumava ser praticada na Idade Média. Para o pesquisador alemão, nesse período seu uso se tornara primordial, mas era o uso da *moldura* com fins didáticos: servia para inocular a doutrina cristã ou considerações de ordem filosófica, como nos livros de *exempla*. De sorte que, enquanto esse artifício ficava em primeiro plano, a novela propriamente dita parecia um suplemento ilustrativo. Já no primeiro capítulo de seu *A novela no início do Renascimento: Itália e França*, o autor destaca o lugar proeminente ocupado pelas novelas boccaccianas (AUERBACH, 2013, p. 21-23): "Tão logo a novela, livre de quaisquer constrangimentos, pôde ser narrada por si mesma, a velha moldura perdeu seu valor. Ela é removida e, como resquício, fica a introdução do autor, que anuncia sua intenção. [...] Doravante a moldura não era mais o principal, o texto face ao qual as histórias pareciam paráfrases; ela tornou-se um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar seu efeito. Na sociedade culta, a narração constituía um jogo elegante. Quão mais excitante ele se tornava quando se conheciam os jogadores e seu meio! Essa nova moldura foi criada por Boccaccio". Em análogo diapasão, o crítico literário estadunidense Harold Bloom (BLOOM, 1995, p. 111) também ressaltaria a importância do tipo de fabulação presente no *Decameron*: "A ironia de contar histórias *cujo tema é contar histórias* é bem invenção de Boccaccio, e o propósito dessa inovação era livrar as narrativas do didatismo e moralismo, para que o ouvinte ou leitor, e não o contador, se tornasse o responsável pelo seu uso, para o bem ou para o mal".

desenvolvido no oriente (haja vista os textos que compõem o núcleo do *Mahabharata*):

> No Ocidente, o romance [vale dizer, a novela] nasce na Grécia helenística e se apresenta como uma narrativa principal em que são inseridas narrações secundárias narradas pelos personagens. Esse procedimento é característico da antiga narrativa indiana, na qual, porém, a estrutura da narrativa em relação ao ponto de vista de quem narra responde a regras muito mais complicadas do que no Ocidente. [...] Dos modelos indianos derivam também as coletâneas de novelas inseridas numa narrativa que serve de moldura, tanto no mundo islâmico como na Europa medieval e renascentista. (CALVINO, 2009, p. 380).

Assim, do terreno da oralidade à escrita, a novela se difundiu no oriente e ocidente, fundindo-se cada vez mais ao objeto livro. Com o advento da imprensa, o novo suporte possibilitou não apenas sua difusão, mas a formação de um vasto sistema literário no qual os autores estabelecem claras relações de intertextualidade. Algumas vezes com transcrições diretas, como no início do "Proemio" do *Decameron*, que é a reprodução quase *ipsis litteris* do início do capítulo CCCLV do *Tirant lo Blanc* [Tirant o Branco] (1490), de Joanot Martorell (1410-1468)[96]; outras com simples alusões, como a que aparece no subtítulo, a qual faz menção a uma personagem da obra de Chrétien de Troyes (1135?-1191?), o príncipe Galehaut. Dessa maneira, durante o medievo, a novela esteve mais próxima de um público específico, formado em geral por quem sabia ler. Já nesse período, muitas mulheres também participavam desse ciclo, como reconhece Joaquín Rubio Tovar (talvez o fato tenha alguma relação com uma das molduras boccaccianas):

> Por las obras épicas se interesaba toda una comunidad, mientras que las novelas tenían reservado un público mucho más escogido y que no debía de ser muy distinto del de la poesía amorosa que se escribía en la corte. Sabemos que muchas mujeres gustaban de la lectura de estas novelas en

---

[96] Início do capítulo 335, "Réplica de Prazerdeminhavida a Tirant", do *Tirant lo Blanc*, traduzido por Cláudio Giordano (MARTORELL, 2004, p. 677): "É humano ter compaixão dos aflitos, principalmente dos que outrora foram prósperos, bem como condoer-se dos que a seu tempo encontraram quem lhes soube aliviar os sofrimentos e angústias. E se jamais existiu gente assim, eu pelo menos sou uma delas". Início do "Proemio", no *Decameron* (BOCCACCIO, 2018, p. 3): "Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannol trovato in alcuni; fra quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di quegli". [É humano ter compaixão dos aflitos: e, embora em todos ela caia bem, espera-se compaixão máxima daqueles que já precisaram de conforto e o encontraram; entre estes, se alguém há que já precisou dele, que o prezou ou já sentiu a alegria de tê-lo, esse sou eu.] Tradução de Ivone C. Benedetti (In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Porto Alegre: L&PM, 2013).

> las que el tema amoroso se desarrollaba extensamente. (TOVAR, 1990, p. 30-31).[97]

Ademais dos tipos de novela já mencionados, há ainda outros, tais sejam, a novela *sentimental*, *picaresca*, *histórica*, *pastoril*, e também *policial* etc.; de maneira que, tentar defini-la, não seria tarefa simples. Frente a semelhante conjuntura, Tovar (1990, p. 6) afirma que o melhor caminho seria começar por observar suas variantes. Obviamente, tal intento excede o escopo desta tese. Basta-nos, por ora, reconhecer seus elementos mais fundamentais, evitando assim confundi-la com outras formas. Vejamos, nas próximas linhas, em que medida Hermilo Borba Filho recorre a essas referências para fundar sua própria novelística, no século XX. E mais: como seu projeto literário dilata não apenas as possibilidades da ficção, mas reoxigena o modo maravilhoso, inscrevendo-o na singularidade de seu cosmo fabulativo.

2.4.2 A Palmares imaginária de Hermilo

Como já exposto linhas acima, as novelas de autoria de Hermilo Borba Filho vieram a lume em meados da década de 1970, em três livros aparentemente isolados: *O general está pintando* (1973), *Sete dias a cavalo* (1975) e *As meninas do sobrado* (1976). Com relação ao ano de publicação, o último título coincidiu, infelizmente, com o óbito do escritor. Não fosse o término de sua existência, aos cinquenta e oito anos, Hermilo provavelmente continuaria produzindo outras narrativas nos moldes dessa forma literária.[98] Em todo caso, nenhuma das cinquenta e cinco novelas do escritor palmarense chegou a comparecer nas antologias brasileiras do assim chamado “conto fantástico”, mesmo nas mais recentes. Em vez disso, seus organizadores simplesmente alegaram que havia escassez desse tipo de ficção em nossa literatura: a título de exemplo, José Paulo Paes, na compilação

---

[97] Tradução minha: “Pelas obras épicas se interessava toda uma comunidade, enquanto as novelas tinham reservado para si um público muito mais seleto e que não devia ser muito diferente do da poesia amorosa que se escrevia na corte. Sabemos que muitas mulheres gostavam da leitura destas novelas nas quais o tema amoroso se desenvolvia extensamente.”.

[98] Para além dos títulos mencionados, sua produção incluiria também outras atividades. Dessa maneira, sua dedicação ao gênero *novela* não representa senão *uma* de suas múltiplas facetas como grande artista e intelectual que foi: ao longo da vida dedicou-se ainda ao teatro (como crítico, diretor e dramaturgo), ao jornalismo, à crítica literária, ao romance e ao ensaio, ademais de sua atuação como tradutor e professor universitário. Não por outro motivo o cronista Renato Carneiro Campos (CORREYA; ALVES, 2007, p. 73), certa feita o definira como um “homem-orquestra”.

Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos (1985), seleciona textos de apenas dois autores brasileiros (Murilo Rubião e José J. Veiga). Não deixa de chamar a atenção esse silêncio, não só em torno de outros escritores que poderiam enfeixar esse arco, mas sobretudo no que tange à criação de Hermilo Borba Filho, indubitavelmente um dos maiores escritores da língua portuguesa no século XX, cujas obras foram publicadas em editoras de grande circulação no Brasil.[99] Quanto aos três volumes de sua novelística, embora publicados de maneira independente, basta uma primeira leitura para entendermos que integram o mesmo projeto literário. E mais: com a tessitura das cinquenta e cinco narrativas Hermilo engendra um novo *lugar imaginário* na ficção ocidental — a Palmares maravilhosa do vigia Pirangi e Donzela, do homem bissexto e do Morcego da meia-noite.

Praticamente inumeráveis, os seres e lugares imaginários pululam a literatura de todas as épocas, em livros e estórias que se multiplicaram ao longo dos séculos: entre eles, o A Bao A Qu, o basilisco, a esfinge, o hipogrifo, o unicórnio, a besta ladradora, o monstro de Frankenstein etc.; as ilhas de Avalon e Robinson Crusué, os reinos de Nárnia e a Terra-média, as cidades de Camelot e Macondo, a mansão de Baskerville e a caverna de Montesinos. Alguns escritores, movidos pelo fio de suas próprias leituras, passaram a registrá-los em livros que, pela índole desse objeto, padeceriam de contínua incompletude. Vejamos dois casos. Em 1957, quase à maneira dos bestiários medievais, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero chegaram a catalogar algumas dessas criaturas em seu *Manual de zoología fantástica* [Manual de zoologia fantástica].[100] A cifra daqueles seres, reconheceriam os organizadores (BORGES; GUERRERO, 1966, p. 8), ainda que aponte para as infinitas possibilidades da arte combinatória, "... ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales ..." [101], paradoxalmente é menos abundante que a "zoología de Dios". Já no que concerne às paragens do imaginário, tal ordem de coisas pressupõe uma perspectiva invertida, i.e., o número dos lugares

---

[99] Suas principais obras saíram pelas editoras Globo e Civilização Brasileira. No que concerne às antologias, vale mencionar a recente compilação organizada pela professora Maria Cristina Batalha, *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), na qual também notamos análogo silêncio com relação aos textos de Hermilo e dos demais autores brasileiros analisados nesta tese.

[100] Em 1967 essa mesma obra seria ampliada e reeditada com novo título: *El libro de los seres imaginários* [O livro dos seres imaginários].

[101] Tradução minha: "... já que um monstro não é outra coisa senão uma combinação de elementos de seres reais ...".

inventados chega a ultrapassar o de existência por assim dizer “factual”, como assinalam Alberto Manguel (1948–) e Gianni Guadalupi (1943–):

> O mundo que chamamos de real tem fronteiras intransponíveis em que o velho princípio de que dois corpos (sem falar de duas montanhas) não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo é rigorosamente observado. Nosso dicionário, porém, trata de **uma geografia mais generosa**, na qual há sempre lugar para mais uma cidade, uma ilha ou um reino. (MANGUEL; GUADALUPI, 2003, p. 11). Grifos meus.

Esses autores, quiçá seguindo a senda do criador de “La biblioteca de Babel”, elaboraram, ao modo de um guia de viagem, um verdadeiro repositório de espaços situados unicamente nos territórios da fantasia, o *The dictionary of imaginary places* (1980) [Dicionário de lugares imaginários]. Em suas páginas, Manguel e Guadalupi emularam os dicionários geográficos do século XIX, indicando para cada *entrada*, sua possível localização, sua história, os hábitos e habitantes, pontos turísticos e também a flora e a fauna, ademais de muitos mapas e ilustrações. Mas como todo dicionário, este igualmente apresentaria suas limitações: primeiro, porque uma obra desta natureza — assim como a anterior — estará sempre incompleta (quer pela óbvia impossibilidade de acesso a todos os lugares já inventados, quer pelos que haveriam de suceder sua publicação); depois, pela deliberada exclusão de lugares “fora” de nosso mundo, tais sejam paraísos, infernos, cidades do futuro ou o planeta Tlön, do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), de Borges; e finalmente, por duas ausências inescusáveis, as cidades de Comala e Santa María.[102] De qualquer forma, dentre os lugares selecionados, sejam os mais vetustos ou os mais recentes, impossível seria assinalar fronteiras entre eles: de Cocanha[103] ao País das Maravilhas o percurso duraria, seguramente, menos que um minuto. No Brasil, a

---

[102] A meu ver, ambos os lapsos seriam desculpáveis não fosse um dos organizadores um escritor latino-americano, o argentino Alberto Manguel. A primeira cidade encontra-se num dos romances mais importantes do século XX, *Pedro Páramo* (1955), do autor mexicano Juan Rulfo (1917-1986); enquanto a outra abriga quase toda a criação romanesca do uruguaio Juan Carlos Onetti (1909–1994).

[103] De acordo com Jacques Le Goff (1998, p. 196), as primeiras referências acerca do país da Cocanha surgiram inicialmente no século XII, em narrativas orais e, sob forma escrita, em meados do XIII, no *fabliau de Cocaingne*. No texto de Manguel e Guadalupi assim está (2003, p. 110): “COCAGNE. País de localização desconhecida [...], famoso por sua comida requintada, que não é cozida, mas cresce como flores. Doces e chocolates nascem na borda das florestas, pombos assados voam pelo ar, vinho perfumado jorra de fontes e bolinhos chovem do céu. O Palácio Real é feito inteiramente de açúcar de confeiteiro, as casas são de maltose, as ruas são calçadas com pastéis e as lojas fornecem mercadorias de graça. [...] Os habitantes gozam de uma espécie de imortalidade porque desconhecem a guerra e, além disso, quando atingem cinquenta anos, voltam aos dez anos de idade. Servem-nos uma tropa de silfos, gnomos e ninfas aquáticas”.

edição do *Dicionário* foi aumentada, com a inclusão de alguns lugares de nossa literatura, entre eles, Antares, o Ateneu, Pasárgada, o Liso do Sussuarão e o Sítio do Pica-Pau Amarelo. Nesse sentido, bem faríamos em acrescentar nesse rol a cidade de Palmares, não aquela registrada nos conhecidos livros de história e geografia, mas a que emerge — fabulosa e perene — do conjunto de novelas do escritor pernambucano.[104]

Também localizada às margens dos rios Una e Pirangy, e vizinha dos municípios de Catende, Ribeirão, Água Preta e Joaquim Nabuco, essa *outra* Palmares é habitada por personagens por vezes misteriosas, caricatas, inusitadas, com ações que descambam geralmente para o modo maravilhoso. Nela os episódios perfilam eventos que em nada ficariam devendo ao *Livro das mil e uma noites* ou das *Cento e uma noites*: seja pela ascensão de Donzela (uma pedinte da cidade), cercada de querubins, anjos e arcanjos; a insuspeita ressurreição de um cachorro; o caso de uma vestimenta que se funde à epiderme do usuário; uma estranha rã que cresce até alcançar o tamanho de um corpo humano; um homem cujo pênis era tão fosforescente que, quando urinava à noite, atraía mariposas; ou pela aparição da máquina maravilhosa do pavão misterioso; ademais das metamorfoses de Roupa-Só, no "Episódio do homem bissexto" (1973) e de Candinho-das-Amas, em "Lindalva" (1976)**.** Em um dos episódios mais representativos do primeiro volume, "O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-noite", a cidade inteira é tomada por uma série de acontecimentos prodigiosos, culminando com a derrogação da fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos:

> ... na mesma hora, precisamente às seis, uma travosa neblina se esparramou pela cidade, não era muito natural mesmo para o inverno, o sino do mercado começou a bater doidamente como num chamado de socorro, os que para ali corriam não conseguiam encontrar a praça, baratas tontas no mais denso da névoa, todos os relógios desandaram e não havia um marcando o que o outro [...], os pitus do rio Una cresceram dez vezes o seu tamanho e invadiram a Rua da Lama, eles mesmos entrando nas panelas de barro que também cresceram para cabê-los, as lavadeiras aceitaram o acontecido naturalmente e acenderam o fogo e ferveram a água e se banquetearam [...], o piano do Recreio Familiar começou a tocar

[104] É igualmente possível falar de uma Palmares imaginária na obra de Jayme Griz — conterrâneo de Hermilo —, embora em seu aspecto rural, dos engenhos de cana-de-açúcar e das estradas mal-assombradas etc. Ver a respeito meu ensaio "Fabulosa Palmares: um lugar imaginário na ficção de Jayme Griz e Hermilo Borba Filho", publicado no primeiro semestre de 2017 na *Revista Investigações*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE (p. 72-90).

> valsas e logo se improvisou um baile na calçada já que as portas estavam fechadas e ninguém conseguiu abri-las, as luzes se acenderam sem que Amâncio, da Casa de Força e Luz houvesse acionado o motor, muitas famílias que viviam pranteando seus mortos queridos — avós, pais, irmãos, filhos — foram por eles visitadas e houve repulsa total, ranger de dentes, desmaios foram o de menos ... (BORBA FILHO, 1973, p. 44-45).

Em “O portador”, narrativa não menos paradigmática de sua novelística — presente no segundo tomo —, uma sequência repentina de óbitos em certo momento deixa a cidade quase desabitada: um estranho homem que visita Palmares sempre rindo transmite a morte por meio de suas infindáveis gargalhadas. Até que um dia, após a mais estrondosa de suas gaitadas, ele próprio “encontrou-se com o único mal irremediável, a marca de nosso estranho destino sobre a terra”. No dia seguinte, seu corpo fora arrebatado pelo vento, mas antes disso, ironicamente a vida riu por último, pois logo nasceram flores em alguns de seus orifícios:

> E Belisário disparou na gaitada mais violenta que se possa imaginar, uma gaitada maior que o fragor das cachoeiras e o ribombar dos trovões, uma gaitada superior a tiros de cem canhões ao mesmo tempo, além de mil e quinhentas ronqueiras, uma gaitada sem parar, uma Paulo Afonso, dobrando-se e desdobrando-se em catadupas, emendando, uma onda na outra, abalando os alicerces da igreja matriz cujo sino começou a bimbalhar, os soldados, as putas e os jogadores [os únicos que evitaram o êxodo] dentro de casa batendo queixo, a gaitada entrando pelos olhos e ouvidos, pela boca, pelo degas, pelo meato urinário, alojando-se no estômago e sacolejando o ente, chacoalhando os miolos da cabeça, entrando, entrando cada vez mais, e atravessando campinas e vales, morros e outeiros, rios e matas, atingindo povoados distantes, insuportável, todos começam a gritar de dor, a gaitada subia e descia em faixas, acumulando-se, ribombando, os peixes boiaram mortos e as galinhas voaram pairando no ar, os bois mugiram e deitaram-se agoniados, os cavalos dispararam [...], e nesta ocasião a gaitada parou. Foi como se a terra inteira silenciasse de repente [...]. Quando o dia amanheceu, haviam nascido margaridas nos olhos, nos ouvidos, nas ventas e na boca de Belisário [...]. [...] já nesta hora alevantou-se um pé-de-vento descomunal, naquele mesmo momento foi Belisário carregado, sovertido, de nada ficou, só a lembrança ... (BORBA FILHO, 1975, p. 74-77).

Esses e muitos outros acontecimentos podiam suceder em plena rua ou em locais específicos, tais como o Clube Literário, o Cine-Apolo, a Loja Maçônica Esperança do Bem, a Casa Almeida Tecidos Ferragens Secos e Molhados, a Loja do italiano Nicolau, o café/bar de Nenê Milhaço, o Pátio central e o Mercado Público, ou ainda no Alto do Lenhador. Este último ponto da cidade é um dos mais mencionados nas cinquenta e cinco novelas: trata-se do bairro que abrigava o

boteco de Menelau Alves da Silva, vulgo Guará[105], ademais da “zona”, ou “casas de tolerância” do baixo meretrício.[106] Para os fornicadores de maior poder aquisitivo, havia ainda as pensões “de luz vermelha” de Quiterinha-Folote, Boca-de-Rã e Tudinha. Em verdade, na Palmares hermiliana há três núcleos principais ou três “elementos enraizados”, como nos revela o narrador em “O portador” (BORBA FILHO, 1975, p. 74): “Cabo Luís com o destacamento, Guará com as putas e Santos Barriquinha com os parceiros do pôquer”, ou seja, a quase onipresença do Cabo Luís — personagem que aparece em quase todas as narrativas —, a prostituição e a jogatina.

Mas não somente o maravilhoso exerce protagonismo na imaginária Palmares. Essa cidade exala uma aura de persistente fartura, nos remetendo, em alguma medida, ao utópico país de Cocanha. A propósito da culinária, é sempre abundante, reunindo os principais pratos da comida regional nordestina, como vemos em vários episódios, sobretudo em “As lagartixas indianas” (1973): fígado, bofe, presunto, mocotó, fatos, tripas, ovos estrelados, coalhada, carne-de-sol, canjirão de leite, cozido, couve, repolho, batata-doce, jerimum, chuchu, maxixe, macaxeira, pirão mexido, pimenta, mão-de-vaca, linguiça, piaba torrada, banana-prata, banana comprida, queijo de coalho, doce de goiaba e doce de laranja com requeijão. Mas no cotidiano de seus habitantes a gula excederia os prazeres da mesa, praticamente sem nenhuma solução de continuidade entre os deleites de quem se farta “nas carnes vivas e nas carnes mortas” (BORBA FILHO, 1973, p. 30): aqui a prática sexual ou, nas palavras do narrador (BORBA FILHO, 1973, p. 96), a “doce ocupação do beringote beringote”, é muito frequente entre as personagens — especialmente a fornicação. De quando em quando somos levados a presenciar algumas cenas com elementos desta natureza, sempre narradas com muita

---

[105] É frequente, também, por parte do narrador, a utilização dos sinônimos “bodega” e “botequim” de Guará, para se referir ao mesmo estabelecimento.

[106] A propósito das prostitutas da cidade, chama a atenção a curiosa formação de seus nomes, os quais remetem, em geral de modo chulo ou grotesco, a alguma característica da personagem. Vejamos as principais ocorrências: Doninha-Cu-de-Pato, Maria-dão-de-Graça, Zezé-me-Afranganhe, Anastácia Peito-de-Mamão-Caiana, Doroteia-Rabo-Peludo, Zuzu-Gogó-de-Ema, Ariqueta-Noites-e-Dias, Inácia Lambe-Lambe, Teodósia-Rabo-de-Galinha, Ana-de-Todos-Nós, Jesuína Guardanapo e Maura-Boca-de-Jasmim. Além das meretrizes, há ainda outros nomes não menos inusitados: Pinguelo, Zumba-Dentão (depois, Zumba-sem-Dente), Ismael-Três-Pernas, Fanhim Deixa-que-eu-Chuto, Alfredinho-Bom-de-Cheiro, Claudina culatrão, Boi-na-Chuva, Papagaio-na-Vara, Antônio Periquito e Tonho Bundinha.

naturalidade e sem pudores, como no início do episódio intitulado “Hierarquia” — novela de abertura do volume *Sete dias a cavalo*:

> ... aprochegou-se, brechou e viu o Anspeçada agarrado tal qual carrapato aos peitos carnudos e ebúrneos de Ariqueta-Noites-e-Dias, e os peitos na mamada ora cresciam ora diminuíam, eram uma melancia empinada ou uma laranja redonda conforme a chupada, o que o Anspeçada bebia nos peitos saía que nem repuxo luminoso por sua estrovenga, só que se desfazia no ar, em borrifos ... (BORBA FILHO, 1975, p. 2).

2.4.3 Unidade e totalidade nos episódios da novelística hermiliana

No mundo ficcional fundado por essas novelas, o narrador hermiliano se integra às demais personagens, fundindo-se no mesmo barro imaginativo que sedimenta os cinquenta e cinco episódios. Deliberadamente contaminada pelas instâncias do maravilhoso, sua voz ora evoca os ecos míticos do Romanceiro Popular do Nordeste — mas sem descurar do legado estético-literário das vanguardas do século XX —, ora remonta ao *éthos* narrativo das *jornadas* boccaccianas. Até no léxico utilizado, pelo narrador ou pelas personagens nomeadas, não há a menor cesura entre eles.[107] Mas nessa cadência de elementos populares e eruditos, sua concepção de *cultura popular* se abrigaria nas hastes do *Manifesto* do TPN (Teatro Popular do Nordeste), ou seja, se apartaria do “fácil” e do

---

[107] Mas, diferentemente da tradição regionalista brasileira dos anos trinta do século XX, que procurava reproduzir a maneira de falar das personagens, o narrador hermiliano não dispensa o uso de determinadas frases e expressões populares, como nas seguintes situações: “... voltou à varanda para **jiboiar**, na sonolência.” (BORBA FILHO, 1973, p. 7), “O jeito era **jiboiar** debaixo da mangueira, atirava-se à rede ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 32); “... Camilo-Seresteiro se fartava nas carnes vivas e nas carnes mortas e **nos bebes e nos deforetes** ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 30); “... lá para as sete da noite estava sentado num capitão **descomendo** até a alma ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 32), “... e falava com São Benedito lhe explicando que a gata, ao contrário do que lhe dissera um escriba paraibano, não **descomia** dinheiro ...” (BORBA FILHO, 1975, p. 6); “... pôs-se a **urubuservar** ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 34); “... chegando mesmo a exibir a sua **prativái** com desmesurado orgulho e satisfação ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 66); “... entrou num casamento na **Baixa da Égua** ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 70), “... já estavam no jardim de novo, alargaram o círculo e aí já pegaram o rio pelo outro lado, a **Baixa da Égua**, o cruzeiro ...” (BORBA FILHO, 1975, p. 6); “Com sucessos e meios sucessos atravessou um ano, vivendo de pequenos serviços, **amoitado**.” (BORBA FILHO, 1973, p. 70); “... quando o puxaram à força de muitos braços arrancou um **samboque** na mulher que mais parecia um boqueirão ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 76); “... sentiu uma pena das prendas e tirou-lhe, **lá dele**, do esmagado, primeiro as botinas de atacar os botões cremes e logo mais a tal gravata ...” (BORBA FILHO, 1973, p. 82), “... certeiro na pontaria, mão firme na faca, tão valente que nascera de dez meses só por teimosia e rasgara a mãe **lá dele** dum buraco a outro dizem que de dentada na raiva de estar transpondo a porteira do mundo ...” (BORBA FILHO, 1975, p. 7); “Ainda não eram sete e meia quando saiu de casa [...], **todo no trinque**, cheiroso ...” (BORBA FILHO, 1976, p. 33). Grifos meus.

"meramente político". Noutros termos, para Hermilo *arte popular* é a que consegue grande alcance entre as pessoas, à guisa dos trágicos gregos, do teatro religioso medieval, das obras de Molière e Gil Vicente, e dos textos do século de ouro espanhol, como postulavam as páginas do aludido manifesto, redigido por Ariano Suassuna em outubro de 1961 (CARVALHEIRA, 1986, p. 43).[108] Nesse sentido, sem desvincular-se de referências por assim dizer orgânicas, tais como o bumba-meu-boi, o fandango, o mamulengo, o pastoril e a literatura de cordel, paralelamente Hermilo lança mão de técnicas narrativas modernas, para construir o projeto novelístico em tela. Nele, um dos pontos centrais para a fundação de seu poderoso cosmo fabulativo reside na dimensão temporal. Nessa *possível* Palmares predomina um tempo eminentemente mágico, carenciado da pura sucessividade cronológica, logo, muito mais propício ao modo *maravilhoso*. No entanto, não se trata do tempo mítico dos contos de fadas, no qual em geral adentramos pela fórmula "era uma vez", como observou Roger Caillois no ensaio "De la féerie à la Science-fiction" (1966). Em sua novelística Hermilo elege outra via: a negação do tempo linear e histórico decorre da própria urdidura textual que privilegia a imaginação, seja através das personagens, do narrador ou mesmo do leitor, que então reconhece o pronto desnudamento da ficcionalidade. Mas como os eventos narrados nessas novelas jamais são enunciados como ruptura em relação ao mundo empírico, qual ocorre no modo *fantástico*, continuamos na instância do maravilhoso, uma vez que o sobrenatural não estabelece aqui nenhuma antinomia. Conforme asseverou o teórico francês (CAILLOIS, 1966, p. 9): "... le fantastique n'a aucun sens dans un univers merveilleux. [...] Dans un monde de miracles, l'extraordinaire perd sa puissance".[109]

Por outro lado, embora haja essa preponderância mítica nas novelas hermilianas, há também o tempo mundano imbricado, análogo ao nosso tempo presente, com referências localizadas. Em "As meninas do sobrado" (1976), o narrador, referindo-se aos animais que visitaram a viúva Adélia após a morte do esposo, alude a um período da história de nosso país ocorrido na primeira metade

---

[108] No *Manifesto*, o redator ainda agregaria o teatro de Goldini, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena, ademais dos dramaturgos nordestinos em atividade naquele momento, entre eles, Aristóteles Soares, Sílvio Rabelo, José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Osman Lins, Ariano Suassuna e o próprio Hermilo Borba Filho (CARVALHEIRA, 1986, p. 43).

[109] Tradução minha: "... o fantástico não tem sentido em um universo maravilhoso. [...] Num mundo de milagres, o extraordinário perde seu poder".

do século XX (BORBA FILHO, 1976, p. 12): "... foram atração turística na Primeira Feira Municipal realizada lá pelos idos de trinta, antes do Estado Novo se não estou enganado ...". Mas é sobretudo em "O hospital", a última narrativa do terceiro tomo, que essa dinâmica temporal alcança sua maior expressão. Desde o início da novela somos informados pelo narrador sobre a divergência de opinião em torno da época da construção do Hospital Madre Adelaide da Purificação (depois Hospital General Mendo Mariz de Miranda Massa): enquanto uns afirmavam que a obra se estendera por cinquenta anos, outros diziam que por cinquenta e dois; aparte isso, ficamos sabendo ainda que a construção tivera início antes da Guerra do Paraguai (1864-1870), e que sofrera intermitência durante o conflito. Nas linhas seguintes (BORBA FILHO, 1976, p. 123), quase coincidindo com uma das posições antes exaradas, o narrador assegura que o hospital foi inaugurado "... cinquenta e dois anos e oito meses exatos" após o início da construção. Entretanto, curiosamente também afirma que no dia da inauguração o Hospital recebera a visita do poeta Jorge Wanderley (nascido, como se sabe, em 1938, e falecido em 1999). Ou seja, se o leitor não levar em conta essa confluência temporal, simultaneamente mítica e mundana, tal visitante não poderia ter comparecido naquela cerimônia, uma vez que, se acrescidos os cinquenta e dois anos e oito meses após o término da Guerra do Paraguai, apenas chegaríamos ao início da década anterior ao nascimento do aludido poeta. Portanto, não somente é possível falar da coexistência de tempos mítico e mundano no cerne da novelística hermiliana, mas, sobretudo de um *entrecruzamento* de ambas as dimensões temporais.

Isto posto, talvez a primeira implicação, no que tange ao processo de leitura, é que estará inteiramente entregue ao arbítrio dos leitores, podendo ser iniciado em qualquer ordem: não há, portanto, a *primeira* novela, nem a *última* — sequencialmente —, mas sim uma totalidade, na qual cada uma das estórias pode ser lida em prospecto circular. Há ainda a presença de outro elemento, não menos relevante, que confirma a acomodação dessas estórias no mesmo universo literário: o explícito trânsito das personagens entre as narrativas, às vezes com vidas diferentes e também mortes diferentes. Há dois casos principais: Bole-sem-Tempo e Mucurana. O primeiro deles, em "A anunciação" (1973), está preso na cadeia pública, enquanto em "Dom" (1973) é apenas um pedinte; já em "O hospital" (1976), é um dos enfermos internados com gripe-espanhola, morto depois com uma sede insaciável; quanto ao segundo, seu óbito se dá de uma maneira em "O peixe" (1976)

e de outra em “O hospital”. Mas os trânsitos mais frequentes ocorrem com outras personagens, sobretudo com o Cabo Luís. Seu aparecimento se dá em muitas narrativas: em “Episódio do homem bissexto” (1973), “Dom” (1973), “A anunciação”, “O traidor” (1975), “O portador” (1975), “O perfumista” (1975), “O morto” (1975), “Lindalva” (1976), “Os amantes” (1976), “A testemunha” (1976) e “O hospital” (1976). Em seguida, é possível acusar outras ocorrências: o Palhaço Jurema, em “O perfumista” (1975) e “O palhaço” (1975); Pirangi, em “O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-noite” (1973), “Auto-de-fé do pavão misterioso” (1973), “A anunciação”, “Jogo de bilhar” (1975) e “Lindalva”; Claudina culatrão, em “O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-noite”, “Cinco traques de velha” (1973) e “Os tropeiros do céu” (1975); Inácia Lambe-Lambe, em “A anunciação”, “Hierarquia” (1975), “A trágica estória do doutor Fausto e o Cão do segundo livro” (1975) e “O morto”; Zumba-Dentão, em “A gravata” (1973), “A anunciação” e “O traidor”; Filogônio, em “As lagartixas indianas” (1973) e “Cinco traques de velha”; Boca-de-Rã, em “As lagartixas indianas”, “A anunciação” e “A trágica estória do doutor Fausto e o Cão do segundo livro”; Guará, em “Episódio do homem bissexto”, “A anunciação” e “O portador”; e Mestre Lindolfo, em “Auto-de-fé do pavão misterioso”, “Jogo de bilhar” e “Retratos e flores” (1975).

Esse recurso, potencializado na forma novelesca, não somente agrega múltiplas possibilidades às vidas das personagens, como também amplia os horizontes de leitura. Assim, Mucurana, em “O peixe” — narrativa presente no volume *As meninas do sobrado* —, após pescar um camorim no viveiro do temido Major 44 Espada d’Água Teodósio Guedes Farias de Azeredo, tivera como castigo andar com o peixe pendurado no pescoço, à maneira de um colar, apodrecendo aos poucos. Passados muitos dias, chegou mesmo a acostumar-se com a situação. Mas “... quando o peixe reencarnou à vista de todos no primeiro dia da semana santa, na beira do Una, lançando-se nas águas, deixando-o limpo ...” (BORBA FILHO, 1976, p. 111), Mucurana foi mais uma vez ao viveiro do Major, em busca de outro camorim. Ao finalizar o episódio (BORBA FILHO, 1976, p. 111), o narrador afirma que, desde então, ele “... nunca mais foi visto nem ouvido naquelas redondezas, só se em outras”. E eis que, em “O hospital”, novela que integra o mesmo tomo, novamente ouvimos falar dessa personagem: desta feita, após o contágio da gripe-espanhola e de longa permanência no Hospital General Mendo Mariz de Miranda Massa, Mucurana entrara numa igreja, para se confessar. Essa *outra* morte, numa

circunstância completamente distinta da anterior, sucedeu da seguinte maneira (BORBA FILHO, 1976, p. 126): "... ajoelhou-se no confessionário, coisa que ele não fazia há q'anos, e quando o Padre Abílio chegou para o dever encontrou-o durinho da silva na posição de quem vai falar e não pode ...". Em ambas as narrativas Mucurana encontra-se com a indesejada das gentes, contudo caberá sempre ao leitor decidir a que melhor lhe aprouver.

Mas o conjunto das cinquenta e cinco novelas, *noites* ou *jornadas* hermilianas, prescinde de um "prólogo-moldura", à diferença do *Livro das mil e uma noites*, das *Cento e uma noites* e do *Decameron*, não obstante sua indiscutível filiação à tradição fundada por essas obras. O que em nada altera, para os possíveis leitores, o pacto de fingimento próprio das ficções deste jaez. Além disso, houve em Hermilo um redimensionamento dos participantes do jogo ficcional: mais do que nos livros supracitados, seu projeto literário coloca o receptor na centralidade do texto, como exposto no parágrafo anterior. Por outro lado, poderíamos falar ainda da existência de uma moldura intradiegética. Isso fica mais evidente quando lemos seguidamente os três tomos, ou, na aludida edição da Cepe, que reuniu todas as novelas no mesmo volume (equivocadamente intitulado *Contos*). Há, no interior dessas narrativas, alguns elementos que confere a elas um estatuto de unidade e totalidade, que funciona, portanto, como *moldura*. Todos já foram identificados nas linhas acima, a saber: o mesmo narrador; a persistência das mesmas personagens que circulam e transitam entre os episódios; a mesma ordem espaço-temporal, que abriga uns e outros. Nessa conjuntura primorosa, cada episódio pode ser lido como uma porta de entrada ou saída para outro. Vejamos, mais detidamente, dois deles, sem perder de vista o cosmo fabulativo que os abriga, nem os demais aspectos que os vinculam aos outros cinquenta e três.

Como não há uma ordem necessária de leitura, poderia ser qualquer um. Assim será. Em uma de suas emulações do Romanceiro Popular do Nordeste, há a reelaboração do *Romance do pavão misterioso*[110]: num processo análogo ao da prosificação das primeiras novelas de cavalaria do medievo, Hermilo também

[110] De acordo com a pesquisadora Sônia Maria van Dijck Lima (2007), o folheto foi originalmente escrito pelo cordelista paraibano José Camelo de Melo Resende (1885-1964), mas na década de 1920 João Melquíades Ferreira da Silva (1869-1933) se apropriou da narrativa e desde então passou a publicá-la como obra sua. O outro cordel emulado nas narrativas hermilianas, homonimamente intitulado *Romance de João-Besta e a jia da lagoa*, de autoria de Francisco Sales de Arêda (1916-2005), apareceria no terceiro tomo de suas novelas.

substituiria o verso pela prosa, ademais de acréscimos e supressões, intitulando a nova criação de “Auto-de-fé do pavão misterioso”. Em ambos os títulos o pavão é qualificado de misterioso, seja pela carga simbólica que evoque, de ave solar e mágica, signo de fertilização e imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 692-693), seja pela matéria fabulatória que emana da estória. Portanto, a aventura é a mesma: o jovem Evangelista, arrebatado pela formosura de Creuza — a filha que um conde valente mantinha enclausurada em seu sobrado —, decide tirá-la de lá, secundado por uma aeronave em forma de ave mecânica — o pavão misterioso —, para torná-la sua esposa. A donzela aparecia na janela do sobrado uma vez a cada ano, no tempo de uma hora, mostrando seu rosto aos habitantes da cidade. Foi o bastante para despertar o amor do destemido mancebo. No folheto, a estória se passa num lugar remoto (no caso, uma Grécia mítica), como sói acontecer em muitos contos maravilhosos. Mas no mundo das novelas hermilianas, a aventura de Evangelista e Creuza é transplantada para a mágica Palmares. Em vez do filho de um velho turco vendedor de tecidos, o protagonista agora é um caçador, cujo percurso remete ao interior de Pernambuco: antes de chegar ao Pátio da cidade defendida pelo Cabo Luís, ele passa por Fanal da Luz, Esperança, Trombetas e Bomiral. Contudo, apesar da familiaridade dessas referências para o leitor, permanece na diegese uma atmosfera de imprecisão, de lugar longínquo, de tempo indefinido. Ainda mais pelo acréscimo de elementos imagéticos que suscitam vaga deambulação, no início da narrativa (BORBA FILHO, 1973, p. 86): “Em montes e vales, colinas, outeiros, chãs, cristas, chapadões, em bosques e capoeiras, riachos e alagados, várzeas, canaviais, no brejo, andara Evangelista desde a amanhecência do Sábado de Aleluia ...”. No final da novela, que também diverge do folheto, no qual Evangelista toma posse da riqueza do falecido conde após casar-se com Creuza, o narrador hermiliano privilegia o motivo erótico, quiçá o disparador maior da aventura em curso. Com a ajuda do pavão misterioso o casal finalmente integra-se à ordem mágica vigente naquela cidade, às voltas dos folguedos populares, e mesmo dos Doze Pares de França e do Imperador Carlos Magno:

> ... depois o pavão ficou imóvel e aí começou o espetáculo de pirotecnia mais bonito de que tenham notícia ou vista os espectadores da madrugada: do ofistingue do pavão saíram, com pequenas lâmpadas coloridas ao redor do corpo como fachada de igreja em noite de festa, um Capitão de Fandango com sua espada flamejante em seus passos de dança, um Capitão de Bumba-meu-boi montado em seu cavalo-marinho, os ouros

> brilhando de ofuscar, o Cabo 70 com um deus-me-perdoe todo em pedrarias, um Bedegueba com o cipó-pau retorcido escamado de vidrilhos e espelhos, um Rei de Reisado com um manto onde anjos pintados vomitavam uma chuva amarela de ouro ou de flores ninguém pôde saber, uma Rainha de Maracatu com uma enorme coroa e um cetro vermelhos e todos compreenderam que eram de rubi sem nunca terem visto rubi, um Guerreiro de tacape, arco e flecha com todas as cores do arco-íris em relevo; dos olhos do pavão misterioso saíram os Doze Pares de França, seis de cada lado, os veludos variegados, as lanças resplandecentes, montados em cavalos ricamente ajaezados; e do bico, finalmente, saiu impávido, barbudo e senhorial nada mais nada menos que o próprio Imperador Carlos Magno, orgulho da cristandade, batalhador da fé, Garanhão-Mor. Todos se juntaram acima do pavão que voltou a rodopiar e, num corrupio, foram subindo, lentamente, aos poucos se confundindo com a luz do dia, desaparecendo na claridade, agora já era o sol, os primeiros raios do sol, e as cinco badaladas das cinco horas. Os espectadores da madrugada voltaram às suas ocupações, Evangelista e Creuza apertaram-se mais as mãos, caminharam pelos becos frescos e calmos para a Rua Bela, em casa entraram, na cama se deitaram, e durante três dias e três noites se entregaram à doce ocupação do beringote beringote. (BORBA FILHO, 1973, p. 95-96).

Num salto, chegamos a outro episódio: “As meninas do sobrado”, novela de abertura do volume que traz o título homônimo. Aqui, entre outros acontecimentos não menos maravilhosos, os espectros dos maridos falecidos regressam de além-túmulo para fecundar suas viúvas. Mas longe de quaisquer espantos, esse retorno prescinde da dialética conflitiva que evidentemente caracterizaria o *fantástico* (como visto no primeiro capítulo desta tese), fincando-se no terreno do modo *maravilhoso*. Na Palmares hermiliana, as “meninas” são as cinco jovens sobrinhas da Viscondessa, que morava em frente à aludida residência: Amália, Anália, Amélia, Adália e Adélia. Por ordem decrescente de idade casam-se, porém, para enviuvar em poucos dias: a mais velha com o galista Bernardo, falecido depois de ter o pênis decepado por seu galo favorito; a segunda, com o canarista Bento, morto de tristeza por uma decepção advinda de seu canário Cruzador; a do meio, com o contrabandista de aguardente Bonifácio, que “arribou para um sanatório em Garanhuns” após o óbito da cônjuge; a quarta, com o dentista-prático Boanerges, logo depois encontrado morto no atoleiro do Engenho São Manuel; e a caçula com o mulato bicheiro Benedito, que um mês depois seria vítima dos bichos revoltados que o mataram a dentadas, bicadas, coiçadas etc. A princípio, cada finado regressara metamorfoseado na forma do animal que em vida tivera maior proximidade. Assim, no dia seguinte ao enterro de Bernardo, o galista, aparecera no quintal do sobrado um enorme galo preto que passava os dias e as noites no quarto de Amália. Quanto ao segundo dos defuntos, fora substituído por um canário esvoaçante que adorava

beliscar o lóbulo da orelha de Anália, bem como dormir com ela. Adália, por seu turno, fora visitada por um cavalo análogo ao que Boanerges utilizava, carregando inclusive a mesma maleta de trabalho do dentista-prático. A sós com o animal, o narrador afirma que a viúva, por mais de uma vez, também se satisfazia sexualmente. Não era apenas Adália que identificara na presença do cavalo o seu marido ausente, também sua tia já pressentira (BORBA FILHO, 1976, p. 9) "... quando a Viscondessa chegou para o café de depois da missa achou-o com um jeito de gente e não quis dizer nada que o achava parecido com o dentista-prático finado ...". Por fim, também Adélia tivera sua vez: dias depois da morte do bicheiro Benedito, eis que viu entrar pelo portão do sobrado os bichos que vivera com seu marido (vinte e quatro ao todo). Alguns morreram, outros foram doados ou aproveitados como iguarias nos almoços de domingo. Mas foi na Ceia natalina que eles regressariam na forma humana espectral, todos ávidos das "carnes vivas" e das "carnes mortas", acompanhados também pela falecida Amélia:

> ... adentraram a sala; e na mesa, empertigados, um pouco melancólicos, os maridos, meio transparentes mas eles: Bernardo, Bento, Boanerges e Benedito, dois dum lado e dois do outro, lugares vazios de cada lado para as respectivas: Amália, Anália, Adália, Adélia; na cabeceira que dava para a cozinha, ainda mais melancólica, Amélia ainda mais transparente; e na cabeceira que dava para a rua [...], a Viscondessa, muito digna e conceituada. As mucamas serviram o vinho e as iguarias, todos começaram a comer e a beber, dentro em pouco era a alegria ... (BORBA FILHO, 1976, p. 13-14).

Passados alguns meses após esse momento, as viúvas começariam a parir, cada qual dando a luz em sua singularidade: a mais velha punha ovos, dos quais só saíam galos; Anália, igualmente ovos, mas sendo pequeninos, brotavam canários; Adália pariu alfenins muito brancos, em forma de cavalos; já Adélia, dada a natureza da ocupação de seu falecido esposo, parira todos os bichos, entre eles, cito estes: avestruzes, águias, burros, borboletas-gigantes, cachorros, cabras etc., etc. Com esse contingente maior, concluiria o hábil narrador, foi possível a fundação do primeiro zoológico da cidade.

3 O FANTÁSTICO À REVELIA DA TRINDADE BONAERENSE: AS MIL E UMA NOITES ARGENTINAS DE JUAN DRAGHI LUCERO E O BESTIÁRIO DE ANTONIO DI BENEDETTO

> "¿Y para dónde es que va yendo?", le preguntó esa vejez tan fiera. "Voy a Donde irás y no volverás", contestó el mozo. "Bájese, entonces, porque éste es el fin y acabo de su viaje. Aquí es donde se llega y no se vuelve; donde se entra y no se sale..." "Es que yo quiero llegar y volver, y entrar y salir", contestó el mozo, haciendo mención de entrar por los portales. Juan Draghi Lucero.[111]

3.1 O CÍRCULO BONAERENSE (OU: O *FANTÁSTICO* SEGUNDO BORGES E BIOY CASARES)

Numa entrevista concedida ao jornalista Sergio López em 1998, Bioy Casares, quando indagado sobre a presença do fantástico nas letras argentinas, esboçara uma asserção simultaneamente pretensiosa e problemática. Taxativo, situou sua obra, ao lado da do amigo Jorge Luis Borges, como o começo desse modo literário em seu país (LÓPEZ, 2006, p. xx): “Yo diría que inventamos la literatura policial y la literatura fantástica para este lado del mundo, porque esas literaturas existieron en Inglaterra desde siempre”.[112] Essa afirmação é muito relevante na medida em que delineia a importância e a primazia do trabalho desses dois escritores na conjuntura literária argentina na primeira metade do século XX: ao mesmo tempo em que nega toda a produção anterior, sobretudo oitocentista, despreza os autores contemporâneos que dissentiam de seu credo e cânone literários. Difícil imaginar uma postura mais reducionista e excludente, pois asseverar que eles *inventaram* o fantástico equivale a dizer que essa modalidade ficcional se reduz ao seu *modus operandi*, coisa que eles mesmos não admitiam. É óbvio que Borges e Bioy Casares não foram os inventores do fantástico na literatura argentina, mas certamente foram os criadores de uma *maneira de ler* — e de *conceber* — esse tipo de ficção, cujos impactos podem ser percebidos ainda nos dias atuais. Nesse sentido, a obra literária que escreveram, ao lado de ensaios, prólogos e antologias,

111 DRAGHI LUCERO, Juan. *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. “Donde irás y no volverás”. P. 159.

112 Tradução minha: “Eu diria que inventamos a literatura policial e a literatura fantástica para este lado do mundo, porque essas literaturas existiram na Inglaterra desde sempre”.

constitui um capítulo indispensável para compreendermos não apenas um dos momentos mais fecundos da chamada literatura fantástica, como também o silêncio no que tange a alguns nomes fundamentais do sistema literário argentino. Por isso mesmo, ambos se converteriam no ponto de partida para quaisquer reflexões acerca da ficção do metaempírico nas letras de seu país.

Para eles, a literatura seria, antes de tudo, *destino*, unindo-os através de longa amizade e diversas colaborações.[113] Alguns dos textos que escreveram só foram possíveis porque dialogavam permanentemente sobre a forma e os argumentos de suas narrativas. Ainda na entrevista a Sergio López, o amigo de Borges confessaria (LÓPEZ, 2000, p. 53): "Uno de los primeros argumentos que le conté a Borges fue 'El perjurio de la nieve'".[114] E mesmo que houvesse uma discrepância cronológica de mais de quinze anos, em última instância essa fecunda parceria significou, para eles, mútuos exercícios de aprendizagem: se para Bioy "toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo"[115] (BIOY CASARES, 1988, p. 579), o outro afirmava que "Bioy era en realidad y secretamente el maestro"[116] (BORGES apud BARNATAN, 1995, p. 277). Por vezes Bioy aparecia ficcionalizado num conto borgeano, como em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), no qual depreendemos uma clara alusão ao romance *La invención de Morel* [A invenção de Morel].[117] A propósito das múltiplas colaborações levadas a cabo pelos

---

113 Esse foi um dos temas mais recorrentes no último diário organizado por Adolfo Bioy Casares, intitulado *Borges* (um calhamaço de 1663 páginas, publicado postumamente em 2006). Vejamos um trecho que corresponde aos anos 1931-1946 (BIOY CASARES, 2006, p. 29): "En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo, artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas. Entre los mejores momentos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de sir Thomas Browne y la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián y aquellas otras, de algún invierno anterior, en que elegimos textos para la *Antología fantástica* y tradujimos a Swedenborg, a Poe, a Villiers de L'Isle-Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm". [Em diversas atividades colaborei com Borges: escrevemos contos policiais e fantásticos de intenção satírica, roteiros para o cinema, artigos e prólogos; dirigimos coleções de livros, compilamos antologias, anotamos obras clássicas. Entre os melhores momentos de minha vida estão as noites nas quais anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de sir Thomas Browne e a *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián e aquelas outras, de algum inverno anterior, em que selecionamos textos para a *Antología fantástica* e traduzimos Swedenborg, Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Kipling, Wells, Beerbohm]. Tradução minha.

114 Tradução minha: "Um dos primeiros argumentos que contei para Borges foi 'El perjurio de la nieve' [O perjúrio da neve]".

115 Tradução minha: "toda colaboração com Borges equivale a anos de trabalho".

116 Tradução minha: "Bioy era em realidade e secretamente o mestre".

117 Reproduzo, a seguir, as primeiras linhas do texto (BORGES, 1940, p. 71): "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedía* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también

dois escritores, o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) chegou a referir-se a ambos, com certa ironia, como “Biorges” (MONEGAL, 1987), nome que resume, metaforicamente, a afinidade estética que havia entre eles, em especial no que tange às paródias dos contos policiais que escreveram em parceria. No que concerne especificamente a Borges, mais que destino, a literatura se configuraria ademais como imagem do *paraíso*. Numa das sete *conversaciones* que manteve com o escritor Fernando Sorrentino em 1972 — época em que já havia perdido de todo a visão —, discorreu sobre essa ideia com o talante de quem nunca se apartaria dos livros:

> Antes de haber escrito una línea, yo sabía, de un modo misterioso y, por eso mismo, indudable, que mi destino era literario. Lo que yo no supe al principio es que, además del destino de lector — que no me parece menos importante que el otro — tendría también el destino de escritor. […] Así como otros han imaginado el Paraíso como un jardín, por ejemplo. Para mí, la idea de estar rodeado de libros ha sido siempre una idea preciosa. Y aun ahora, que no puedo leer los libros, la mera cercanía de ellos me produce una suerte de felicidad: a veces, una felicidad un poco nostálgica, pero felicidad al fin. (SORRENTINO, 1972, p. 21).[118]

---

morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores — a muy pocos lectores — la adivinación de una realidad atroz o banal”. [Devo à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. O espelho inquietava o fundo de um corredor numa quinta da rua Gaona, em Ramos Mejía; a enciclopédia falaciosamente se chama *The Anglo-American Cyclopaedía* (New York, 1917) e é uma reimpressão literal, porém também morosa, da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. O fato se produziu há uns cinco anos. Bioy Casares havia jantado comigo essa noite e nos demoramos numa vasta polêmica sobre a execução de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitira ou desfigurara os fatos e incorrera em diversas contradições, que permitisse a uns poucos leitores — a muito poucos leitores — a descoberta de uma realidade atroz ou banal.] Tradução minha.

118 Tradução minha: “Antes de haver escrito uma linha, eu sabia, de um modo misterioso e, por isso mesmo, indubitável, que meu destino era literário. O que não soube a princípio é que, ademais do destino de leitor — que não me parece menos importante que o outro — teria também o destino de escritor. […] Assim como outros imaginaram o Paraíso como um jardim, por exemplo. Para mim, a ideia de estar rodeado de livros sempre foi uma ideia preciosa. E ainda agora, que não posso ler os livros, a mera proximidade deles me produz uma espécie de felicidade: às vezes, uma felicidade um pouco nostálgica, porém felicidade ao fim”. Oito anos depois, de modo análogo, na última das conferências de *Siete noches* [Sete noites] (1980) — intitulada “La ceguera” [A cegueira] —, Borges voltaria ao tema da biblioteca como alegoria do paraíso (BORGES, 1992, p. 146): “Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. [...] Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos”. [Eu sempre havia imaginado o Paraíso como uma espécie de biblioteca. Outras pessoas pensam em um jardim, outras podem pensar em um palácio. Aí estava eu. [...] Comprovei que apenas podia decifrar as capas e as lombadas dos livros.] Tradução minha.

O contato inicial entre eles ocorrera nos idos de 1932, numa das primeiras reuniões do grupo *Sur* [Sul]*,* a convite de Victoria Ocampo (1890-1979), promotora da revista de mesmo nome.[119] O jovem Bioy Casares era então um adolescente de dezessete anos, enquanto Borges passava dos trinta e três e já se notabilizava por duas publicações — um livro de poemas e outro de ensaios: *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Inquisiciones* [Inquisições] (1925), respectivamente. Nalgumas páginas de suas *Memorias* (1994), o criador de *Plan de evasión* [Plano de fuga] nos revelaria os detalhes daquela definitiva tarde:

> En un almuerzo en casa de Victoria Ocampo, en 1932, conocí a Borges. […] // Borges se puso a hablar mucho conmigo aunque yo era un chico. // Nunca pensé en términos de gloria o fama y ésa es otra cosa que nos unió a los dos. Las primeras cosas vienen primero, y las segundas pueden olvidarse: la prioridad era la literatura, el acierto literario, la filosofía, la verdad. // Yo sentía que para mí Borges era la literatura viviente y, de algún modo, él habrá sentido que yo compartía esa actitud ante las letras, que para mí era lo principal de la vida. (BIOY CASARES, 1994, p. 20-21).[120]

A partir de então, dar-se-ia início, não apenas a uma amizade de toda a vida, mas sobretudo a um contínuo processo de colaboração literária que se estabeleceria entre eles por décadas, sem o qual dificilmente seria possível conceber o verdadeiro movimento de valorização da ficção do metaempírico — *a priori* na Argentina, e *a posteriori* na América Latina.[121] O ano de 1932 também traria a lume um dos mais

---

119 Inicialmente idealizada pelo filósofo estadunidense Waldo Frank (1889-1967) e nomeada por José Ortega y Gasset (1883-1955), a ideia de uma revista intercontinental fundada em Buenos Aires teria, na fortuna e na desenvoltura de Victoria Ocampo, o ensejo para sua fundação. Sob os auspícios de sua fundadora, seria publicada ininterruptamente durante quatro décadas, de 1931 a 1971. Mas *Sur* não seria apenas um periódico literário mensal: além do selo editorial que acoplaria, tornou-se contínua ponte de contato entre as mais variegadas mentes do século XX, incluindo poetas, pintores, ficcionistas, filósofos, músicos e antropólogos. Durante esse período, inúmeros intelectuais e escritores de renome — seja da América, da Europa ou de outros continentes —, mantiveram contato com Victoria, verdadeira mecenas para alguns deles. Entre os principais nomes, cito os que seguem: Roger Caillois, José Bianco, Ezequiel Martínez Estrada, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Xul Solar, Ramón Gómez de la Serna, Pierre Drieu La Rochelle, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Rabindranath Tagore, Ígor Stravinsky, Jacques Lacan, Sergéi Eisenstein, Graham Greene, Albert Camus, Virginia Woolf e Atahualpa Yupanqui — além de Ortega y Gasset, Waldo Frank, Borges e Bioy Casares, já mencionados.

120 Tradução minha: “Num almoço na casa de Victoria Ocampo, em 1932, conheci Borges. […] // Borges se dispôs a falar muito comigo embora eu fosse um garoto. // Nunca pensei em términos de glória ou fama e essa é outra coisa que nos uniu. As primeiras coisas vêm primeiro, e as segundas podem ser esquecidas: a prioridade era a literatura, o acerto literário, a filosofia, a verdade. // Eu sentia que para mim Borges era a literatura vivente e, de algum modo, ele sentiu que eu compartilhava essa atitude diante das letras, que para mim era o principal da vida”.

121 A princípio, a partir de um folheto comercial, simultaneamente despretensioso e pseudocientífico, intitulado “Leche cuajada”, para divulgar o iogurte produzido na fazendo do tio; logo depois, com os

importantes ensaios de Borges, “El arte narrativo y la magia”, cuja leitura lançaria luzes sobre as bases da própria criação, tanto quanto a do amigo Bioy.

Ademais da literatura como prioridade, há ainda outro fator que haveria de aproximá-los: a preferência por certos autores anglo-saxões, cuja leitura seria, para ambos, uma das portas para o âmbito daquilo que eles posteriormente chamariam de *fantástico*.[122] No entanto, ao mesmo tempo tais opções literárias se configurariam também como um cisma com relação às preferências estéticas de Victoria e demais integrantes de *Sur*, que priorizavam outro repertório. A postura de Bioy Casares em torno dessa questão é um dos pontos centrais abordados pelo escritor em suas *Memorias* (BIOY CASARES, 1994, p. 18): “… nunca me sentí del todo cómodo con ellos [os membros do grupo encabeçado por Victoria]. Lo que más nos apartaba eran, como diría Reyes, nuestras simpatías y diferencias literarias: algo en lo que yo no podía transigir”.[123] Mais adiante, complementaria, citando alguns de seus autores preferidos (BIOY CASARES, 1994, p. 19): “Reputaba una aberración el exaltar a los escritores que mencioné [Gide, Valéry, Virginia Woolf e Waldo Frank] y olvidar, mejor dicho ignorar, a Wells, a Shaw, a Kipling, a Chesterton, a Stevenson, a George Moore, a Conrad…”.[124] Contudo, apesar das divergências, Borges e Bioy se mantiveram no grupo de Victoria, participando com frequência na produção da revista.[125] Nesse sentido, malgrado quaisquer diferenças literárias, suas obras fundantes, no que tange ao projeto de valorização da ficção do metaempírico, foram inicialmente publicadas nas páginas de *Sur*.[126]

---

títulos publicados sob os heterônimos Honorio Bustos Domecq e Suárez Lynch; e, por fim, a publicação de antologias e prólogos em torno da literatura do metaempírico.

122 Aliás, como veremos mais adiante, para Borges a própria concepção de *literatura* estava imediatamente identificada com a ideia de *fantástico*, posto que, segundo ele, uma e outro se confundem num mesmo horizonte.

123 Tradução minha: “… nunca me senti de todo cómodo com elos. O que mais nos apartava eram, como diria Reyes, nossas simpatias e diferenças literárias: algo em que eu não podia condescender”.

124 Tradução minha: “Reputava uma aberração exaltar aos escritores que mencionei e esquecer, melhor dizendo, ignorar Wells, Shaw, Kipling, Chesterton, Stevenson, George Moore, Conrad…”.

125 A pouca afinidade com os anseios da fundadora nunca chegaria a convertê-los em dissidentes ostensivos, embora, em 1936, por iniciativa própria, chegassem a fundar em Buenos Aires outra revista cultural, *Destiempo*: com apenas três números mensais publicados, se encerraria como empresa de curta duração.

126 No caso de Bioy Casares, apesar do convite que recebera de Victoria em 1932, para participar das reuniões do grupo, sua atividade como colaborador da revista dar-se-ia apenas nove anos depois, em 1941, talvez como consequência do reconhecimento da crítica em torno do romance *La invención de Morel*, publicado em 1940; enquanto Borges já colaborava desde o início do projeto, em 1931.

A propósito de alguns nomes de autores anglo-saxões, no texto do "Prólogo" que escreveu para a *Antología de la literatura fantástica* (1940), Bioy Casares não apenas justificaria a predileção por escritores de língua inglesa como ainda confirmaria sua proeminência para a literatura fantástica:

> … como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés. Por cierto, hay precursores; citaremos: en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel; en el siglo XVI, a Rabelais; en el XVII, a Quevedo; en el XVIII, a De Foe y a Horace Walpole; ya en el XIX, a Hoffmann. (BIOY CASARES, 1940, p. 7).[127]

Nesse sentido, a partir da constância de alguns dos nomes supracitados — sobretudo Chesterton, Wells e Stevenson —, podemos pensar na formação de um cânone pessoal, adotado simultaneamente por Borges e Bioy Casares. Nessa trama de leituras comuns e de colaboração criativa, lançaram — pode-se dizer — as bases de uma espécie de *poética do fantástico*: na busca de novas formas para a ficção do metaempírico, para eles a literatura era aceita como artifício, em detrimento de quaisquer formulações do realismo.

Contudo, não há — no que tange à produção desses escritores — nenhum texto específico no qual sintetize suas ideias sobre o assim chamado *fantástico*. Aliás, a princípio, eles evitaram o uso desse termo; somente a partir de 1937, quando preparavam a aludida compilação, passariam a utilizá-lo.[128] Até então, em seu lugar Borges preferia o substantivo *magia*. Dos dois autores, foi ele quem mais se debruçou sobre esse tema, de sorte que — embora de maneira dispersa —, é possível identificar na sua produção ensaística o delineamento de uma possível concepção de *literatura fantástica*. Concepção esta muito mais próxima daquilo que ele próprio, Bioy Casares e também Silvina Ocampo escreveram como narrativa, do que dos textos que configuram a *Antología de la literatura fantástica*. Ou seja, embora os dois fenômenos se abriguem sob a capa de um mesmo vocábulo,

---

127 Tradução minha: "… como gênero mais ou menos definido, a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês. Por certo, há precursores; citaremos: no século XIV, o infante Don Juan Manuel; no século XVI, Rabelais; no XVII, Quevedo; no XVIII, De Foe e Horace Walpole; já no XIX, Hoffmann".

128 Na busca de um título para a antologia de 1940, tanto quanto Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo também concordavam pela não utilização do termo *fantástico*. Entretanto, à falta de um que lhes parecessem mais adequado, Borges sugerira outro não menos problemático: *irreal*. Ao fim e ao cabo, reconheceram que este último parecia negar à ficção um de seus atributos fundamentais, a verossimilhança; por isso mesmo, acataram a proposta inicial, intitulando a compilação de *Antología de la literatura fantástica* (CROSS & DELLA PAOLERA, 1988, p. 78).

veremos que são essencialmente diversos. As reflexões nas quais podemos encontrar importantes observações acerca do tema foram escritas entre os anos trinta e sessenta, momento que coincide com o período mais fecundo da produção desses autores: o ensaio "El arte narrativo y la magia" (1932), o "Prólogo" de *La invención de Morel* (1940), escritos por Borges; e também o *Postdata* que Bioy Casares acrescentou ao "Prólogo" da *Antología de la literatura fantástica*, quando da segunda edição, em 1965.

No texto de 1932, Borges, a partir do modelo ficcional chestertoniano, propõe uma espécie de teleologia da narrativa. Seu argumento principal, i.e., a necessidade do princípio de causalidade na narrativa, está fundado na análise de duas obras, a saber, *The life and death of Jason* [A vida e a morte de Jason] (1867), de William Morris e *Narrative of A. Gordon Pym* [A narrativa de A. Gordon Pym] (1838), um romance de Edgar Allan Poe. Por conseguinte, para o autor argentino, num procedimento de projeção ulterior, a trama (*a posteriori* chamada de *fantástica*) seria regida por uma *causalidade mágica*, simultaneamente distanciada do sobrenatural tanto quanto da proposta realista de imitação do caos da realidade. Nesse sentido, ao conceber a *magia* vinculada à narrativa Borges estabelece como pressuposto para esta última, sua oposição à ficção de índole psicológica:

> ... la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. […] Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. […] Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. (BORGES, 1975, p. 54).[129]

Já em 1940, esteticamente identificado com o amigo Bioy, ele voltaria a insistir na ideia central do ensaio "El arte narrativo y la magia", mas agora com a ênfase que o romance bioycasareano lhe permitia agregar. Trata-se do "Prólogo" que escreveu para o livro *La invención de Morel*: mais visível que o anterior, esse texto vem a lume numa conjuntura eminentemente favorável. Se em 1932 a ficção metaempírica de Borges ainda estava por vir, em 1940 o cenário era outro: ao lado de Bioy Casares e Silvina Ocampo, e dos próprios contos já publicados, esse

---

129 Tradução minha: "... a magia é a coroação ou pesadelo do causal, não sua contradição. O milagre não é menos forasteiro nesse universo que no dos astrónomos. […] Essa perigosa harmonia, essa frenética e precisa causalidade, manda no romance também. […] Todo episódio, num cuidadoso relato, é de projeção ulterior".

prólogo se converteria num núcleo dinamizador que, inicialmente, atrairia a atenção dos leitores e também escritores argentinos — em seguida, de outros países —, para uma forma específica de literatura. Por isso mesmo, era quase um manifesto da nova proposta literária, capaz de fazer escola: não por acaso nos anos seguintes surgiriam na Argentina autores como Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978)[130], Julio Cortázar (1914-1984)[131] e Antonio Di Benedetto (1922-1986), este último

130 Ao lado da tríade bonaerense, Wilcock foi um dos mais destacados integrantes do grupo *Sur*, sobretudo como tradutor. Quando referiu-se a Silvina Ocampo, Bioy Casares e Borges, afirmou (WILCOCK apud MANCINI, 2003, p. 14): "… fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación saqué especialmente esa leve tendencia que puede advertirse en mi vida y en mis obras […]. Borges representaba el genio total, ocioso y perezoso; Bioy Casares la inteligencia activa; Silvina Ocampo era entre ellos dos, la Sibila, la Maga que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra (suyas) la singularidad y el misterio del universo". [… foram a constelação e a trindade de cuja gravitação tirei especialmente essa leve tendência que pode se advertir em minha vida e em minhas obras […]. Borges representava o gênio total, ocioso e preguiçoso; Bioy Casares a inteligência ativa; Silvina Ocampo era entre eles dois, a Sibila, a Maga que lhes recordava em cada movimento e em cada palavra (suas) a singularidade e o mistério do universo.] Tradução minha. Como escritor, Wilcock também produziu uma obra capital para a ficção do metaempírico: parte dela foi produzida ainda na Argentina, em língua espanhola, no fim da década de cinquenta; mas os últimos vinte anos de sua criação literária foram feitos em Roma, em italiano. Portanto, trata-se de um escritor que chegou a possuir dupla nacionalidade, com pleno domínio de ambos os idiomas. Em alguma medida seu cosmopolitismo já era visível desde anos anteriores: filho de pai inglês e mãe argentina de origem europeia, Wilcock passara parte de sua infância e adolescência na Suíça e em Londres. De volta à Argentina, estudou Engenharia civil, mas em pouco tempo abandonaria essa profissão, dedicando-se integralmente à literatura. Nas atividades da revista *Sur* — na qual foi uma das peças chaves, traduziu diversas obras para a editora de Victoria Ocampo —, e foi amigo de Borges, Bioy Casares e Silvina. Entre os escritores traduzidos, figuram, entre outros, Franz Kafka, T. S. Eliot, Robert Louis Stevenson, Graham Greene e Jack Kerouac. Em colaboração com a esposa de Bioy, escreveu a peça teatral *Los traidores*, em 1956. Na companhia do casal viajou para a Europa, com quem visitaria a Itália pela primeira vez. Ainda em Buenos Aires, dirigiu duas revistas literárias: *Verde memoria* (1942-1944) e *Disco* (1945-1947). Como escritor, inicialmente dedicou-se à poesia; em língua espanhola, chegou a publicar seis livros: *Libro de poemas y canciones* (1940), *Ensayos de poesía lírica* (1945), *Persecusión de las musas menores* (1945), *Paseo sentimental* (1946), *Los hermosos días* (1946) e *Sexto* (1953). Portanto, Wilcock foi um narrador tardio, dedicando-se ao cultivo da ficção do metaempírico após a publicação dos textos paradigmáticos da tríade bonaerense. Seu primeiro livro de contos, *El caos*, foi publicado pela primeira vez na Argentina em 1974, com textos produzidos originariamente em língua espanhola — muitos deles tinham circulado em jornais argentinos e revistas hispano-americanas, nas décadas de quarenta e cinquenta (MONTEQUIN, 1999, p. 252-260). Entre as principais obras do período italiano, cito as seguintes: *Fatti inquietante* (1960), *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), *I due allegri indiani* (1973), *Il tempio etrusco* (1973), *L'ingegnere* (1975), *Frau Teleprocu* (1976) – em colaboração com Francesco Fantasia —, *Il libro dei mostri* (1978) e *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell' inferno* (1985) — em colaboração com Francesco Fantasia. Quase todas já foram traduzidas para o castelhano, e uma para o português: *A sinagoga dos iconoclastas* (editora Rocco, 2016).

131 Julio Cortázar nasceu em Bruxelas, em 1914, quando seus pais viajaram à Bélgica. Quatro anos depois, com o fim da Primeira grande guerra, a família regressaria a Buenos Aires, e ele naturalizar-se-ia argentino. Portanto, nascido no mesmo ano que Adolfo Bioy Casares, ambos produziriam seus livros concomitantemente. Apesar do pouco contato, eram amigos e um costumava admirar a literatura do outro: Cortázar alguma vez já afirmou que gostaria de ter sido Bioy Casares (COALLA, 1994, p. 139). O jovem Julio começaria sua obra ainda nos anos trinta, em Buenos Aires, concluindo-a posteriormente na França, mas sem perder o vínculo com o tipo de ficção proposto por Borges. Alheio a quaisquer vínculos com a abastada família Ocampo, não chegaria propriamente a integrar o

desvinculado do círculo bonaerense. *Grosso modo*, o "Prólogo" borgeano está fundado em duplo escopo. O primeiro não seria outro senão a apresentação da obra de Bioy Casares para o público leitor, reconhecendo-a como um romance perfeito (BORGES, 1999, p. 91): "He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta".[132] O segundo ponto, por sua dimensão e teor especulativo, torna-se o mais relevante: em última instância, seu maior mérito é o de consolidar os fundamentos do movimento literário que encabeçava. Desta feita, terá como pressuposto a oposição aos argumentos exarados pelo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955) no ensaio *La deshumanización del arte* [A desumanização da arte] (1925). De tal modo Borges se concentra nessa tarefa que, apenas no final do texto menciona o livro

---

grupo *Sur*; como sucedera ao esposo de Silvina; mas participaria de modo indireto, em 1948, com a publicação de um artigo seu na revista, intitulado "Muerte de Antonin Artaud" (Revista *Sur*, N° 163, maio, 1948, p. 80). Seu contato com Jorge Luis Borges, embora posterior, também impactaria sua carreira: inicialmente como modelo de escritor e, em seguida, como divulgador de sua obra. Em 1940, quando o amigo de Bioy dirigia a revista *Destiempo*, Cortázar apresentara-lhe um manuscrito: era o conto "Casa tomada", que logo foi publicado nas páginas do aludido periódico. Em 1965 o mesmo texto seria incluído na segunda edição da *Antología de la literatura fantástica*. O conjunto da obra cortazariana constitui um dos mais ricos e multifacetados capítulos não apenas da literatura hispano-americana, mas também ocidental: inclui poesia, dramaturgia, contos, romances, cartas, tradução e crítica literária — além de outros textos, por vezes inclassificáveis. Suas publicações compreendem os seguintes textos: contos: *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1982), *La otra orilla* (1994 — póstumo (há um prólogo de 1945; provavelmente fora concluído nessa data); romances: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973); poesia: *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971), *Salvo el crepúsculo* (1984); teatro: *Los reyes* (1949), *Nada a Pehuajó y Adiós Robinson* (1984), *Dos juegos de palabras* (1991) — este último publicado postumamente; Miscelâneas: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Silvalandia* (1974), *Humanario* (1976), *Territorios* (1978), *Los autonautas de la cosmopista* (1983) — em parceria com Carol Dunlop, *Alto el Perú* (1984), *Papeles inesperados* (2009), *Cortázar de la A a la Z* (2014), *El último combate* (2014) — as duas últimas, póstumas; crítica: *Viaje alrededor de una mesa* (1970), *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), *Obra crítica: I, II, III* (1994), *Imagen de Jonh Keats* (1996), *Clases de literatura: Berkeley, 1980* (2013) — essas últimas três foram publicadas postumamente; outros textos: *Historias de cronopios y de famas* (1962), *La casilla de los Morelli* (1973), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Un tal Lucas* (1979), *Cuaderno de Zihuatanejo: el libro de los sueños* (1997) — este último, póstumo; além dos onze volumes que compõem seu extenso epistolário, todos publicados depois da morte do autor.

132 Tradução minha: "Discuti com seu autor os pormenores de sua trama, eu a reli; não me parece uma imprecisão ou uma hipérbole qualificá-la de perfeita". Como vemos, esse movimento especular de cumplicidade entre os dois escritores é marcado por mútuos elogios. Nesse sentido, no mesmo ano, nas páginas do texto introdutório da *Antología*, Bioy Casares (1940, p. 13) escreve, referindo-se aos contos do amigo: "... son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinado a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.". [... são exercícios de incessante inteligência e de imaginação feliz, carentes de languidez, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinado a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura.] Tradução minha.

prefaciado. Portanto, desde as primeiras linhas seu plano já está exposto: após uma citação indireta do escritor inglês Robert Louis Stevenson (1850-1894) que, em 1882, anotou com ironia que "... los lectores británicos desdeñaban un pouco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado"[133] (BORGES, 1999, p. 89), o autor argentino introduz a questão fazendo um contraponto entre este último e o ensaísta espanhol:

> José Ortega y Gasset […] trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que «es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior», y en la 97, que esa invención «es prácticamente imposible». En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela «psicológica» y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. (BORGES, 1999, p. 89).[134]

Como vemos, nessas linhas o autor retoma a distinção entre o romance psicológico e o romance de aventuras, modificando apenas a nomenclatura em relação ao ensaio "El arte narrativo y la magia": ou seja, por *romance psicológico* devemos entender o que em 1932 ele havia chamado de "novela de caracteres" [romances de tipos], cuja principal característica era, segundo pensava, "a imitação da realidade"; enquanto o romance de aventuras corresponderia ao que ele então denominara *romance mágico*. Em grande medida, Borges se concentra em dois argumentos:

> La novela característica, "psicológica", propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión […] un nuevo rasgo verosímil. (BORGES, 1999, p. 12).[135]

---

133 Tradução minha: "... os leitores britânicos desdenhavam um pouco das peripécias e opinavam que era muito hábil escrever um romance sem argumento, ou de argumento infinitesimal, atrofiado".
134 Tradução minha: "José Ortega y Gasset […] trata de aduzir o desdém anotado por Stevenson e estabelece na página 96, que «é muito difícil que hoje caiba inventar uma aventura capaz de interessar nossa sensibilidade superior», e na 97, que essa invenção «é praticamente impossível». Em outras páginas, em quase todas as outras páginas, advoga a favor do romance «psicológico» e opina que o prazer das aventuras é inexistente ou pueril".
135 Tradução minha: "O romance característico, "psicológico", tende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demostraram à exaustão que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência; pessoas que se adoram até o ponto de se separar para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa libertade plena acaba por equivaler à plena desordem.

Por outro lado, ante a “desordem” aventada pelo romance psicológico ou realista, por sua ausência de rigor, Borges menciona o elemento precípuo do *romance de aventuras*, i.e., a ordem e o rigor formal — claramente, seu contrário —, com ênfase no reconhecimento das instâncias da construção ficcional:

> La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro,* del *Quijote* o de los siete viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento. (BORGES, 1999, p. 12).[136]

Nesse “Prólogo” ainda reaparece o conceito de “argumento rigoroso”, ao qual Borges também havia se referido no ensaio de 1932: através dessa formulação ele se refere às narrativas nas quais nenhum elemento é supérfluo e que, por um encadeamento preciso, pressupõe, evidentemente, uma *causalidade mágica*. Por isso mesmo, nesse tipo de argumento, “todo episodio [...] es de proyección ulterior” (BORGES, 1975, p. 54).[137]

Da lavra de Bioy Casares, há um trecho particularmente notável, retirado do *Postdata* que agregou ao “Prólogo” da *Antología de la literatura fantástica*, de sua autoria. Ao se ocupar do tema, ele apresenta uma síntese da situação em 1940, na qual juntamente com Borges e Silvina Ocampo, observou a “desordem” advinda do romance psicológico:

> Los compiladores de esta antología **creíamos que la novela**, en nuestro país y en nuestra época, **adolecía de una grave debilidad en la trama**, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. […] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, **acometimos contra las novelas psicológicas**, a las que imputábamos **diferencias de rigor en la construcción**: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes; la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil. […] A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque

---

Por outra parte, o romance "psicológico" quer ser também romance "realista": prefere que esqueçamos seu carácter de artifício verbal e faz de toda vã precisão […] um novo traço verosímil”.

136 Tradução minha: “O romance de aventuras, por outro lado, não se propõe como uma transcrição da realidade: é um objeto artificial que não sofre nenhuma parte injustificada. O temor de incorrer na mera variedade sucessiva do *Asno de ouro,* do *Quijote* ou das sete viagens de Simbad, lhe impõe um rigoroso argumento”.

137 Tradução minha: “todo episódio [...] é de projeção ulterior”.

> es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación. (BIOY CASARES, 2008, p. 20-21). Grifos meus.[138]

Na conjuntura apontada pelos escritores nos três momentos acima, a ficção de *causalidade mágica*, por fim chamada simplesmente de *literatura fantástica* era, segundo eles, a panaceia para o problema então identificado. Em suma, essas três publicações se complementavam, na defesa de um tipo de ficção que se opunha ao realismo; ao mesmo tempo, suas obras individuais, juntamente com a organização da *Antología*, era o corolário de um sólido projeto literário. E tudo isso calcado em seus autores preferidos: ademais dos já mencionados Gilbert Keith Chesterton e Robert Louis Stevenson, há ainda H. G. Wells. Nesse sentido, o próprio romance bioycasareano secundava sua presença nas entranhas do texto, cujo título e ambientação insular parecem aludir filialmente a Moreau, o islenho personagem wellsiano (alusão ao livro *The island of doctor Moreau* [A ilha do doutor Moreau]). Dessa maneira, em ambos os autores, como também na criação literária de Silvina Ocampo, Wilcock, Cortázar e Antonio Di Benedetto, a ficção do metaempírico se desenvolveu contígua a mundos possíveis, mas à margem do sobrenatural. Longe de casas mal-assombradas, almas-do-outro-mundo, criaturas folclóricas e abantesmas do medievo — frequentes em narradores brasileiros do século XX, como Adelpho Monjardim e Jayme Griz —, os escritores argentinos em tela perseguiriam outros sendeiros: neles sobressaem cogitações filosóficas, argumentos de conjectura metafísica, hipóteses científicas, elaborações matemáticas, assombros epistemológicos.

O passo seguinte foi a organização da *Antología de la literatura fantástica*, publicada em dezembro de 1940: com textos orientais (Tsao Hsue-Kin, Chuang Tzu e *As mil e uma noites*), autores clássicos da literatura ocidental (Petrônio, Don Juan Manuel, François Rabelais, Edgar Allan Poe, Franz Kafka e James Joyce) e alguns

138 Tradução minha: “Os compiladores desta antologia acreditávamos que o romance, em nosso país e em nossa época, adoecia de uma grave debilidade na trama, porque os autores haviam esquecido o que poderíamos chamar o propósito primordial da profissão: contar contos. […] Porque requeríamos oponentes menos ridículos, acometemos contra os romances psicológicos, aos quais imputávamos diferenças de rigor na construção: neles, alegávamos, o argumento se limita a uma soma de episódios, equiparáveis a adjetivos ou lâminas, que servem para definir aos personagens; a invenção de tais episódios não reconhece outra norma além do capricho do romancista, já que psicologicamente tudo é possível e ainda verosímil. […] A um anelo do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, corresponde o conto fantástico: ao imarcescível desejo de ouvir contos; o satisfaz melhor que nenhum outro, porque é o conto de contos, o das coleções orientais e antigas e, como dizia Palmeirim de Inglaterra, o fruto de ouro da imaginação”.

nomes locais (Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove, Arturo Cancela e Pilar de Lusarreta), a compilação era um repositório das leituras dos próprios organizadores, Silvina Ocampo, Borges e Bioy Casares[139]. A propósito, a terceira parte do "Prólogo" traria a confirmação, nas palavras do criador de Morel (BIOY CASARES, 1940, p. 14): "Para formarla hemos seguido un criterio hedónico […]. […] uno de nosotros dijo que si los reuniéramos [seus contos prediletos] y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, haríamos un buen libro".[140] No parágrafo subsequente, Bioy concluiría (BIOY CASARES, 1940, p. 15): "Hemos hecho este libro. [..] Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores".[141] Por isso mesmo, a omissão de alguns nomes fundamentais para a literatura do metaempírico do século XX, entre eles, Horacio Quiroga (1878-1937), Felisberto Hernández (1902-1964), Juan Draghi Lucero (1895-1994) e Antonio Di Benedetto. Embora a justificativa de Bioy Casares, em 1940, fosse por motivos de espaço, dada a limitação editorial da edição *princeps*, a ausência desses autores continuaria na segunda edição.[142] Voltemos às linhas do "Prólogo" escrito por ele (BIOY CASARES, 1940, p. 15): "Hemos debido resignarnos, por razones de espacio, a algunas omisiones. Nos queda material para una segunda antología de la literatura fantástica".[143] A proximidade dos três escritores se refletia em afinidade: passavam tardes e noites dialogando sobre literatura e filosofia.[144] Após o casamento de Bioy e

---

139 Há ainda um texto paradigmático de Jorge Luis Borges presente na coletânea: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Quanto a Bioy Casares e Silvina, optaram por não incluir contos de sua autoria. Em 1965, na segunda edição, também agregariam seus próprios textos: "El calamar opta por su tinta" e "La expiación", respectivamente. Nas linhas iniciais do *Postdata*, Bioy aclara os motivos da omissão em 1940 (BIOY CASARES, 2008, p. 19): "Veinticinco años después, la favorable fortuna permite una nueva edición de nuestra *Antología de la literatura fantástica* de 1940, enriquecida de textos de Agutagawa, de Bianco, de León Bloy, de Cortázar, de Elena Garro […], de Wilcock. Aun relatos de Silvina Ocampo y de Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente". [Vinte e cinco anos depois, a favorável fortuna permite uma nova edição de nossa *Antologia da literatura fantástica* de 1940, enriquecida de textos de Agutagawa, Bianco, León Bloy, Cortázar, Elena Garro […], de Wilcock. E também contos de Silvina Ocampo e Bioy foram incluídos, pois entendemos que sua inclusão já não pecava de impaciente.] Tradução minha.

140 Tradução minha: "Para formá-la seguimos um critério hedônico […]. […] um de nós disse que se os reuníssemos e agregássemos os fragmentos do mesmo caráter anotados em nossos cadernos, faríamos um bom livro".

141 Tradução minha: "Fizemos este livro. [..] Este volume é, simplesmente, a reunião dos textos da literatura fantástica que nos parecem melhores".

142 Discutirei essa questão com maiores detalhes no capítulo 4.

143 Tradução minha: "Nos resignamos, por razões de espaço, a algumas omissões. Fica material para uma segunda antologia da literatura fantástica".

144 Às mais das vezes, porém, Silvina não participava dos diálogos entre os dois amigos. Em 2004, num opúsculo à guisa de um diário, *With Borges* [Com Borges], o escritor argentino Alberto Manguel

Silvina, Borges os visitava com regularidade, acompanhando-os em conversações intermináveis. O diário *Borges* (2006), de Bioy Casares, traz os principais registros dessas tertúlias:

> … teníamos una compartida pasión por los libros. Tardes y noches conversamos de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica […], de literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasía metafísica* de Schopenhauer … (BIOY CASARES, 2006, p. 29).[145]

Ao lado dos textos ensaísticos supramencionados e da publicação da coletânea de 1940, figurava outro elemento não menos substancial para o movimento orientado pelos autores do círculo bonaerense: suas próprias criações ficcionais. Essa sim era a parte que, essencialmente, se coadunava com a poética sugerida por Borges. Assim, enquanto este último publicava as narrativas "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), "Las ruinas circulares" [As ruínas circulares] (1940) e o volume de contos *El jardín de senderos que se bifurcan* [O jardim de sendeiros que se bifurcam] (1941), que em 1944 integraria a primeira parte do livro *Ficciones* [Ficções], Bioy Casares trazia a lume o romance *La invención de Morel* (1940), seguido de *Plan de evasión* (1946) e os contos de *La trama celeste* (1948). Silvina Ocampo já havia publicado *Viaje olvidado* [Viagem esquecida] em 1937, antecipando-os; mas seu principal livro de contos também seria da década de quarenta: *Autobiografía de Irene* (1948).[146] Dessa maneira, a partir dos anos

---

— que leu para Borges cego durante alguns anos —, nos revelaria alguns detalhes da relação entre eles (MANGUEL, 2018, p. 52): "O relacionamento com Silvina era diferente. Durante o jantar, Borges e Bioy lembravam, enfeitavam e inventavam uma variedade de anedotas literárias, recitavam passagens do melhor e do pior da literatura e essencialmente se divertiam bastante, gargalhando alto. Silvina contribuía para o diálogo apenas de vez em quando. Apesar de ter compilado, com os dois, uma antologia essencial da literatura fantástica com tradução espanhola e de ter escrito um romance policial com Bioy, *Los que aman, odian* [1946], suas sensibilidades literárias eram claramente diferentes, estando mais próximas do humor negro dos surrealistas, com que Borges antipatizava. Borges achava as histórias dela cruéis demais ...".

145 Tradução minha: "… tínhamos uma paixão compartilhada pelos livros. Tardes e noites conversamos sobre Johnson, De Quincey, Stevenson, literatura fantástica […], literatura chinesa, Macedonio Fernández, Dunne, o tempo, a relatividade, o idealismo, sobre a *Fantasia metafísica* de Schopenhauer …".

146 Não obstante a qualidade de sua literatura, nas décadas de trinta e quarenta sua imagem permanecera um tanto desconhecida na Argentina, em parte por vontade própria — sempre avessa às entrevistas e à publicidade —, mas em parte também pelo peso dos nomes que a rodeavam — por ser simultaneamente a irmã mais jovem de Victoria Ocampo, a esposa de Bioy Casares e a amiga de Borges. Uma "escritora oculta", nas palavras de Noemí Ulla (1999). Dessa maneira, é realmente paradoxal sua condição entre os dois varões: colaborou na tradução dos textos incluídos na *Antología de la literatura fantástica* e, ao lado deles, mas sem alardear, construiu a própria obra, extensa e não menos relevante. Por isso não nos deixemos enganar pelo silêncio inicial em torno de sua atividade

quarenta, essa modalidade ficcional deixaria de ser um fenômeno isolado — como até então havia sido —, para se configurar como um movimento direcionado e coeso nas letras argentinas. Ou seja, apesar da considerável produção ocorrida no XIX, coube ao século XX, graças à obra dos autores mencionados, conferir *status* de nobreza ao modo fabulativo identificado como fantástico. Até então o quadro literário fora, efetivamente, diverso: em geral pululavam narrativas avulsas, às mais das vezes emulando E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, como fizeram Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), Juana Manuela Gorriti (1818-1892) e Carlos Olivera (1858-1910). Em suma, após aquelas publicações, as narrativas daqueles autores passariam a ocupar a centralidade da cena literária não apenas na Argentina, mas na América Latina e na Europa — com grande repercussão no Brasil a partir dos anos sessenta e setenta. Nesse sentido, essa modalidade ficcional, assinalaria a professora Francisca Coalla (1994, p. 119), "… no sólo alcanza un gran auge dentro de su ámbito, sino que adquiere connotaciones de universalidad …".[147] E conclui (COALLA, 1994, p. 120): "… hasta el punto de que no es posible referirse a la literatura fantástica actual sin tomar como referencia la literatura […] argentina".[148]

Na entrevista concedida a Fernando Sorrentino em 1972, Borges, ao considerar alguns pormenores dessa época, reconheceria a importância de sua própria obra, bem como de sua atividade ao lado de Bioy e Silvina, como a pedra angular do movimento que colocaria as narrativas do metaempírico no centro da cena literária argentina:

---

fabulativa: sua produção, guardados os vínculos estéticos que manteve com Bioy e Borges, se consolidaria por um caminho próprio. A obra de Silvina Ocampo compreende as seguintes publicações: *Viaje olvidado* (1937), contos; *Enumeración de la patria* (1942), poesia; *Espacios métricos* (1945), poesia; *Los sonetos del jardín* (1945); *Los que aman, odian* (1946); romance em colaboração com Bioy Casares; *Autobiografía de Irene* (1948), contos; *Poemas de amor desesperado* (1949); *Los nombres* (1953), poesia; *Los traidores* (1956), peça teatral em parceria com Juan Rodolfo Wilcock; *La furia y otros cuentos* (1959); *Las invitadas* (1961), contos; *Lo amargo por dulce* (1962), poesia; *Los días de la noche* (1970), contos; *Amarillo celeste* (1972), poesia; *El cofre volante* (1975), contos infantis; *El tobogán* (1975), contos infantis; *El caballo alado* (1976), contos infantis; *La naranja maravillosa* (1977), contos infantis; *Canto escolar* (1979), poesia; *Árboles de Buenos Aires* (1979), poesia; *Breve santoral* (1984), poesia; *Y así sucesivamente* (1987), contos; *Cornelia frente al espejo* (1988), contos; *Las repeticiones* (2006), contos póstumos. Há ainda duas antologias em colaboração com Bioy e Borges, e outras duas pessoais: *Antología de la literatura fantástica* (1940) e *Antología poética argentina* (1941); *Pequeña antología* (1954) e *Informe del cielo y del infierno* (1970).

147 Tradução minha: "… no apenas alcança um grande auge dentro de seu âmbito, mas adquire conotações de universalidade …".

148 Tradução minha: "… até o ponto de que não é possível se referir à literatura fantástica atual sem tomar como referência a literatura […] argentina".

> F.S. ¿En qué medida considera que su obra es un aporte positivo para la literatura argentina y para nuestro país?
> J.L.B. Creo también haber contribuido al auge de la literatura fantástica en este país, literatura que otros cultivan ahora por cierto con mejor fortuna que yo. Un libro como la *Antología de la literatura fantástica,* que publicamos Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y yo, ha sido un libro que no debería olvidarse en la historia de la literatura argentina. (SORRENTINO, 1972, p. 86).[149]

De modo análogo, a mesma ideia é confirmada também por Silvina Ocampo ainda naquela década, numa rara entrevista concedida a Luis Mazas, para a revista *Somos*, em 1977. Questionada acerca do auge da literatura fantástica nos países hispano-americanos, declarou (OCAMPO, 2014, p. 244): "Nosotros — *se refiere a Adolfo Bioy Casares, a Borges y a ella misma* — la pusimos 'de moda'".[150] Quanto a Borges, se no cerne de sua obra era visível essa disposição intrínseca e concreta, ao mesmo tempo reconhece a impossibilidade desse feito em décadas anteriores, qual ocorrera com Leopoldo Lugones (1874-1938) em 1906 — dada a ausência de uma conjuntura favorável, não somente em seu país, mas no restante da América Latina:

> F.S. … como usted me dijo […], si su obra tenía algún mérito, era el de haber propulsado la literatura fantástica en esta parte de América, y esa obra de García Márquez tiene bastantes elementos fantásticos...
> J.L.B. Bueno, yo realmente creo que esa *Antología de la literatura fantástica* que compilé con Silvina Ocampo y Bioy Casares ha hecho una obra benéfica. Aunque ya mucho antes Lugones había escrito *Las fuerzas extrañas...* Pero, claro, **Lugones desistió en seguida de ese propósito de literatura fantástica**: sin duda hacia 1906 ó 1907 **no había un ambiente favorable en la América latina para ese tipo de literatura**. La prosa que escribieron los modernistas era sobre todo una prosa decorativa, una prosa llena de colores y de metales y de frases melodiosas. Y cuando Lugones publicó un libro que ahora se llamaría de *ficción científica,* desde luego no pudo gustar mucho en ese momento. Es cierto que leían a Wells, pero no sé si lo veían como importante, no sé si la lectura de Wells significó algo para ellos. Quizá la lectura de Poe haya significado algo para ellos, pero no la lectura de los relatos, donde hay cierta precisión y rigor, sino más bien la vaguedad romántica de los poemas de Poe: mujeres bellísimas, de pasado enigmático, que habitan en viejos castillos... (SORRENTINO, 1972, p. 86-87). Grifos meus.[151]

---

149 Tradução minha: "F.S. Em que medida considera que sua obra é um aporte positivo para a literatura argentina e para nosso país? J.L.B. Creio também haver contribuído ao auge da literatura fantástica neste país, literatura que outros cultivam agora por certo com melhor fortuna que eu. Um livro como a *Antologia da literatura fantástica,* que publicamos Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e eu, é um livro que não deveria ser esquecido na história da literatura argentina".

150 Tradução minha: "Nós — *se refere a Adolfo Bioy Casares, a Borges e a ela mesma* — a colocamos 'de moda'".

151 Tradução minha: "F.S. … como você me disse […], se sua obra tinha algum mérito, era o de haver propulsado a literatura fantástica nesta parte da América, e essa obra de García Márquez tem

Mas apesar da importância do trabalho dos três escritores no sentido de valorização dessa modalidade literária há, em grande mediada, uma inclinação narcísica no seu labor. Por um lado, a proposta conceitual que defenderam serviu de alicerce para a própria obra, não para fundamentar a seleção dos textos da *Antología*, por exemplo. Nela, paralelo a contos de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle Adam, há fragmentos do filósofo chinês Chuang Tzu, do místico sueco Emanuel Swedenborg e do *Ulysses* de James Joyce. Ou seja, não fica claro o limite daquilo que efetivamente seja o *fantástico*. Por outro lado — e este ponto não é menos significativo —, a maneira idiossincrática de conceber tal modalidade literária, i.e., tendo a própria ficção como espelho, lançou sobre a obra de determinados autores de importância inconteste nesse espectro fabulativo uma sombra que persiste até os dias atuais. Nas próximas páginas abordarei alguns aspectos da criação de dois deles, a saber, Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto — ambos contemporâneos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, porém nunca mencionados em suas atividades.

---

bastantes elementos fantásticos... J.L.B. Bom, eu realmente creio que essa *Antologia da literatura fantástica* que compilei com Silvina Ocampo e Bioy Casares fez um trabalho benéfico. Embora já muito antes Lugones havia escrito *Las fuerzas extrañas...* Porém, claro, Lugones desistiu em seguida desse propósito de literatura fantástica: sem dúvida por volta de 1906 ou 1907 não existia um ambiente favorável na América latina para esse tipo de literatura. A prosa que os modernistas escreveram era sobretudo uma prosa decorativa, uma prosa cheia de cores e de metais e de frases melodiosas. E quando Lugones publicou um livro que agora se chamaria de *ficção científica,* desde logo não pôde agradar muito naquele momento. É certo que liam Wells, mas não sei se o viam como importante, não sei se a leitura de Wells significou algo para elos. Talvez a leitura de Poe haja significado algo para elos, porém não a leitura dos contos, onde há certa precisão e rigor, e sim a imprecisão romântica dos poemas de Poe: mulheres belíssimas, de passado enigmático, que residem em velhos castelos...". No início do século XX, Lugones, já distanciado de seus predecessores oitocentistas, publicara um conjunto de narrativas fantásticas reunidas num mesmo volume, *Las fuerzas extrañas* [As forças estranhas] (1906) — obra sem-par no conjunto de sua produção. Um pouco mais adiante, não se pode deixar de mencionar também o uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937) e sua obra *Cuentos de amor de locura y de muerte* [Contos de amor de loucura e de morte] (1917), publicada em Buenos Aires, cuja proposta ficcional parece antecipar, em alguma medida, certos elementos do mundo imaginativo de Bioy Casares, tais como a presença do cinema e a possibilidade da interação com simulacros. Nada obstante, no que tange ao âmbito do chamado fantástico argentino, essas obras erigiram-se e subsistiram sem pontos de articulação.

3.1.2 A eternidade melancólica de Blanqui e a causalidade da narrativa nos primeiros contos de Borges e Bioy Casares

Entre outros momentos pontuais da crítica exercida por Bioy Casares para além das páginas de *Sur*, a relevância estética atribuída às narrativas borgeanas é destacada sobretudo no "Prólogo" da *Antología de la literatura fantástica* (BIOY CASARES, 1940, p. 13): "Con el 'Acercamiento a Almotásim', con 'Pierre Menard', con 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', **Borges ha creado un nuevo género literario**"[152], espécie de *fantasias metafísicas* (grifos meus). Tal apreciação significa reconhecer, ademais do surgimento de uma nova prática na literatura nacional, uma apologia à ficção produzida por Borges, situando-o num plano de igualdade consigo próprio, que por sua vez havia sido elogiado pelo amigo no "Prólogo" de *La invención de Morel* (BORGES, 1999, p. 91): "*La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma **un género nuevo**".[153] Grifos meus. Ou seja, essa reciprocidade é o coroamento de uma parceria intelectual e de amizade plena de afinidades e mútuos apoios literários como poucos na história da literatura. Nada obstante, a obra ficcional criada por ambos, apesar de fundada em idêntica matriz fabulativa, se desenvolveria por caminhos próprios. De maneira que a literatura metaempírica de um jamais poderia ser confundida com a do outro. Assim, entre labirintos e imagens especulares multiplicadas indefinidamente, pululam na prosa borgeana, tanto no âmbito ensaístico quanto ficcional, que por vezes não se dissociam, textos que ora têm a própria literatura como tema, ora a matemática ou ideias de índole filosófica — tudo a serviço de sua criação incessante. No que tange à narrativa bioycasareana, cuja peculiaridade é inequívoca, identifico três núcleos temáticos capitais: as invenções por motivação fáustica, o pendor por argumentos científicos e tramas fundadas em aportes de origem filosófica. Portanto, numa literatura desprovida de fantasmas e demais recursos do imaginário inerente ao fantástico oitocentista, a ficção que ambos praticaram instaura uma estética própria, também chamada por Borges de "imaginación razonada" (BORGES, 1999).

---

152 Tradução minha: "Com 'Acercamiento a Almotásim', com 'Pierre Menard', com 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', Borges criou um novo gênero literario".
153 Tradução minha: "*A invenção de Morel* (cujo título alude filialmente a outro inventor islenho, a Moreau) translada a nossas terras e a nosso idioma um gênero novo".

Entretanto, entre os pontos de aproximação um há que, a meu ver, atravessa as principais narrativas dos dois escritores, irmanando-as no mesmo barro conceptivo. Neste item, chamo a atenção para esse elemento comum, geralmente desconsiderado entre críticos e estudiosos do chamado *fantástico* argentino. Portanto, abstração feita das particularidades e da contínua etapa em colaboração, a fonte desse *élan* imaginativo reside na recorrência à sofisticada hipótese astronômica do pensador francês Louis-Auguste Blanqui (1805-1881)[154], apresentada na obra *L'éternité par les astres: hypothèse astronomique* [A eternidade através dos astros: hipótese astronômica] (1872). Essas narrativas convergentes, cuja existência talvez não fosse possível sem a leitura que ambos fizeram desse livro, ratifica seu comprometimento para com a própria criação, em detrimento de outros escritores contemporâneos, como veremos mais adiante.

Iniciemos o percurso seguindo as premissas blanquianas. À guisa do *flâneur* que vagueava pelas ruas parisienses, Blanqui habituou-se a deambular por paragens remotas, comprometido com as estrelas que o fascinavam desde a amplidão. Malgrado a condição confinante do cárcere, sua escrita lhe habilitava o acesso a outros mundos possíveis, franqueados por uma imaginação em fuga por espaços insonoros e tempos repetidos. Para superar o reduto de sua cela, conjeturou um universo ilimitado: perante o infinito a liberdade lhe acenaria por todos os confins. A ideia de um cosmo desprovido de centralidade é afirmada pelo pensador a partir de um célebre fragmento de Blaise Pascal (1623-1662), cuja citação aparece nas primeiras linhas do texto (BLANQUI, 2016, p. 9): “L’univers est un cercle, dont le centre est partout et la circonférence nulle part”.[155] Para ratificar essa proposição inicial, nas páginas seguintes ainda agregaria (BLANQUI, 2016, p.

154 Filósofo e revolucionário do século XIX, por algumas de suas ideias políticas e religiosas Blanqui fora condenado diversas vezes ao silêncio involuntário das prisões. Segundo anotações da professora Olgária C. F. Matos (2016), ele vivera mais em calabouços que em liberdade: “Condenado em Paris entre as Revoluções de 1830, 1848 e 1871 a duas penas-de-morte, duas prisões perpétuas e uma ao exílio, Blanqui passou mais da metade de sua vida encarcerado”. Sentenciado por insurreições contra a monarquia francesa e acusações contra o clero, em sua última prisão, no Fort de Taureau, elaborou uma obra *sui generis*, espécie de astronomia poética e filosofia existencial. Seu conteúdo parece indicar que conquanto estivesse confinado numa cela exígua seu pensamento digressionava pelas estrelas. Ainda de acordo com Olgária Matos, essa publicação blanquiana se inscreve, a seu modo, na tradição dos escritos carcerários de “consolação da filosofia”. Nesse sentido, tivera ilustres predecessores: *Ad Helviam matrem de consolatione* [Consolação a minha mãe Hélvia], de Sêneca (4 a.C.-65 d.C.); *De consolatione philosophiae* [A consolação da filosofia], de Boécio (480-524 ou 525); e os *Quaderni del carcere* [Cadernos do cárcere], de Antonio Gramsci (1891-1937), por citar alguns exemplos.

155 Tradução minha: “O universo é um círculo cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em parte alguma”.

18): “Nous avons toujours considéré notre globe comme la planète-reine, vanité bien souvent humiliée. Nous sommes presque des intrus dans le groupe que notre gloriole prétend agenouiller autour de sa suprématie”.[156]

Portanto, ao partir do pressuposto de que o universo é eterno, infinito e indivisível, a proposição blanquiana advoga a totalidade e harmonia cósmica. Nada há esparso; entre os seres e as coisas existentes tudo se encadeia e concorda. Mas, carenciada de uma finalidade última, na teoria da pluralidade dos mundos de Blanqui a existência do universo apenas está dada, à revelia de qualquer causalidade primária, inteligente ou não. A tese central de seu opúsculo, distribuída em oito capítulos, é uma resposta a um inescrutável paradoxo (mas como indicado no título, tratava-se de uma hipótese): como conciliar a finitude das partículas que compõem a matéria com a infinidade espacial e temporal do universo? Ou seja, ainda que suas combinações fossem inumeráveis, haveria sempre um termo dada a limitada quantidade desses corpúsculos na natureza.[157] A solução encontrada por Blanqui incluiria o oportuno fenômeno da repetição. Contudo, em sua especulação cosmológica uma venerada categoria estaria excluída, a metafísica: fundada no monismo absoluto, a totalidade do universo é constituída apenas por matéria, combinada e analogamente repetida ao infinito, em eterno retorno:

> La nature a donc sous la main cent *corps simples* pour forger toutes ses œuvres et les couler dans un moule uniforme: « le système stello-planétaire ». Rien à construire que des systèmes stellaires, et cent *corps simples* pour tous matériaux, c’est beaucoup de besogne et peu d’outils. Certes, avec un plan si monotone et des éléments si peu variés, il n’est pas facile d’enfanter des combinaisons différentes, qui suffisent à peupler l’infini. Le recours aux répétitions devient indispensable. (BLANQUI, 2016, p. 68).[158]

---

156 Tradução minha: “Desde sempre consideramos nosso globo como o planeta-rei, uma vaidade com frequência humilhada. Somos quase intrusos no grupo que nossa pequena glória pretende fazer ajoelhar em torno de sua supremacia”.

157 Na segunda metade do século XIX eram conhecidos apenas 64 elementos químicos, então chamados *corpos simples* (BLANQUI, 2016, p. 19): “Sur notre globe jusqu’à nouvel ordre, la nature a pour éléments uniques à sa disposition les 64 *corps simples*, dont les noms viennent ci-après. Nous disons « jusqu’à nouvel ordre », parce que le nombre de ces corps n’était que 53 il y a peu d’années. De temps à autre, leur nomenclature s’enrichit de la découverte de quelque métal ...”. [Em nosso globo, até segunda ordem, a natureza possui, como únicos elementos à sua disposição, 64 *corpos simples*, cujos nomes informamos adiante. Dizemos «até segunda ordem» porque o número desses corpos, há poucos anos, não era mais que 53. De tempos em tempos, sua nomenclatura se enriquece com a descoberta de algum metal ...] Tradução minha. Posteriormente foram descobertos mais 54, totalizando 118 elementos catalogados na *Tabela periódica*. Mas como continuassem limitados, em nada contrariaria a hipótese do pensador.

158 Tradução minha: “A natureza tem à sua disposição cem *corpos simples* para forjar todas as suas obras e colocá-las num molde uniforme: «o sistema estelo-planetário». Construir apenas sistemas estelares, tendo cem *corpos simples* como totalidade dos materiais, é muita tarefa e poucas

Em suma, para preencher a ilimitada extensão universal, a natureza repetiria cada uma de suas combinações *originais*. Dessa maneira, nossa residência terrestre, com todos os seus hóspedes seria a repetição de uma Terra primordial, num processo de duplicação interminável: infinitas cópias concomitantemente vivendo em mundos sempre incomunicáveis. Mas nada seria exatamente igual: em algumas delas seríamos mais jovens, noutras, mais velhos, ou mais felizes, ou menos felizes, ou mais ricos, ou mais pobres, *ad infinitum*. O mesmo sucederia com Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e demais astros de outros sistemas solares. Ou seja, se todos os homens tinham seus infindáveis sósias, por condição *sine qua non*, haveria também terras-sósias, sistemas-sócias, galáxias-sósias etc. Nesse sentido, a imagem total que se forma não é outra senão a de um labirinto de infinitas bifurcações temporais que jamais se encontrariam, comportando análogos mundos possíveis, independentes e paralelos:

> À toute minute, à toute seconde, les milliers de directions différentes s'offrent à ce genre humain. Il en choisit une, abandonne à jamais les autres. Que d'écarts à droite et à gauche modifient les individus, l'histoire ! [...] Le passé est un fait accompli; c'est le nôtre. L'avenir sera clos seulement à la mort du globe. D'ici là, chaque seconde amènera sa bifurcation, le chemin qu'on prendra, celui qu'on aurait pu prendre. Quel qu'il soit, celui qui doit compléter l'existence propre de la planète jusqu'à son dernier jour, a été parcouru déjà des milliards de fois. Il ne sera qu'une copie imprimée d'avance par les siècles. / Les événements ne créent pas seuls des variantes humaines. Quel homme ne se trouve parfois en présence de deux carrières ? […] Tout ce qu'on aurait pu être ici-bas, on l'est quelque part ailleurs. Outre son existence entière, de la naissance à la mort, que l'on vit sur une foule de terres, on en vit sur d'autres dix mille éditions différentes. (BLANQUI, 2016, p. 80-82).[159]

O próprio Blanqui, noutros mundos idênticos ao nosso, estaria passando por situações semelhantes. Acaso já tenha escrito algo parecido, ou que por certo virá a

---

ferramentas. É certo que, com um projeto tão monótono e elementos tão pouco variados, não é fácil criar combinações diferentes, bastantes para povoar o infinito. Se faz indispensável recorrer às *repetições*".

159 Tradução minha: "Milhares de direções diferentes se oferecem a esse gênero humano, a cada minuto, a cada segundo. Ao escolher uma, abandona para sempre as demais. Quantos desvios, para um lado e para outro, modificam os indivíduos, a história! [...] O passado é um fato consumado; é o nosso. O futuro concluirá apenas com a morte do globo. Até lá, cada segundo comportará sua bifurcação, o caminho que poderíamos ter tomado. Seja qual for, o caminho que deverá completar a existência do planeta até seu último dia já foi percorrido milhares de vezes. Não será mais que uma cópia impressa de antemão pelos séculos. / Os acontecimentos não são os únicos a criar variantes humanas. Que homem não se encontra, às vezes, diante de dois sendeiros? [...] Tudo que poderíamos ser aqui, somos em alguma outra parte. Além da existência inteira que se vive numa multidão de Terras, do berço ao túmulo, vivemos em outras, em dez mil edições distintas".

escrever, eternamente (BLANQUI, 2016, p. 105-106): “Ce que j’écris en ce moment dans un cachot du fort du Taureau, je l’ai écrit et je l’écrirai pendant l’éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun”.[160] Seja como for — segundo postula — haveria, simultaneamente, infinitos duplos que jamais se conhecerão, uns já extintos e outros ainda por nascer, ocupando a totalidade dos mundos-sósias, numa sorte de fantasmagoria povoada de cópias. Nossa presença estaria, graças à essa fecunda repetição, perpetuada no espaço e no tempo. Dessa maneira é que seríamos eternos como o próprio universo, conquanto uma eternidade melancólica, como reconheceria:

> Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l’homme par les astres, et plus triste encore cette séquestration des mondes-frères par l’inexorable barrière de l’espace. Tant de populations identiques qui passent sans avoir soupçonné leur mutuelle existence ! (BLANQUI, 2016, p. 108).[161]

Como vemos, a hipótese blanquiana — em si mesma quase uma metáfora da literatura borgeana e bioycasareana —, se converteria numa das principais fontes literárias para ambos os autores, espécie de obsessão comum. Embora essa reverberação seja mais visível em seus primeiros textos, também persistiria em criações futuras, revelando a identidade do fantástico concebido por eles com a ideia explanada pelo pensador francês. A pluralidade repetida dos mundos sugerida por Blanqui seria então justificada pela causalidade da narrativa, fundada numa categoria que Bioy Casares chamou de *fantasias metafísicas*, após o contato com Arthur Schopenhauer (1788-1860).[162] Mas esqueceu de agregar que também seus textos pertenciam à mesma classificação. E mais: se em Borges os mundos possíveis sucediam alheios a pontos de intersecção, na sua criação imaginativa, por interstícios adrede concebidos, eles podiam ser solidários. O trânsito das personagens bioycasareanas também multiplicaria as possibilidades de leituras, convocando a participação do leitor para a construção do sentido do texto.

---

160 Tradução minha: “O que escrevo neste momento numa cela do forte du Taureau, escrevi e escreverei durante a eternidade, sobre uma mesa, com uma pluma, em circunstâncias semelhantes, vestindo esses trajes. Assim será com cada um”.

161 Tradução minha: “Em última instância, essa eternidade do homem através dos astros é melancólica, e esse sequestro dos mundos-irmãos pela inexorável barreira do espaço é ainda mais triste. Tantas populações idênticas que passam sem sequer haver suspeitado de sua mútua existência!”.

162 Cito, novamente, o trecho (BIOY CASARES, 2006, p. 29): “Tardes y noches conversamos de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica […], del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasía metafísica* de Schopenhauer ...”.

Na literatura de Jorge Luis Borges, a primeira alusão a Louis-Auguste Blanqui aparece no ensaio “La biblioteca total”, texto publicado apenas uma vez, na revista *Sur* (nº 59, Buenos Aires, agosto de 1939, p. 13-16)[163]: “… yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente”.[164] Um ano depois o escritor argentino volveria a mencioná-lo em seus escritos. No texto prologal que escreveu para *La invención de Morel*, ao identificar o caráter paradigmático do romance bioycasareano, Borges revela um dos vértices da trama, i.e., a imagem do eterno retorno (BORGES, 1999, p. 91): “Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó …”.[165] Em 1943, no célebre ensaio “El tiempo circular” — incorporado em 1953 ao volume *Historia de la eternidad* [História da eternidade] —, encontraremos outra menção a Blanqui, desta feita informando o título da publicação francesa:

> Un principio algebraico lo justifica: la observación de que un número *n* de objetos — átomos en la hipótesis de Le Bon, fuerzas en la de Nietzsche, cuerpos simples en la del comunista Blanqui — es incapaz de un número infinito de variaciones. De las tres doctrinas que he enumerado, la mejor razonada y la más compleja, es la de Blanqui. Éste […] abarrota de mundos facsimilares y de mundos disímiles no sólo el tiempo sino el interminable espacio también. Su libro hermosamente se titula *L’éternité par les astres* … (BORGES, 2005, p. 100-101).[166]

Encontradas essas primeiras referências, as ideias blanquianas reapareceriam atualizadas mormente nos contos “La biblioteca de Babel” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, ambos escritos em 1941.[167] Publicado inicialmente em

---

163 As ideias centrais desse ensaio seriam trabalhadas por Borges na década seguinte, culminando no magistral conto “La biblioteca de Babel”, publicado em 1941.

164 Tradução minha: “… eu agregaria que é um avatar tipográfico dessa doutrina do Eterno Retorno que perfilhada pelos estoicos ou por Blanqui, pelos pitagóricos ou por Nietzsche, regressa eternamente”.

165 Tradução minha: “Basta-me declarar que Bioy renova literariamente um conceito que Santo Agostinho e Orígenes refutaram, que Louis Auguste Blanqui aduziu…”.

166 Tradução minha: “Um princípio algébrico o justifica: a observação de que um número *n* de objetos — átomos na hipótese de Le Bon, forças na de Nietzsche, corpos simples na do comunista Blanqui — é incapaz de um número infinito de variações. Das três doutrinas que enumerei, a mais bem aduzida a mais complexa, é a de Blanqui. Éste […] satura de mundos facsimilares e de mundos díspares não apenas o tempo mas também o interminável espaço. Seu livro formosamente se intitula *L’éternité par les astres* …”.

167 O pensamento de Blanqui ainda pode ser identificado no argumento central do conto “El otro” [O outro] (1975), no qual, por uma insondável fissura entre mundos possíveis um Borges ficcionalizado e

1941, no livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, “La biblioteca de Babel” posteriormente integraria uma das duas partes da coletânea de 1944, intitulada *Ficciones*. Os contos nela reunidos, ao lado dos que formariam o volume *El Aleph* [O Aleph], de 1949, representam as principais criações do primeiro de Borges. Os anos seguintes, marcados pela contínua perda da visão, haveriam de infundir-lhe acentuado aspecto oral à sua carreira. O texto de 1941, mais que seu antecedente de 1939, verticaliza a forma do relato hermético. Portanto, não é propriamente uma trama: desde o parágrafo inicial se configura menos como narrativa que como ensaio; um caudal de ideias e problemas filosóficos expressos na voz de misterioso narrador, que, como o próprio Borges, mal pode decifrar o que escreve.[168] Dessa maneira, o universo nos é representado, de chofre, na sedutora alegoria de uma infinita biblioteca composta pela mesma estrutura geométrica, ilimitadamente repetida (BORGES, 2005, p. 107): “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas”.[169] Para formar cada hexágono, consta a seguinte configuração: há vinte prateleiras distribuídas invariavelmente em quatro lados; um dos lados restantes se comunica com outra galeria idêntica às demais; o outro, por seu turno, comporta, além de dois gabinetes minúsculos, uma escada espiral — capaz de conduzir a hexágonos remotos — e um espelho que duplica as aparências. Nas paredes hexagonais que comportam prateleiras, cada uma delas abriga trinta e dois livros de formato uniforme (BORGES, 2005, p. 109): “… cada libro es de cuatrocientas diez páginas;

---

idoso se encontra com seu outro, jovem e cético, numa incompreensível manhã de fevereiro de 1969; e no breve relato “Un sueño” [Um sonho] (1981), citado a seguir, o qual nos remete à imagem reclusa de Louis-Auguste Blanqui, preso no Fort de Taureau (BORGES, 2005, p. 22): “En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben”. [Num deserto lugar do Irã há uma não muito alta torre de pedra, sem porta nem janela. No único cómodo (cujo piso é de terra e que tem a forma do círculo) há uma mesa de madeira e um banco. Nessa cela circular, um homem que se parece comigo escreve em caracteres que não compreendo um longo poema sobre um homem que em outra cela circular escreve um poema sobre um homem que em outra cela circular... O processo não tem fim e ninguém poderá ler o que os prisioneiros escrevem.] Tradução minha.

168 Nesse sentido, mais que paraíso a biblioteca se converteria também em cárcere, pela inevitável frustração para um cego que entende o mundo dentro dos livros.

169 Tradução minha: “O universo (que outros chamam a Biblioteca) se compõe de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por varandas baixíssimas”.

cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro".[170] Pela presença do espelho — um dos elementos mais recorrentes na obra borgeana —, assevera o narrador, há quem conteste a infinitude da Biblioteca, pois, sendo ela infinita, "... ¿a qué esa duplicación ilusoria?".[171] Nada obstante, a ideia de totalidade, reafirmada ao longo do texto, pode resumir-se numa paráfrase do conhecido fragmento de Blaise Pascal, também retomado por Blanqui (BORGES, 2005, p. 109): "La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible".[172]

Portanto, essa identificação entre os livros possíveis e o universo expressa os fundamentos da realidade depreendida da leitura do conto. Acerca da natureza da Biblioteca, cujo entendimento poderá iluminar o problema capital da narrativa — i.e., como poderia ela ser infinita sendo finitos os símbolos ortográficos que compõem todos os livros? —, há dois importantes axiomas. O primeiro deles advoga sua existência *ab aeterno*, por obra irrefutável de um deus; enquanto a presença do homem, este imperfeito bibliotecário, se justificaria quiçá pelas invisíveis mãos do acaso ou pela volição de demiurgos malévolos. O segundo, não menos grave, é de clara ascendência blanquiana: o número de símbolos ortográficos é limitado, apenas vinte e cinco caracteres (de acordo com uma nota do editor fictício, a vírgula, o ponto, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto). Para o narrador, tal comprovação permitiria solucionar um problema que atormentara os antigos bibliotecários e que até então nenhuma conjetura havia elucidado (BORGES, 2005, p. 110): "... la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros".[173] O conhecimento de tais axiomas permitiu o deciframento de algumas páginas de um livro confuso que pertencia a um hexágono superior e, por extensão, a formulação de uma lei fundamental da Biblioteca:

> … todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles

170 Tradução minha: "… cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta".
171 Tradução minha: "... a que se deve essa duplicação ilusória?".
172 Tradução minha: "A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível".
173 Tradução minha: "... a natureza informe e caótica de quase todos os livros".

> combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (BORGES, 2005, p. 112-113). Grifos do autor.[174]

Esse trecho, como vemos, é o reflexo literário da hipótese de Blanqui: assim como os corpos simples, em número limitado, poderiam formar mundos-sósias e cópias humanas analogamente repetidas pelos confins do espaço e do tempo, aqui os caracteres ortográficos citados no conto recombinam-se copiosamente para formar os inúmeros livros fac-similares que repousam nas prateleiras dos infinitos hexágonos. Portanto, como o cosmo blanquiano, o universo da narrativa é total. A conclusão não podia ser menos alentadora para os eventuais bibliotecários: se a Biblioteca abarcava todos os livros, em alguns de seus incontáveis hexágonos haveria de existir a solução de todos os problemas possíveis e o universo estaria justificado; mesmo aqueles de difícil aclaração, verdadeiros mistérios para nossa espécie, tais sejam a origem do tempo e da própria Biblioteca. Mas à uma esperança ilimitada sucederia uma tristeza excessiva: por sua infindável extensão, tais livros preciosos seriam inevitavelmente inacessíveis. Por isso, enquanto uma seita blasfema ordenou que cessassem as buscas, outros intuíram que o melhor caminho seria eliminar os livros inúteis. Nessa faina estes últimos incorreram em equívocos primários: por um lado, se a Biblioteca é inacabável, qualquer redução resultaria verdadeiramente imperceptível, infinitesimal; por outro, ainda que cada exemplar fosse único, sabe-se que a Biblioteca está saturada de cópias imperfeitas — diferindo apenas na combinação de seus escassos caracteres —, que se

174 Tradução minha: "… todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: *Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos*. Dessas premissas incontestáveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vários símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito) ou seja tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do porvir, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basílides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, a relação verídica de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros, o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito".

repetiriam infinitamente por todos os hexágonos. Esse segundo ponto, exposto nas linhas seguintes, é a ratificação textual da tese esboçada em *L'éternité par les astres* (BORGES, 2005, p. 116): "… cada ejemplar es único, irreemplazable, pero (como la Biblioteca es total) **hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos**: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma".[175] Grifos meus. Ante tal conjectura, agrega o inominado narrador, alguns homens não hesitaram em recorrer às asas da superstição. Nesse sentido, cogitou-se a ideia da existência de um livro total — imagem igualmente periódica na obra de Borges, a de um ser que é todos os seres, um tigre que é todos os tigres. Esse livro cobiçado seria a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais, e o bibliotecário que o encontrasse, mais que "el Hombre del Libro", seria análogo a um deus, afirma a voz do relato. Mas esse homem, se acaso pudesse ter existido, jamais fora encontrado; mais verossímil seria a persistência de tal objeto em alguma prateleira do insondável universo. Borges o realizou em dois momentos no plano de sua ficção: em "El Aleph" (1949), na imagem de uma minúscula esfera conjetural através da qual poderíamos contemplar simultaneamente todos os pontos do universo; e em "El libro de arena" [O livro de areia] (1975), conto no qual entrevemos um livro de páginas infinitas que, como uma espécie de objeto de pesadelo, parecia corromper a realidade.

No último parágrafo do texto de 1941, ao confirmar a infinitude da Biblioteca frente à soma escassa dos símbolos ortográficos, o narrador mais uma vez confirmaria o princípio da repetição como solução para o problema central esboçado na narrativa. Nessa perspectiva, estariam justificadas a soma infinita de hexágonos com suas prateleiras incessantes e escadas infatigáveis, e mesmo a desordem que, repetida, seria sua ordem:

> Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar — lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que **los mismos volúmenes se repiten** en el mismo desorden (que, repetido, sería un

175 Tradução minha: "… cada exemplar é único, insubstituível, porém (como a Biblioteca é total) sempre há várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que não diferem senão por uma letra ou por uma vírgula".

> orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (BORGES, 2005, p. 120). Grifos meus.[176]

Passemos ao texto seguinte, a última peça do livro homônimo, ou seja, “El jardín de senderos que se bifurcan”, conto dedicado a Victoria Ocampo. Carregado de elementos da literatura policial, como antecipa o autor desde o “Prólogo”, também se alinha no âmbito da ficção do metaempírico. Os acontecimentos se enovelam em torno do chinês Yu Tsun, antigo catedrático de inglês numa escola alemã de Tsingtao — cidade na província de Shandong, na República Popular da China, que foi posse da Alemanha entre 1898 e 1914 — que passa a atuar na Inglaterra como espião para os alemães. Apesar de sua clara vinculação aos relatos policiais clássicos, não será propriamente a trama de um enigma para desvendar a identidade de um misterioso assassino, mas antes a história de um assassinato — pormenor igualmente antecipado nas linhas do “Prólogo” (BORGES, 2005, p. 11): “... sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo”.[177] O início da narrativa, aparentemente escrito por um historiador apoiado numa publicação do inglês Liddell Hart (1895-1970), alude à existência de uma grande ofensiva britânica, com quatro mil peças de artilharia, cujo ataque havia sido postergado por chuvas torrenciais. À guisa de um relato intercalado, o narrador apresenta a declaração atribuída ao doutor Yu Tsun a fim de lançar alguma luz sobre o caso: malgrado trate-se de um texto incompleto e, em alguns casos, enigmático, o excerto constitui o cerne da narrativa. Portanto, há um narrador oculto, em terceira pessoa, que conta os fatos como se fossem históricos; entretanto, do primeiro para o segundo parágrafo há um corte brusco: da narração em terceira pessoa passamos para a primeira pessoa. A partir daí o texto se converte em matéria testemunhal, o depoimento de um homem perseguido e condenado à forca. Mas, em última instância, será também a busca da realização de um plano.

---

176 Tradução minha: “Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei esse adjetivo por um costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Quem o julga limitado, postula que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar — o qual é absurdo. Que o imagina sim limites, esquece que tem o número possível de livros. Eu me atrevo a insinuar esta solução do antigo problema: *A biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetido, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão se alegra com essa elegante esperança”.

177 Tradução minha: “... seus leitores assistirão à execução e a todos as preliminares de um crime, cujo propósito não ignoram, porém, não compreenderão, me parece, até o último parágrafo”.

A morte do comparsa Viktor Runeberg, anunciada nas primeiras linhas do fragmento interpolado, significaria para o espião chinês o início de uma obstinada perseguição; mas antes de fenecer nas mãos de Richard Madden, um irlandês a serviço da Inglaterra, Yu Tsun encontraria um meio de executar sua missão. Competia-lhe enviar uma mensagem secreta a seu "Jefe", instalado em Berlim: informar o local onde estava localizada a aludida artilharia britânica, na cidade de Albert, no norte da França. A solução encontrada por ele foi o assassinato do sinólogo inglês Stephen Albert, cujo sobrenome, idêntico ao da cidade em questão, era a cifra do segredo. Assim, através da morte de um homem inocente, estampada nos jornais europeus, Yu Tsun comunicaria o nome da cidade que deveria ser bombardeada pelos alemães, no auge da Primeira Guerra Mundial. Entre o início e o fim do conto, paralelo à trama, assoma um intricado labirinto de veredas temporais, que, à maneira do de Blanqui, concederia a Yu Tsun o frágil consolo de uma temporalidade na qual já não será o assassino de sua vítima, mas seu amigo:

> Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido [o labirinto idealizado por Ts'ui P'ên, um antepassado remoto do protagonista]: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en **un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros**. (BORGES, 2005, p. 132). Grifos meus.[178]

Desde a formação do título a ideia do labirinto já está anunciada, na sugestão de caminhos que se ramificam. A imagem de um jardim de sendeiros bifurcados, reiterada em algumas passagens do texto, convergiria no encontro da obra enigmática de Ts'ui P'ên, um romancista e sábio chinês que se entregara ao recolhimento para construir um labirinto e um romance — uma tarefa que parecia ser duas. O sinólogo, cujo nome Yu Tsun encontrara numa lista telefônica, é um decifrador de labirintos: interessava-lhe precisamente aquele engendrado pelo aludido escritor. No entanto, o labirinto central de Ts'ui P'ên paradoxalmente é um objeto perdido, ninguém sabia onde se encontrava. Oculto na ausência de seu autor,

178 Tradução minha: "Sob as árvores inglesas meditei nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não com quiosques octavados e de sendas que voltam, senão de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o porvir e que implicasse de algum modo os astros".

não havia pistas para localizá-lo. Mas se a ideia de uma construção perversamente projetada como um lugar de desorientação — com galerias aptas para confundir-nos —, já é um símbolo desnorteante, um labirinto oculto teria para Stephen Albert um efeito ainda mais desafiador. Dessa maneira, após muitos anos de reflexão, por fim logrou compreender a verdadeira natureza do projeto labiríntico do romancista chinês: longe de ser uma criação espacial, seu labirinto era de índole temporal e estava expresso em seu livro. Ou seja, quando se isolou dos prazeres mundanos para construir um romance e um labirinto, cogitou executar uma obra simultânea, constituída por uma multiplicidade de infinitas temporalidades que se cruzam. Por isso, nalguma delas Yu Tsun era o assassino de Stephen Albert, enquanto noutra, poderiam ser amigos, ou desconhecidos; sempre idênticas, suas cópias viveriam eternamente, *ad infinitum*. Os sendeiros bifurcados desse labirinto sugeriam, portanto, o artifício assombroso das duplicações, como bem compreendeu o sinólogo:

> En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (BORGES, 2005, p. 138).[179]

Por conseguinte, não podemos falar apenas de um *porvir*, como única desembocadura possível do tempo, mas de *porvires* — sempre no plural; de incomunicáveis sendeiros que intricadamente se ramificam. Por simetria, quando Albert se refere a fatos pretéritos, não alude a um só *passado*, mas a *passados*, como exposto no trecho acima. Dessa maneira, em vez de um *tempo*, haveria *tempos*, multiplicados em séries convergentes, divergentes ou paralelas. Em algumas delas, explica o sinólogo a Yu Tsun, ambos estão ausentes, mas em outras há vários desenlaces possíveis:

> A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.

179 Tradução minha: "Na obra de Ts'ui Pên, todos os desenlaces ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Alguma vez, os sendeiros desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, porém em um dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro, meu amigo".

> Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (BORGES, 2005, p. 141).[180]

Por seu turno, a imaginação criadora de Bioy Casares também seria devedora da tese esboçada pelo pensador francês, com maior evidência nas narrativas "La trama celeste" [A trama celeste] e "El perjurio de la nieve" [O perjúrio da neve].[181] Publicado inicialmente em junho de 1944, nas páginas da revista *Sur* (n. 116), o primeiro desses textos reapareceria quatro anos depois no volume homônimo, ao lado de outros contos paradigmáticos na obra do escritor. No que tange à sua estrutura narrativa, Bioy aprimora o esquema presente em *La invención de Morel*, i.e., a utilização de vários planos narrativos, com vozes que ora se distinguem ora se confundem, mediante recursos formais como a interpolação de diários, relatórios ou cartas, além de alguns elementos próprios da literatura policial. De modo que, nesse conto, comparecem três narradores, por vezes claramente demarcados, por vezes não. O primeiro deles, não nomeado, é visível em dois momentos: no parágrafo de abertura, que serve de apresentação para o texto atribuído a Carlos Alberto Servian, intitulado "Las aventuras del capitán Morris", e ao término dessas páginas alheias, quando expõe suas próprias considerações, reconfigurando o sentido do relato interposto. A primeira referência a Blanqui já aparece nas primeiras linhas do conto (BIOY CASARES, 2010, p. 24): "Yo recibí en esos días una encomienda; contenía: tres volúmenes *in quarto* (las obras completas del comunista Luis Augusto Blanqui); un anillo […]; unas cuantas páginas escritas a máquina […]. Transcribiré esas

180 Tradução minha: "Diferentemente de Newton e Schopenhauer, seu antepassado não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abarca *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, que um favorável acaso me depara, o senhor chegou em minha casa; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, me encontrou morto; em outro, eu digo estas mesmas palavras, porém sou um erro, um fantasma".

181 O pensamento de Louis-Auguste Blanqui ainda reapareceria em duas importantes narrativas de Bioy Casares, publicadas nos anos sessenta, "El lado de la sombra" [O lado da sombra] (1962) e "El atajo" [O atalho] (1967) e no conto "El último piso" [O último andar] (1997) — ademais dos romances islenhos, *La invención de Morel* (1940) e *Plan de evasión* (1945). E também na conjuntura inicial de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) — livro escrito em colaboração com Borges —, poderemos vislumbrar uma alusão à situação do próprio Blanqui: tal obra propõe a figura de um detetive encarcerado, que, ironicamente, i.e., sem sair de sua cela, resolve todos os enigmas policiais que lhe são apresentados.

páginas".[182] Ou seja, tudo que saberemos foi vivenciado e narrado por Ireneo Morris, um piloto de testes do exército argentino, ao doutor Servian; este, por seu turno, transcreve a seu modo as aventuras do capitão, com habilidades de escritor; por último, com tino quase detetivesco, o narrador desconhecido refutará as conclusões de Servian, propondo uma explicação alternativa para os estranhos acontecimentos.

Portanto, há um evento enigmático, narrado nas páginas do médico, que excede as fronteiras do espaço e do tempo. Mas o desaparecimento de Morris e Servian, antecipado no primeiro parágrafo por esse narrador que omite a própria identidade, será apenas um dos fios da trama celeste. No relato interposto encontraremos duas cidades paralelas, ou, uma Buenos Aires imperfeitamente repetida. Entre elas um interstício inexplicável permitirá ao capitão Ireneo Morris a passagem de uma para outra: o novo esquema de provas aplicado por ele em seu programa de testes, cujo movimento no céu formava um traçado específico capaz de operar a transmutação espaço-temporal, a princípio à sua revelia. Após uma difícil aterrissagem, o piloto perdera a consciência. Nesse ínterim, em sua casa, o doutor Servian recebe um chamado de Morris para visitá-lo com urgência no Hospital Militar. Ao comparecer no local indicado, chama-lhe a atenção, ademais da conduta estranha do aviador, seu agradecimento pelos livros que o médico lhe havia enviado. Em seu foro íntimo, considerou Servian (BIOY CASARES, 2010, p. 28): "He cometido errores; no el de mandar libros a Ireneo".[183] Mais adiante, agregaria (BIOY CASARES, 2010, p. 47): "Me despedí de Morris. Le prometí volver a la semana siguiente. El asunto me interesaba y me dejaba perplejo. No dudaba de la buena fe de Morris; […] yo nunca le había mandado libros; yo no conocía las obras de Blanqui".[184] Mas por que então este lhe estaria agradecendo? — indagava-se.

Através da narração do piloto e de sua perplexa condição, o próprio Servian desvelará o intricado sentido dos acontecimentos: Morris havia transitado por outra Buenos Aires, numa dimensão temporal paralela à sua, na qual a histórica Cartago não havia desaparecido. Segundo pôde comprovar, algumas ruas simplesmente não

---

182 Tradução minha: "Eu recebi nesses dias uma encomenda; continha: três volumes *in quarto* (as obras completas do comunista Luis Augusto Blanqui); um anel […]; umas quantas páginas escritas a máquina […]. Transcreverei essas páginas".

183 Tradução minha: "Cometi erros; não o de mandar livros a Ireneo".

184 Tradução minha: "Me despedi de Morris. Prometi-lhe voltar na semana seguinte. O assunto me interessava e me deixava perplexo. Não duvidava da boa-fé de Morris; […] eu nunca lhe havia mandado livros; eu não conhecia as obras de Blanqui".

existiam, outras possuíam nomes distintos. Arremessado nas tramas desse espaço paralelo, sua figura é quase a de um fantasma (BIOY CASARES, 2010, p. 39): “Tuvo la impresión de estar en un Buenos Aires sobrenatural y siniestro”.[185] Mas até então se acreditava vítima de uma injustificável conspiração: em repetidos interrogatórios, os oficiais que ele supunha conhecer, e que rigorosamente já não eram os de seu mundo, afirmavam ignorar sua transata existência. Para eles Morris parecia, com efeito, menos um argentino que um espião estrangeiro infiltrado na força aérea nacional. Por isso, urgia desfazer o engano, sob pena de inevitável fuzilamento: para provar sua nacionalidade solicita novo teste com outra aeronave. Desta vez no caça Dewotine, mas com combustível apenas para dez minutos de voo. Ao executar idêntico esquema de prova, Morris experimenta as mesmas sensações, ou seja, dificuldade de aterrissagem e posterior perda de consciência. Novamente acordaria no Hospital Militar (BIOY CASARES, 2010, p. 43): “Cuando volvió en sí estaba dolorosamente acostado en una cama blanca, en un cuarto alto, de paredes blancuzcas y desnudas. Comprendió que estaba detenido […]. Se preguntó si todo no era una alucinación”.[186] Para sua renovada estupefação, Morris havia regressado à sua Buenos Aires de origem; porém sua situação ainda continuaria complicada, persistindo a ideia de um complô: de volta a seu mundo, já não era acusado de espião uruguaio, mas de outro delito — contra ele pesava o fato de haver reaparecido num aeroplano distinto do anterior:

> Pero ya no simulaban que era un desconocido, ni que era un espía. Lo acusaban de haber estado en otro país desde el 23 de junio; lo acusaban — comprendió con renovado furor — de haber vendido a otro país un arma secreta. La indescifrable conjuración continuaba; pero los acusadores habían cambiado el plan de ataque. (BIOY CASARES, 2010, p. 46).[187]

Finalmente, quando pôde conhecer o conteúdo dos livros referidos por Morris, expresso em especial num dos volumes, Servian elucidaria o enigma que atormentava o aviador (BIOY CASARES, 2010, p. 48): “Aunque no he leído

185 Tradução minha: “Teve a impressão de estar numa Buenos Aires sobrenatural e sinistra”.
186 Tradução minha: “Quando voltou a si estava dolorosamente deitado numa cama branca, num quarto alto, de paredes esbranquiçadas e desnudas. Compreendeu que estava detido […]. Se perguntou se tudo não era uma alucinação”.
187 Tradução minha: “Mas já não simulavam que era um desconhecido, nem que era um espião. Acusavam-no de haver estado em outro país desde o dia 23 de junho; acusavam-no — compreendeu com renovado furor — de haver vendido a outro país uma arma secreta. A indecifrável conjuração continuava; porém os acusadores haviam mudado o plano de ataque”.

íntegramente la obra, creo que el escrito aludido es *L'Éternité par les astres*, un poema en prosa […]. En ese poema o ensayo encontré la explicación de la aventura de Morris".[188] Embora não houvesse passado em nenhum momento pela cabeça do piloto — concluiria o médico —, que ele transpusera fronteiras geralmente infranqueáveis, acedendo a mundos análogos ao nosso, o anel e os livros recebidos ainda em sua posse eram provas irrefutáveis em favor dessa afirmação. Era, com efeito, a única explicação plausível para compreender os estranhos acontecimentos, entre eles o envio das obras completas de Blanqui que, segundo o aviador, Servian lhe havia feito. Mas como este ignorasse totalmente a existência desses livros, tanto quanto de seu autor, era óbvio que num dos mundos possíveis certamente ele conhecia e aceitava as ideias expostas, por isso os enviou a Morris, recomendando sua leitura para que entendesse as conjunturas da própria situação. O parágrafo que contém a síntese da hipótese blanquiana é citado pelo narrador em uma das páginas finais de seu relato; comparado ao texto francês comprovaremos que se trata menos de uma citação traduzida que de uma bela paráfrase elaborada pelo próprio Bioy Casares:

> Me senté en un banco del Parque Pereyra. Una vez más leí el párrafo: «Habrá infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este calabozo del fuerte del Toro lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez la causa de mi encierro gradualmente pierda su nobleza, hasta ser sórdida, y quizá mis líneas tengan, en otros mundos, la innegable superioridad de un adjetivo feliz». (BIOY CASARES, 2010, p. 50).[189]

Aclarada a intrincada situação do aviador argentino, Servian conclui seu escrito anunciando um plano de evasão de Morris, a quem acompanhará. Daí a desaparição de ambos em um avião, anunciada nas primeiras linhas do conto.

---

188 Tradução minha: "Embora não haja lido integralmente a obra, creio que o escrito aludido seja *L'Éternité par les astres*, um poema em prosa […]. Nesse poema ou ensaio encontrei a explicação da aventura de Morris".

189 Tradução minha: "Sentei-me num banco do Parque Pereyra. Uma vez mais li o parágrafo: «Haverá infinitos mundos idênticos, infinitos mundos ligeiramente variados, infinitos mundos diferentes. O que agora escrevo neste calabouço do forte do Touro já escrevi e escreverei durante a eternidade, numa mesa, num papel, num calabouço, inteiramente parecidos. Em infinitos mundos minha situação será a mesma, mas talvez a causa de minha prisão gradualmente perda sua nobreza, até ser sórdida, e quiçá minhas linhas tenham, noutros mundos, a inegável superioridade de um adjetivo feliz»".

Ao retomar os fios da trama, em suas considerações finais, o narrador inicial agregaria um dado que parece invalidar as conclusões do médico. Segundo informa, certa feita havia encontrado, na fronteira do Brasil com o Uruguai, “una especie de jockey” que era o capitão Morris (BIOY CASARES, 2010, p. 54). Ao conversar com ele (ou ao menos com algum outro Morris possível), descobriu o envolvimento do piloto com escusos contrabandistas. Profundamente intrigado, não tardaria a realizar uma investigação acerca das datas e itinerários dos voos de Morris, para concluir, divergindo do relato de Servian, que o Morris de “nuestro” mundo em verdade havia fugido para o Brasil. Eis o ordenamento de seu raciocínio, após o afã detetivesco: ao aceitar como pressuposto a hipótese blanquiana, certamente existiriam vários Morris em diferentes mundos que saíram em algum momento para fazer testes em aeronaves; o Morris de “nosso” mundo estava refugiado no Brasil, segundo pôde constatar; então um outro Morris, não o de “nosso” mundo, habitante de outra Buenos Aires, realizou as provas de voo e caiu numa dimensão paralela na qual Cartago havia triunfado; este, após nova tentativa de testes, finalmente aportou em “nossa” Buenos Aires — e seguramente evadiu-se com Servian. Se aceita, essa dimensão interpretativa traria em si a dificuldade — ou quiçá a própria dissolução — de assegurar a identidade de Morris que, estilhaçada numa multiplicidade infinita de espaço e tempo, seria impossível de ser determinada. No que tange à interpretação anterior, ou seja, a que decorre da conclusão inserida no relato interposto, funda-a a crença, embora igualmente refutável, de que os Morris aludidos eram o mesmo Morris, o “nosso”.

Vejamos o texto seguinte, “El perjurio de la nieve”, publicado inicialmente em 1945, na revista *Cuadernos de La Quimera*; três anos depois integraria o primeiro volume de contos do autor, configurando a última peça de *La trama celeste* (1948). Constitui umas das criações ficcionais mais demoradas de Bioy Casares; seu argumento, confessaria ao jornalista Sergio López, fora revelado a Borges desde 1932, quando então o poeta de *Fervor de Buenos Aires* asseverou que o jovem amigo nunca lograria concluí-lo com êxito. Dez anos depois, para alegria dele e dos futuros leitores, Bioy lhe apresentaria a narrativa terminada, um texto paradigmático não apenas na obra do escritor — por seu rigor formal e pela qualidade literária —, mas também no quadro das letras argentinas daquele momento:

> Uno de los primeros argumentos que le conté a Borges fue *El perjurio de la nieve*. Íbamos caminando por la esquina donde estaba La Porteña, frente al cementerio, tomamos Ayacucho para el centro mientras yo le contaba […]. Cuando terminé, Borges me dijo que era lindísimo, pero que nunca iba a poder resolverlo. Su opinión me intimidó un poco, sin embargo yo seguí adelante con el relato hasta que por fin, casi diez años más tarde, durante una noche de insomnio, encontré la solución. […] Fue como un regalo del destino. (LÓPEZ, 2000, p. 53).[190]

Há, com relação ao conto anterior, algumas semelhanças no que tange aos elementos formais, ou seja, a presença de um enigma anunciado nos primeiros parágrafos (BIOY CASARES, 2010, p. 58): "... reproduzco su relato de la terrible aventura en que fue algo más que espectador ..."[191]; a confluência de distintos e habilidosos narradores — entre os recursos, o diário, a carta, a leitura e interpretação dos documentos mencionados no texto; a indagação e a consequente busca investigativa para solucionar um mistério, neste caso um crime de índole fantástica capaz de alterar o destino de todas as personagens envolvidas. Portanto, além de um narrador inicial, A. B. C. (cujas iniciais parecem aludir a Adolfo Bioy Casares, mas que em realidade correspondem a Alfonso Berger Cárdenas), há a voz daquele que escreverá o relato interposto, o cerne da trama, de autoria de Juan Luis Villafañe. Ao final do texto, o mesmo Berger Cárdenas retomará o curso da *diégesis* para oferecer sua interpretação da misteriosa estória narrada. Curiosamente ambas as personagens são também escritores, como em alguma medida o são os demais narradores bioycasareanos dessa década. Mas ainda há, no conto em tela, outro personagem vinculado à prática da escrita, o jovem poeta Carlos Oribe: juntos, os três constituem os vértices dessa intrincada pluralidade de exposições narrativas. Por outro lado, a coincidência entre as iniciais de Alfonso Berger Cárdenas e as do autor não parece ser meramente casual. Sua presença funciona também como uma espécie de *alter ego* do próprio Bioy Casares: Berger se apresenta como um escritor jovem, tal como Bioy no momento em que escrevia o conto. Por sua atividade, ao abrir e encerrar a narrativa, ele se revela também como

---

190 Tradução minha: "Um dos primeiros argumentos que contei a Borges foi *El perjurio de la nieve*. Íamos caminhando pela esquina onde estava La Porteña, defronte ao cemitério, tomamos Ayacucho para o centro enquanto eu lhe contava […]. Quando terminei, Borges me disse que era lindíssimo, porém que nunca ia poder resolvê-lo. Sua opinião me intimidou um pouco, entretanto, eu segui adiante com o conto até que por fim, quase dez anos mais tarde, durante uma noite de insônia, encontrei a solução. […] Foi como um presente do destino".

191 Tradução minha: "... reproduzo seu relato da terrível aventura em que foi algo mais que espectador ...".

leitor, não apenas na medida em que lê e transcreve o relato de Villafañe, mas também quando propõe a interpretação pessoal para os acontecimentos sucedidos.

De acordo com as anotações iniciais de Berger Cárdenas, os personagens envolvidos já estão todos mortos; e a publicação póstuma do diário de Villafañe se justifica como o cumprimento de um pedido feito por ele à beira do falecimento. O texto transcrito apresenta um título estendido, à guisa das antigas crônicas da literatura espanhola: "Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)".[192] Trata-se, majoritariamente, das anotações pessoais do jornalista no período em que esteve hospedado no Hotel América, na Patagônia, onde pretendia colher informações para um periódico de Buenos Aires. Ali pôde conhecer pessoalmente o jovem Carlos Oribe, um malogrado poeta cujos hábitos pareceram-lhe inferiores à própria poesia: pois, se sua poética não passava de "... una imitación ferviente de modelos extranjeros ..."[193], seus atos, quiçá por vaidade ou algum capricho menos notado, eram gestos especulares cuja realização, em vez de ocultá-lo, revelava-o. Nas proximidades do hotel a misteriosa estância "La Adela" chamava a atenção dos hóspedes: há um ano e meio ninguém ultrapassava suas fronteiras, fosse para entrar ou sair; apenas o proprietário, o viúvo Luis Vermehren, um dinamarquês radicado na Argentina, aproximava-se do portão uma vez por dia, sempre às cinco horas da tarde, para buscar provisões — não falava mais que três palavras, "buenas tardes", "adiós". Em seu interior, uma mansão abrigava, além de alguns fiéis empregados, as quatro filhas do estancieiro: Adelaida, Ruth, Margarita e Lucía. Mas o mistério que guardavam era totalmente desconhecido para as demais pessoas daquela região. Após ouvir sobre o assunto, e ver à distância o próprio Vermehren aproximar-se da tranqueira, Oribe foi o único que revelou seu desejo, embora Villafañe também nutrisse idêntica aspiração (BIOY CASARES, 2010, p. 68): "Después de lo que he visto, no me voy sin conocer «La Adela»".[194] Ou seja, esse anelo compartilhado, cuja ação conduzirá ao cerne da narrativa, desencadeia a tensão que concluirá com o enigma proposto. Na mesma noite, o poeta e o jornalista se afastariam do hotel: o primeiro, apenas para caminhar e pensar num poema que

192 Tradução minha: "Relação de terríveis acontecimentos que se originaram misteriosamente em General Paz (Governação do Chubut)".
193 Tradução minha: "... uma imitação fervente de modelos estrangeiros ...".
194 Tradução minha: "Depois do que vi, não irei embora sem conhecer «La Adela»".

estava escrevendo; o outro, para procurá-lo. Segundo a narração, nevava muito e a noite era tão fria que pensar em sair era quase um ato de loucura. Horas depois, quando Villafañe decide regressar ao hotel, Oribe já o esperava. Para afugentar o frio noturno ambos beberam conhaque; para o primeiro deles, rigorosamente ébrio, o desagradável poeta parecera-lhe então um velho amigo, digno até de confidências.

Na manhã seguinte Oribe o despertaria com a surpreendente nova (BIOY CASARES, 2010, p. 69): "¡Otro mito que muere!".[195] Após um longo período de reclusão, os portões de "La Adela" estavam novamente abertos. A morte de uma das filhas, ocorrida na noite anterior, obrigara o proprietário da estância a romper o silêncio que guardava. Lucía, a mais jovem, possuía uma enfermidade terminal; um médico do lugar houvera dado, há precisamente um ano e meio, o amargo diagnóstico — não viveria mais que três meses! A solução encontrada por seu pai implicaria adotar um artifício de repetição, para lograr paralisar o tempo: a partir de então, todos os dias a família Vermehren viveria o mesmo dia, e a escassa vida de sua filha se estenderia indefinidamente. Como vemos, a doutrina blanquiana exposta em *L'Éternité par les astres* parece ter sugerido a Bioy outra modalidade de repetição, não apenas a de infinitos mundos análogos, mas a de um tempo singular repetido, um mesmo dia vivido como se não fosse mais que um fac-símile do anterior. Não diferindo em sua condição essencial, posto que todos praticassem os mesmos atos, sem quaisquer alterações, multiplicavam a vitalidade da jovem através da anulação do ineditismo temporal. Assim foi feito: ninguém entrava, ninguém saía; nada se alterava no interior de "La Adela":

> Adentro, como el orden siempre había sido estricto, el sistema de repeticiones se cumplió naturalmente. Nadie huyó; más aún: nadie llegó a asomarse a una ventana. Todos los días parecían el mismo. Era como si el tiempo se detuviera todas las noches; era como si viviesen en una tragedia que se interrumpiera siempre al fin del primer acto. Transcurrió así un año y medio. Él se creyó en la eternidad. Después, inesperadamente, murió Lucía. El plazo del médico había sido postergado por quince meses. (BIOY CASARES, 2010, p. 83-84).[196]

---

195 Tradução minha: "Outro mito que morre!".

196 Tradução minha: "Adentro, como a ordem sempre havia sido estrita, o sistema de repetições se cumpriu naturalmente. Ninguém fugiu; mais ainda: ninguém chegou a assomar-se a uma janela. Todos os dias pareciam o mesmo. Era como se o tempo se detivera todas as noites; era como se vivessem em uma tragédia que se interrompesse sempre ao fim do primeiro ato. Transcorreu assim um ano e meio. Ele acreditou na eternidade. Depois, inesperadamente, Lucía morreu. O prazo do médico havia sido postergado por quinze meses".

De um momento para outro, um elemento externo quebrara a ordem estabelecida, provocando o imediato óbito de Lucía. Alguém entrara na estância na mesma noite em que Oribe e Villafañe haviam saído do Hotel América para caminhar. No velório, as ações do poeta despertariam a atenção de Vermehren: Oribe se oferece para buscar uma foto da falecida (para que figurasse numa nota fúnebre de jornal), e caminha em direção ao dormitório de Lucía com a mesma desenvoltura de quem já conhecesse as dependências da casa. Esse pormenor, agregaria Villafañe em seu relato, seria suficiente para que o pai da jovem pudesse reconhecer o intruso que entrara em sua casa ocasionando a morte da filha; em represália, o assassinato de Oribe ocorreria meses depois. De volta a Buenos Aires, numa entrevista com Alfonso Berger Cárdenas — que era amigo do poeta —, o jornalista ouviria a confissão deixada pelo falecido: naquela noite fria em que se afastara do Hotel América ele realmente entrara em "La Adela", e estivera no quarto de Lucía. Com sua presença o poeta destruíra o ritual de repetição que até aquele momento garantira a sobrevivência da moribunda. Noutras palavras, houvera cometido um crime que resvala o fantástico, já que a situação da jovem se aproximava da de um fantasma, cuja escassa vida persistia graças a um expediente que simulava a paralisação do tempo.

Ao chegar ao término do manuscrito de Villafañe, Alfonso Berger Cárdenas retoma o curso do relato. A partir daí se percebe que nesse conto confluem dois processos narrativos: o dos eventos extraordinários sucedidos em "La Adela" e o da investigação acerca desses acontecimentos — este último, à guisa da literatura policial. Neste segundo aspecto, o papel exercido por ABC parece ser a principal contribuição, ou seja, ele encarna a figura detetivesca a fim de lançar luz sobre o caso narrado para mostrar o verdadeiro responsável pelo crime de Lucía, e o consequente assassinato do amigo. Ao atentar para alguns detalhes da narrativa de Villafañe, para Berger Cárdenas o criminoso seria o próprio autor do manuscrito, em vez do jovem Carlos Oribe. Este último não passara afinal de um obstinado plagiador: na noite em que ambos saíram do Hotel América, o poeta regressara antes do jornalista; este, uma vez embriagado, contou-lhe as peripécias de sua aventura noturna, por isso Oribe pôde com facilidade identificar o quarto da jovem quando esteve no velório. Contudo, concluiria esse meticuloso narrador (BIOY

CASARES, 2010, p. 89): “No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera”.[197]

Essas quatro narrativas, ao lado da atividade antológica e ensaística presente em “El arte narrativo y la magia” e nos prólogos supracitados, sintetizam o modelo do *fantástico borgeano/bioycasareano*. Em verdade a organização da coletânea de 1940 e 1965 funciona muito mais como um apêndice do projeto literário que ambos realizaram. Os textos selecionados provêm de distintas épocas e modalidades; alguns nem são obras ficcionais, como já mencionei. Por outro lado, os contos que ambos criavam eram, por assim dizer, a materialização da estética professada nas páginas dos ensaios: antes de tudo, o elogio da ficção que se sabe ficção; narrativas com camadas complexas de elaboração, nas quais os elementos prefiguram uns aos outros, de acordo com o movimento de projeção ulterior. Essa ficção se inscreve na literatura de mundos possíveis, mas à guisa da filosofia de Blanqui, i.e., disposta em infinitas bifurcações espaço-temporais. Portanto, esse *fantástico* — por falta de outro termo no léxico desses criadores —, tinha, com efeito, os contornos de uma forma nova. Por extensão, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock e Julio Cortázar, ademais de outros escritores nacionais incluídos na *Antología*, também foram integrados à mesma corrente literária[198]. Mas, paralelo aos membros do círculo bonaerense, havia importantes autores em atividade, cujas obras evidenciam ainda mais a proeminência da literatura do metaempírico nas letras argentinas: Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto.

3.2 *LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS* E O PROJETO NOVELÍSTICO DE JUAN DRAGHI LUCERO

> Entonces vine a América para nacer en Hombre. / Y en mí junté la pampa, la selva y la montaña. / Si un abuelo llanero galopó hasta mi cuna, / otro me dijo historias en su flauta de caña. Atahualpa Yupanqui.[199]

---

197 Tradução minha: “Não creio que a única interpretação destes fatos seja a minha. Creio, simplesmente, que é a única verdadeira”.

198 A saber, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta, José Bianco, Delia Ingenieros, H. A. Murena e Carlos Peralta.

199 YUPANQUI, Atahualpa. *Antología*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2011. “Tiempodel hombre”. P. 87. [“Então vim para América para nascer em Homem./ E em mim juntei a pampa, a selva e a montanha./ Se um avô *llanero* galopou até meu berço,/ outro me disse histórias em sua flauta de cana”.] Tradução minha.

3.2.1 Draghi Lucero, um fabulador de Cuyo

A obra ficcional de Juan Draghi Lucero representa, em grande medida, um capítulo duplamente ignorado da literatura argentina do século XX. Inicialmente, pelos integrantes do grupo por mim denominado de "círculo bonaerense", i.e., Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo; depois, pelos críticos e estudiosos do chamado *fantástico argentino*, posteriores aos nomes aludidos. Embora o segundo aspecto não deixe de ser uma consequência do primeiro, sua relevância parecerá menor ao pensarmos no papel exercido por aqueles escritores. Nesse sentido, precisamente quando seu escopo era fortalecer esse modo fabulativo em detrimento da ficção de cunho realista, o mais esperado seria incorporar outros nomes a fim de fortalecer o movimento. No entanto, o caminho escolhido por eles foi, às mais das vezes, o oposto: predominou muito mais um cerceamento, uma "seleção", de maneira que alguns escritores não foram sequer mencionados por eles, ainda que amplamente conhecidos na época, tais como Horacio Quiroga e Felisberto Hernández. É evidente, dentro da tríade portenha, a prevalência das opções estéticas de Borges; e dentro destas, as omissões injustificáveis de multiplicam.[200] Mas ao lado destes últimos, houve também a omissão por puro desconhecimento, mesmo quando se tratava de contemporâneos conterrâneos: entre outros casos, o mais significativo é o do mendoncino Juan Draghi Lucero, pela magnitude e importância de sua obra dentro da esfera das narrativas do metaempírico na Argentina. Seu livro, *Las mil y una noches argentinas* [As mil e uma noites argentinas] — publicado em Buenos Aires no mesmo ano da *Antología de la literatura fantástica* —, seguido de duas partes complementares nas décadas posteriores, é algo que não deveria ter passado despercebido de quem estava promovendo e enaltecendo o *fantástico* naquela mesma cidade. Além disso,

---

200 A propósito das ausências e desaprovações borgeanas, é revelador um dos trechos do livro *With Borges* [Com Borges] (2004), de Alberto Manguel. Esse opúsculo é o relato da época em que Manguel lia para Borges. Trata-se de uma lista de autores simplesmente rejeitados por Borges, na qual constam nomes fundamentais da literatura ocidental (MANGUEL, 2018, p. 64): "... no mundo da literatura [...] era mais fácil reduzir suas opiniões a questões de simpatia ou capricho. É possível construir uma história da literatura perfeitamente aceitável apenas com autores que Borges rejeitou: Austen, Goethe, Rabelais, Flaubert (exceto o primeiro capítulo de *Bouvard et Pécuchet*), Calderón, Stendhal, Zweig, Maupassant, Boccaccio, Proust, Zola, Balzac, Galdós, Lovecraft, Edith Wharton, Neruda, Alejo Carpentier, Thomas Mann, García Márquez, Amado, Tolstói, Lope de Vega, Lorca, Pirandello...". As reticências sugerem que esse excêntrico catálogo não se encerrava nos nomes mencionados.

Draghi Lucero já havia publicado outros textos em três periódicos portenhos de grande circulação; ou seja, não se tratava de um nome ignoto nas letras argentinas. Por falar nisso, no "Prólogo" que escreveu para *El loro adivino* [O louro adivinho] (1963), León Benarós destacou alguns dos periódicos e revistas nos quais o autor mendocino havia difundido suas narrativas:

> Ha publicado cuentos en los diarios *La Nación* y *La Prensa*, de Buenos Aires, y en la revista *El Hogar*; en el diario *El Mercurio*, de Santiago de Chile; en el periódico *Tiempo Presente*, de Buenos Aires, y en otros diversos diarios y revistas de América. […] La revista *American Poetry*, de Washignton, tradujo y publicó dos de sus poemas (1944). Igualmente, dos de sus cuentos, vertidos al inglés, aparecieron en la *Revista de la Universidad de Nuevo México* (1944). (BENARÓS, 1963, p. 19).[201]

Em 1965, com a segunda edição da *Antología*, o fenômeno se repetiria: os textos de Draghi Lucero continuaram ausentes de suas páginas. Embora o cômputo de autores nacionais houvesse saltado de sete para quinze em relação à edição de 1940, o nome do escritor mendocino permanecera injustamente não creditado. Ora, se o *fantástico* está no *Avesta*, na *Bíblia*, em Homero e no *Livro das mil e uma noites* — como afirma Bioy Casares (1940, p. 7) no "Prólogo" —, por que também não estaria nas novelas draghilucerianas, visivelmente inscritas na tradição das narrativas orientais?

No que concerne ao panorama literário de Buenos Aires desde meados do século XX, graças ao entorno que sobreveio ao projeto de Victoria Ocampo — cujos enlaces principais destaquei no início deste capítulo —, o então indicado *fantástico* não apenas alcançara um prestígio até então nunca logrado na Argentina, mas passara a ocupar a centralidade de sua literatura a partir daquele momento. De acordo com a recente análise de Carlos Abraham, três nomes foram fundamentais para tal acontecimento:

> … la segunda mitad del siglo XX está dominada por la influencia de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, que generaron una visibilidad tan elevada del género fantástico que llevó a que se lo

201 Tradução minha: "Publicou contos nos diários *La Nación* e *La Prensa*, de Buenos Aires, e na revista *El Hogar*; no diário *El Mercurio*, de Santiago do Chile; no periódico *Tiempo Presente*, de Buenos Aires, e em outros diversos diários e revistas da América. […] A revista *American Poetry*, de Washignton, traduziu e publicou dois de seus poemas (1944). Igualmente, dois de seus contos, vertidos para o inglês, apareceram na *Revista de la Universidad de Nuevo México* (1944)".

> considerase la **modalidad literaria natural de la Argentina**. (ABRAHAM, 2016, p. 9). Grifos meus.[202]

Paralelamente, na medida em que a obra desses autores se convertia em sinônimo daquilo que na Argentina se denominava "literatura fantástica", outros nomes e períodos permaneceriam inexplorados. Uma parte desse contexto se deve ao *status* descentralizado que gozava esse tipo de ficção desde o século anterior, cujos textos sempre figuraram à margem daquilo que em geral dera por se chamar *realismo*. Ao mesmo tempo, a falta de estudos críticos não deve ser dissociada do precário processo editorial que abarcava boa parte dos autores afins a esse modo literário, haja vista o número de publicações limitadas e/ou esgotadas, muitas vezes fruto de iniciativa própria. De maneira que muitas obras, quando não desaparecidas, permaneceram desconhecidas do público não especializado. A propósito, na "Introducción" de seu ensaio acerca do fantástico oitocentista na Argentina, Carlos Abraham deslindaria alguns aspectos dessa questão (salvo uma ou outra exceção, o mesmo poderia ser dito com relação à literatura dita *fantástica* no Brasil):

> La indagación en profundidad de la literatura argentina es una tarea azarosa y compleja. Demanda ímprobos peregrinajes a lejanas bibliotecas y archivos, para consultar el único ejemplar sobreviviente de tal o cual libro. Demanda largos recorridos por publicaciones periódicas (revistas, diarios) aún no sistematizadas en bibliografías. Demanda extensos trabajos de campo, ya que en muchos casos no existe una labor crítica previa. Para el lector no especialista, por lo tanto, es prácticamente imposible acceder a ciertos textos. Nuestra cultura, como decía Marguerite Yourcenar, es una cultura de escritorios cerrados. (ABRAHAM, 2015, p. 17).[203]

Ou seja, por razões diversas, e quiçá também pelas dimensões geográficas do país, até àquele momento evidentemente prevaleceria um cenário de desarticulação entre

---

202 Tradução minha: "… a segunda metade do século XX está dominada pela influência de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, que geraram uma visibilidade tão elevada do gênero fantástico que o levou a ser considerado como a modalidade literária natural da Argentina".

203 Tradução minha: "A indagação em profundidade da literatura argentina é uma tarefa frustrada e complexa. Demanda ímprobas peregrinações a remotas bibliotecas e arquivos, para consultar o único exemplar sobrevivente de tal ou qual livro. Demanda longos recorridos por publicações periódicas (revistas, diários) ainda não sistematizadas em bibliografias. Demanda extensos trabalhos de campo, já que em muitos casos não existe um labor crítico prévio. Para o leitor não especialista, portanto, é praticamente impossível ter acesso a certos textos. Nossa cultura, como dizia Marguerite Yourcenar, é uma cultura de escrivaninhas ferradas". No Brasil a situação em nada é menos análoga: duas publicações fundamentais que necessitei para o *corpus* desta análise, além de esgotadas, não constavam no catálogo *online* das bibliotecas universitárias, nem na Biblioteca Nacional. Eu as consegui após dois anos de busca, uma delas em um sebo virtual, a outra, através de um *blog* sobre literatura fantástica.

alguns escritores, cada qual atuando em campo próprio. Aliás, até à época do advento da revista *Sur*, na Argentina a literatura era, às mais das vezes, uma atividade secundária na pena dos autores, levada a cabo geralmente por médicos, advogados ou cientistas.[204]

Mas Borges nunca fora grande conhecedor da literatura metaempírica de seu país. A propósito, é muito mais visível, em seu projeto fabulativo, a reiterada prática de revisitar os mesmos autores. Nesse sentido, num gesto curioso e revelador, quase à maneira dos nossos antologistas Jacob Penteado e Jeronymo Monteiro, ele evidenciaria o próprio desconhecimento em torno dessa literatura — justo na modalidade que mais lhe interessava! —, assinalando a suposta pobreza desse modo ficcional nas letras argentinas: em 1937, num artigo publicado na revista *Sur*, no qual expressava suas impressões acerca de uma das obras iniciais do então jovem Bioy Casares, Borges assim se expressou:

> **Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos**. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares. En *Caos* [Caos] y en *La nueva tormenta* [A nova tormenta] la imaginación predomina; en este libro — en las mejores páginas de este libro — esa imaginación obedece a un orden. Nada tan raro como el orden en las operaciones del espíritu, ha dicho Fénelon. (BORGES, 1999, p. 60). Grifos meus.[205]

Ao fim e ao cabo, agora sabemos que a dita “facundia” e “pereza” eram, muito mais, características do próprio Borges. Assim, para compreendermos a dimensão da lacuna do projeto encabeçado por ele e Bioy Casares — para além do nome de Draghi Lucero — bastaria folhear a vasta antologia *Cuentos fantásticos argentinos*

---

204 Numa conjuntura assim disposta, Horacio Quiroga emergiu, excepcionalmente, como modelo de escritor profissional, prefigurando nomes como Borges e Bioy Casares, que a seu turno encarnariam a imagem do escritor por excelência: a do homem das letras, devotado à leitura incessante e à produção de inúmeros livros. Até finais do século XIX, na América Latina, a profissionalização do escritor era um fenômeno praticamente inexistente. De modo que, em geral, a escrita não passava de uma atividade complementar a outras ocupações, entre elas a política e/ou a investigação científica. Dessa maneira, pode-se dizer que o aparecimento de figuras capazes de ocupar aquela função na sociedade, i.e., na condição efetiva de *escritores*, dar-se-ia no início do século XX: notabilizada principalmente pela constante presença nas páginas dos periódicos, tal assunção revelaria também um saber específico sobre o domínio da escrita e da própria literatura. No caso paradigmático de Horacio Quiroga, que passou a viver exclusivamente dessa atividade (COALLA, 1994, p. 109-135), o conjunto de suas narrativas representa verdadeiro monumento no multifacetado âmbito das ficções do metaempírico.

205 Tradução minha: “Nossa literatura é muito pobre de contos fantásticos. A facúndia e a preguiça crioula preferem a informe *tranche de vie* ou a mera acumulação de ocorrências. Daí o inusitado da obra de Bioy Casares. Em *Caos* e em *La nueva tormenta* a imaginação predomina; neste livro — nas melhores páginas deste livro — essa imaginação obedece a uma ordem. Nada tão estranho como a ordem nas operações do espírito, disse Fénelon”.

del siglo XIX [Contos fantásticos do século XIX] (2016), organizada pelo professor Carlos Abraham em quatro tomos — totalizando 1213 páginas —, obra essa precedida do longo ensaio *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX* [A literatura fantástica argentina no século XIX], publicado no ano anterior. E no que concerne a este assunto, em entrevista, o aludido pesquisador informou-me a principal razão da ausência de tantos escritores nacionais na *Antología de la literatura fantástica*. A seguir transcrevo sua resposta a uma das perguntas que lhe fiz em 2017:

> RONALDO DE LUNA: «¿Por qué el silencio de la tríada bonaerense sobre tantos autores que han producido *literatura fantástica* en Argentina?»
> CARLOS ABRAHAM: «**La principal razón es el desconocimiento**. La mayor parte de los autores que he rescatado en mis libros se habían olvidado por completo en 1940, año en que aparece la *Antología*. Era previsible que Borges y Bioy Casares, que no eran investigadores literarios, los desconocieran [o mesmo poderia ser dito com relação à obra ficcional de Juan Draghi Lucero]. En otros casos, como el de Ricardo Setaro, un autor contemporáneo, puede ser debido a desavenencias personales». Grifos meus.[206]

Mas paralelo ao silêncio literário dos integrantes do círculo bonaerense, e à sua total revelia, florescia em Mendoza uma das mais ricas contribuições para essa literatura na Argentina. Um dos vértices dessa atividade repousa na criação de Draghi Lucero. Nascido em Santa Fe em 1895, passou a viver na capital da província mendocina a partir dos dois anos, convertendo-se em um dos mais importantes intelectuais de sua geração. Sua carreira de escritor foi precedida por intensa dedicação à história, à economia e sobretudo ao folclore de Cuyo, ainda na década de 1920. A *região cuyana*, segundo esboçou numa entrevista concedida a Daniel Castillo (1994, p. 82), compreendia as províncias de Mendoza, San Juan, San Luis e La Rioja. Era, portanto, o interior da Argentina que vicejava, doravante aberto nas páginas de todos os seus livros, para além do cosmopolitismo de Buenos Aires. Numa obra permanentemente fundada em ecos e formas telúricas, Draghi Lucero recria os mitos cuyanos, quase à guisa de uma Sherezade moderna, alinhavando-os

---

206 Tradução minha: “RONALDO DE LUNA: «Por que o silêncio da tríade bonaerense sobre tantos autores que produziram *literatura fantástica* na Argentina?» CARLOS ABRAHAM: «A principal razão é o desconhecimento. A maior parte dos autores que resgatei em meus livros haviam sido esquecidos por completo em 1940, ano em que aparece a *Antologia*. Era previsível que Borges e Bioy Casares, que não eram pesquisadores literários, os desconhecessem. Em outros casos, como o de Ricardo Setaro, um autor contemporâneo, pode ser devido a desavenças pessoais»”. Entrevista concedida via *menssager*, na página do *Facebook*, em 5 de maio de 2017.

nos mesmos fios do modo maravilhoso.[207] Seu trabalho como folclorista culmina com o movimento de recopilação dos cantos populares argentinos iniciado em 1926 por Juan Alfonso Carrizo (1895-1957) no *Cancionero de Catamarca*, ao publicar seu *Cancionero popular cuyano*, em 1938. Trata-se de uma antologia de coplas, *cuecas*, *romances* e toadas de poetas populares — quase todos anônimos —, acompanhados de partitura e teoria do folclore, recolhidos das províncias de Mendoza, San Juan e San Luis.[208] Mas sua obra máxima viria a lume a partir de 1940, um ano paradigmático para os destinos da literatura de seu país: inicialmente, com a publicação de *Las mil y una noches argentinas*; *a posteriori* seguida de mais duas partes, *El loro adivino* (1963) e *El pájaro brujo* [O pássaro bruxo] (1972). Como depreendido do próprio título, sua forma narrativa está visivelmente inscrita na tradição oriental do inesgotável *Livro das mil e uma noites*. E ainda que não haja nas estórias de Draghi Lucero um personagem que, explicitamente, faça as vezes de Sherezade, idêntica substância fabulativa as urde, atreladas à mesma motivação, ou seja, o anelo humano de afugentar a morte.

No entanto, ainda que nessa obra reconheçamos o paralelismo com aquelas narrativas orientais, seja pela análoga motivação ou gênese formal, predomina nesses textos — como não poderia deixar de ser —, as referências aos elementos da cultura popular argentina. E neste ponto, a meu ver, chama a atenção a continuidade do vínculo, por assim dizer orgânico, da literatura desse país com a matéria fáustica: desde o poema “Santos Vega” (1838) de Bartolomé Mitre, inspirado na tradição do *payador* homônimo, reinventado no *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo, no emblemático conto “Águeda” (1924) de Leopoldo Lugones, nas principais estórias presentes em *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes —

---

207 Embora haja sido um narrador tardio, se comparado aos três escritores bonaerenses, Juan Draghi Lucero foi um autor prolífico: sua obra abarca não só a literatura, mas estende-se ainda à história, à economia e ao folclore. De acordo com a cronologia organizada pela professora Emilse Varela (2014, p. 11-21), chegou a realizar treze publicações literárias, ao longo de mais de cinquenta anos, incluindo uma compilação do cancioneiro popular da região de Cuyo, dois romances, dois livros de poesia, cinco de contos e três volumes de novelas: *Cancionero popular cuyano* (1938), *Las mil y una noches argentinas* (1940), *El loro adivino* (1963), *Cuentos mendocinos* (1964), *Poemas al pie de la Serranía* (1964), *El hachador de Altos Limpios* (1966), *Andanzas cuyanas* (1966), *El tres patas* (1968), *El bailarín de la noche* (1968), *El pájaro brujo* (1972), *La cabra de plata* (1978), *La cautiva de los Pampas* (1988), e *Y los ríos se secaron* (1988). Foi, ademais, professor na cátedra de Geografia econômica da Universidad Nacional de Cuyo, e membro da Academia Argentina de Letras e do Instituto Nacional Sanmartiniano.

208 Uma tarefa análoga, porém, bastante limitada à zona da mata pernambucana, foi levada a cabo no Brasil por Jayme Griz na década de 1950, em *Palmares, seu povo, suas tradições* (1953) e *Gentes, coisas e cantos do Nordeste* (1954).

sobretudo no personagem do Ferreiro Miséria e seu pacto com o demônio Lúcifer —, assim como na parte mais significativa da narrativa bioycasareana, por citar alguns exemplos. Por sua vez, em *Las mil y una noches argentinas*, Draghi Lucero também reafirmaria os liames de sua ficção com a matriz fáustica, nas diversas referências aos mitos da *Salamanca* e do *Toro-diablo*: as novelas "El Cuerpo sin Alma" [O Corpo sem Alma], "El Negro Triángulo" [O Negro Triângulo], "El mal guardián" [O mal guardião] e "El Media Res" [O Media Res] são os maiores logros. Nelas, ao lado dos protagonistas, por vezes jovens desafortunados que se equivocam pactuando com o maligno, o narrador nos transporta a uma Cuyo eminentemente mágica, prenhe de forças maniqueístas, na qual abundam metamorfoses, seres sobrenaturais, números cabalísticos e animais falantes. Apesar disso, como destacou o poeta León Benarós, a figura do diabo nas novelas draghilucerianas, desprovida de chifres ou quaisquer atributos animalescos, está aclimatada ao solo cuyano; a busca por novas almas continua, mas sua forma é a de um solícito mancebo:

> ¿Dónde, cómo, cuándo escribe Juan Draghi Lucero? Algo nos ha adelantado ya de su oficio, que tiene mucho de secreto conjuro. En no pocos casos redacta directamente en el lugar en el que se propone convocar las sombras — angélicas o diabólicas — que darán vida a sus relatos. Cuando las "deshoras" comienzan, el reino del Malo abre anchos cauces a la codicia, la concupiscencia, el registro de los pecados todos, porque el Diablo tiene sed de almas… Pero este Diablo cuyano ha sabido acomodarse a las circunstancias del presente. Y no se muestra ya con acarnerados cuernos, sino como un mozo sobradamente simpático, de mirar profundo, atrayente, servicial, caballeresco, hasta que llega la señalada hora en que debe alzarse con el alma que con él hizo pacto… (BENARÓS, 1963, p. 16).[209]

Outro ponto que não se deve passar despercebido é que enquanto Borges e Bioy Casares se apoiaram numa reflexão específica em torno da chamada *literatura fantástica*, culminando na formação de um verdadeiro movimento, Draghi Lucero apenas erigiu um projeto individual, menos grandioso. E apesar de não haver escrito prólogos, ensaios, nem manifestos que justifiquem sua atividade ficcional, em última

---

209 Tradução minha: "Onde, como, quando escreve Juan Draghi Lucero? Algo nos adiantou já de seu ofício, que tem muito de secreto conjuro. Em não poucos casos escreve diretamente no lugar em que se propõe convocar as sombras — angélicas ou diabólicas — que darão vida a seus relatos. Quando as 'deshoras' começam, o reino do Mau abre amplas vias à cobiça, à concupiscência, ao registro de todos os pecados, porque o Diabo tem sede de almas… Porém, este Diabo *cuyano* soube acomodar-se às circunstâncias do presente. E não se mostra já com animalescos chifres, senão como um moço bastante simpático, de mirada profunda, atraente, serviçal, cavalheiresco, até que chega à assinalada hora em que deve alçar-se com a alma que com ele pactuou…".

instância seu trabalho esboça maior coerência que o dos autores do círculo bonaerense. A meu ver, sua lucidez se revela na medida em que nomeou o conjunto de suas novelas sob o título geral de *Las mil y una noches argentinas*. Ao fazer isso, implicitamente salientou dois pontos-chave: 1) por um lado, vinculou sua forma novelesca à práticas fabulativas de matrizes orais; 2) depois, afirmou a permanência de um modo narrativo específico, i.e., o *maravilhoso*. Todas as narrativas que configuram os três tomos das mil e uma noites argentinas confirmam ambas as premissas. Isso é um dado que se impõe de maneira muito mais clara no escritor cuyano que no projeto dos bonaerenses; e, por conseguinte, resulta conceitualmente menos problemático. Como destaquei anteriormente, o modelo concebido por Borges, e logo reiterado por Bioy, não dava conta — ao mesmo tempo — da ficção que elaboraram e dos textos que compilaram na *Antología*, todos amplamente chamados de *fantástico*. Ora, é visível que a maioria deles prescinde dos elementos formais destacados no ensaio "El arte narrativo y la magia", como *projeção ulterior* e *causalidade mágica*; outros nem ao menos pertencem ao terreno da ficção. Logo, é óbvio que se trata de fenômenos diferentes, mas classificados indistintamente sob o mesmo nome. A tentativa de Bioy Casares de elaborar uma espécie de *taxonomia do fantástico*, exposta no "Prólogo", antes que uma solução ao problema, foi muito mais seu reconhecimento. Portanto, é desse caráter panaceico associado a esse vocábulo que decorre a fragilidade de seu uso indiscriminado: ao fim e ao cabo, a ampla fluidez a ele atribuída se converteria num labirinto do qual ambos os escritores não lograram sair.

3.2.2 A morte continuamente postergada: as mil e uma noites da literatura argentina

A despeito de outros autores que trouxe à baila, o contato com a obra de Juan Draghi Lucero proporcionou-me, particularmente, um dos momentos mais gratos desta pesquisa. Mas, ao mesmo tempo, revelou-me o quanto os próprios leitores argentinos o desconhecem, como atestam o silêncio do círculo bonaerense e a escassa fortuna crítica em torno de seu trabalho. Seu projeto novelístico, como já antecipei nas linhas acima, se desenvolveu em três momentos: inicialmente, no volume *Las mil y una noches argentinas* (1940), e logo em *El loro adivino* (1963) e em *El pájaro brujo* (1972). Essas duas últimas publicações, ainda que apresentem

títulos distintos, integram a segunda e terceira parte das mil e uma noites argentinas. A propósito, essa estrutura triádica não apenas se revela em sua composição integral, senão também no interior de todas as narrativas, cuja repetição desse número cabalístico refere-se à provas, combates, noites e metamorfoses; e algumas vezes, já no próprio título, tais sejam, “El Negro Triángulo” [O Negro Triângulo], “Los tres ladrones” [Os três ladrões] e “Las tres torres de Hualilán” [As três torres de Hualilán]. De sorte que, indissociáveis, esses três livros configuram uma totalidade, à maneira das estórias narradas por Sahrazad, seu modelo evidente. Também poderíamos, sem prejuízo algum, aproximá-los da forma novelística de Hermilo Borba Filho, que também publicou suas narrativas em três volumes separados.[210]

A proximidade com o compêndio de narrativas orientais não está apenas no título, cuja escolha não poderia ter sido mais acertada; irmana-os, ademais, idêntica forma e modo ficcional. Igualmente inscrito na tradição literária de matriz novelesca, as estórias draghilucerianas apresentam a mesma disposição episódica, com inúmeras aventuras, personagens às mais das vezes anônimos ou com nomes alegóricos, e um narrador que tudo urde com a seiva fabulativa própria da literatura do *maravilhoso*. No que tange ao título, sua utilização tem função análoga à compilação árabe, i.e., sugerir a ideia de narrativas virtualmente infinitas, ou, ao menos, uma prolongação indefinida. No que concerne à essa ideia, Borges certa feita já o confirmara, em uma de suas conferências acerca do mundo sahrazadiano:

> En éste [no título] hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra “mil” sea casi sinónima de “infinito”. Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito. […] La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*. […] Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito. […] ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches* del Oriente. (BORGES, 1992, p. 61, 67).[211]

---

210 E por falar em Hermilo, cujas novelas foram reunidas num único volume pela CEPE editora em 2017, igualmente poderíamos conceber a reunião das narrativas de Juan Draghi Lucero numa única publicação.

211 Tradução minha: “Neste [no título] há outra beleza. Creio que reside no fato de que para nós a palavra “mil” seja quase sinônima de “infinito”. Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer “mil e uma noites” é agregar uma ao infinito. […] A ideia de infinito é consubstancial com *As mil e uma noites*. […] Os árabes dizem que ninguém pode ler *As mil e uma noites* até o fim. Não por razões de tédio: se sente que o livro é infinito. […] aí estará essa espécie de eternidade de *As mil e uma noites* do Oriente”.

Nesse sentido, a quantidade de estórias compiladas no livro anônimo não corresponde ao número de "noites" designadas no título. No século XIX, esse mesmo artifício também fora empregado pelo escritor britânico Robert Louis Stevenson em seu *The New Arabian Nights* (1882) — traduzido em português como *Novas mil e uma noites*, uma vez que, na versão em língua inglesa o livro árabe foi intitulado como *The Arabian Nights* [Noites árabes].[212] Mais discreto mas não menos inventivo, o próprio Borges, em "Magias parciales del 'Quijote'" [Magias parciais do 'Quijote'] — um dos ensaios de *Otras inquisiciones* [Outras inquisições] (1952) —, chegou a conjeturar o conteúdo de uma das "noites" ausentes, a de número 602.[213]

Na obra de Draghi Lucero, o narrador inominado — que, implicitamente, faz as vezes de uma Sahrazad —, também nos conta estórias para impedir a morte, ou quiçá uma de suas piores facetas, a morte da memória. Em pleno século XX, ele

---

212 O *Livro das mil e uma noites* foi traduzido no ocidente apenas no início do século XVIII (1704), na França. Na ocasião, o orientalista francês Antoine Galland adicionou uma "noite" inexistente nas versões originais, "Aladim e a lâmpada maravilhosa". Essa narrativa, curiosamente, tornar-se-ia uma das mais famosas do livro. A edição brasileira que utilizei, com tradução de Mamede Mustafa Jarouche, foi publicada pela editora Globo em quatro volumes. Os dois primeiros reúnem as estórias do *ramo sírio*, enquanto os demais tomos, as do *ramo egípcio*. O primeiro volume contém as "noites" 1 a 170; o segundo, as "noites" 171 a 282, que em seguida alterna para a número 92 até à "noite" 165. O terceiro volume inicia na "noite" 198 e se estende até à "noite" 230, depois passa para a 251 até a 275; alterna para 176 e vai até a 210; salta para a 885 e se estende até a 929. O quarto volume, por sua vez, inicia na "noite" 625 e vai até a 728; mas há novas alternâncias: 740 até a 775, 824 a 836, 893 a 909, e finaliza com a "noite" número 1000. Ao todo, essa edição traz o registro de 732 "noites". Conforme elucida o tradutor brasileiro (JAROUCHE, 2005, p. 12), o *ramo egípcio* era subdividido em antigo e tardio e "... somente os manuscritos da fase dita tardia [...] contêm, de fato, mil e uma noites". Quanto ao bloco de novelas formado pelas mil e uma noites argentinas, colige vinte e duas estórias (treze do primeiro tomo, quatro do segundo e cinco do terceiro), a saber: "El Cuerpo sin Alma", "El Negro Triángulo", "Juan de la Verdad", "Los tres ladrones", "El mal guardián", "La flor de vira vira", "Donde irás y no volverás", "El santo del naranjo", "El Media Res", "Garabato va, garabato viene", "Las tres torres de Hualilán", "La libertad del negro" e "¿Te acordás, patito ingrato?"; "El caballito de siete colores", "Las ayudas", "La niña del espejo" e "El chiquillo"; e "El tucúcaro mirón", "El buen mensajero", "Pedro y Pablo", "Las siete vacas flacas" e "Un Dios se lo pague".

213 De acordo com o escritor argentino, seria essa a narrativa central, a "noite" das "noites" que, de forma circular, confirmaria a proposta de um livro infinito (BORGES, 2005, p. 66): "La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche 602, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también — de monstruoso modo —, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular...". [A necessidade de completar mil e uma seções obrigou aos copistas da obra a interpolações de todas as classes. Nenhuma tão perturbadora como a da noite 602, mágica entre as noites. Nessa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve o princípio da história, que abarca a todas as demais, e também — de modo monstruoso —, a si mesma. Intui claramente o leitor a vasta possibilidade dessa interpolação, o curioso perigo? Que a rainha persista e o imóvel rei ouvirá para sempre a trunca história de *As mil e uma noites*, agora infinita e circular...] Tradução minha. Em 1975, Borges materializaria essa ideia em sua própria obra, num de seus melhores contos, o magistral "El libro de arena" [O livro de areia].

recria alguns dos contos populares da região de Cuyo, fundindo o halo da oralidade dos camponeses com quem o autor convivera nos anos da infância com a forma literária escrita. Esse narrador, a meu ver o verdadeiro *pájaro brujo* desse mundo ficcional, nos enfeitiça com um ritmo narrativo incansável e infinito: não por acaso todas as novelas que compõem a trilogia são finalizadas com o sinal de reticências, o qual sugere que ele poderia prolongar indefinidamente sua atividade, agregando sempre novos episódios. Portanto, a "noite" motivadora, implícita nas entranhas da construção dessa obra, acena para um dos elementos que mais nos humaniza, aquilo que é capaz de conferir identidade aos homens, ou seja, a própria possibilidade de recordar. O esquecimento é sombra e ameaça: olvidar é fenecer. Por isso, a fim de evitá-lo, Draghi Lucero exuma esse poderoso contador de estórias, ao mesmo tempo humilde e despretensioso, pois, após tantas horas a seu lado, sequer sabemos como se chama. Igualmente desconhecemos os nomes das personagens — chamadas sempre de "mozo", "mocito", "niña", "viejito(a)" etc. —, posto que seu escopo primordial está nas próprias aventuras. Em nosso anelo imaginativo não importa *quem*, mas a continuidade da fabulação na memória dos futuros leitores, à guisa de uma tocha mnemônica, infinitamente conduzida. Dessa maneira, desprovida de um "prólogo moldura" — tal qual também faria Hermilo Borba Filho em seu monumento novelístico — sua disposição moldural subjaz ao conjunto de narrativas, entendidas como totalidade.

Entre outros elementos internos, nos quais também se evidenciam a habilidade do narrador — para além, óbvio, daquele que em si mesmo é inerente à forma da novela, i.e., sua configuração episódica —, há ainda determinadas marcações formais que conferem singularidade ao texto. Nesse sentido, é frequente a presença de poemas anônimos, tais sejam toadas, contrapontos e *cogollos*, na abertura de cada uma das novelas apresentadas. A presença textual dessas composições, à maneira de um mote, é algo que não apenas antecipa o tema principal das narrativas como evoca, ademais, a voz aédica dos poetas populares da região de Cuyo. E essa voz, agora amalgamada com aquela que contará as "noites", confirma o outro vértice da tradição cultural na qual se inscreve o autor *cuyano* (DRAGHI LUCERO, 1963, p. 292): "Soy criollo de verde pinta/ con arte y ciencia de famas:/ sé lo que hay a la distancia/ y me adelanto al mañana.// Sepan todos los

curiosos/ que en el mundo la enmarañan/ que los loros, al fin, son/ hombres del aire, ¡con hablas!".[214] E nessa tessitura de mágicas reverberações, ele também lança mão do uso recorrente de arcaísmos e diminutivos. Neste ponto, ambos os recursos acentuam — numa cadência por assim dizer, espontânea —, a proximidade imprescindível entre o narrador e seus interlocutores. Dessa maneira, presentes desde o parágrafo inicial da primeira novela, "El Cuerpo sin Alma", os diminutivos são utilizados pelo escritor em quase todas as páginas, nos três tomos de suas *mil y una noches argentinas*:

> Ya eran viejos marido y mujer, pero tenían un **hijito** […]. Por la noche, volvía su padre, y esas tres almas se acurrucaban en el fogón del **ranchito** serrano; sus **hablitas** apenas se oían […]. "[…] ¿quién cuidaría a la **viejita** de su madre?", le porfiaba su **tatita** […]. Fue pirquinero el **mocito** y trabó relación con gente de arria … (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 8). Grifos meus.[215]

Ou seja, através desses expedientes Draghi Lucero propõe ao leitor a possibilidade de imergir na cultura oral característica da sociedade crioula *cuyana* do final do século XIX e começo do XX. Em alguma medida essas estórias, ao serem transmutadas de seu circuito oral para serem recriadas e fixadas num código de escrita — reunidas numa coletânea de novelas —, ainda pressupõem uma disposição específica do público leitor, i.e., que circunstancialmente se converta em *auditório*. Por isso, a cada página lida sobrevêm a impressão de que essa aura que vincula um e outro não deve ser desfeita, sob pena de interromper a continuidade das "noites".

---

214 Tradução minha: "Sou crioulo de verde pinta/ com arte e ciência de famas:/ sei o que há à distância/ e me adianto ao amanhã.// Saibam todos os curiosos/ que no mundo a emaranham/ que os louros, ao fim, são/ homens do ar, ¡com falas!".

215 Tradução minha: "Já eram velhos marido e mulher, mas tinham um filhinho […]. Á noite seu pai regressava, e essas três almas se encolhiam ao redor do fogão do pequeno racho serrano; suas falinhas apenas se ouviam […]. "[…] quem cuidaria da velhinha sua mãe?", lhe porfiava seu papai […]. O mocinho foi inquiridor e travou relação com gente de arria …". Entre os casos de arcaísmos empregados, cito os mais frequentes: "tata [padre], permisio [permiso], lion [león], nohotros [nosotros], usté [usted], hi [he], rial [real], vido [vio, verbo "ver"], mesmo [mismo], peliar [pelear], oyirlo [oírlo], dijunto [difunto], güeno [bueno], naides [nadie], rhía [día], antiojos [anteojos], autoridá [autoridad], óido [oído], pior [peor], agora [ahora], agüelos [abuelos], vamoh [vamos], jiede [huele], ahujero [agujero]" etc., etc. Quanto às formas em diminutivo, estes são os exemplos que mais amiudadamente comparecem: "hablita, tatita, mocito, viejito, mañanita, cuidadito, apenitas, pegadito, huevito, ligerito, [en] cuantito, pedacito, niñito, matecito, bizcochito, mesmito, mamita, bultito, calladito, todita, amito, alguito, delgadito, nadita, caballito, hijito, mujercita, criaturita, humito, palabrita, ganitas, despacito, fueguito, sueñito, patito, caminito, trabajito, prontito, derechito, sombrerito, atadito, tempranito, lagunita, cariñito, corazoncito, mismito, lengüita, palomita" etc., etc.

Não obstante, contígua a tais potencialidades, há em seu labor narrativo um certo comedimento verbal, uma pudicícia deliberada que, com efeito, diametralmente se afasta do modelo sahrazadiano. Embora em nada esse elemento minimize a qualidade do texto, é um dos pontos que também merece alguma menção. Enquanto no *Livro da mil e uma noites* o texto transborda, desde as primeiras páginas, em claras referências eróticas, nas novelas draghilucerianas é quase inexistente qualquer alusão de ordem sensorial e sensual.[216] Segundo aventa o professor Adolfo Colombres (2001, p. 10): "... tal espíritu [a marca do erotismo presente no livro árabe] no tiene nada que ver con la construcción de la realidad propia de nuestros criollos, marcada por una austeridad expresiva […], a lo que se

---

216 Cito três passagens do *Livro das mil e uma noites* para termos uma ideia geral: 1. (ANÔNIMO, 2005, p. 41-42): "*Disse o narrador*: enquanto ele [Sahzaman, irmão do rei Sahriyar], assim absorto em seus pensamentos e aflições, ora contemplava o céu, ora percorria o jardim com o olhar merencório, eis que a porta secreta do palácio de seu irmão se abriu, dela saindo sua cunhada: entre vinte criadas, dez brancas e dez negras, ela se requebrava como uma gazela de olhos vivos. Sahzaman os via sem ser visto. Continuaram caminhando até chegar ao sopé do palácio onde estava Sahzaman, a quem não viram [...]. Assentaram-se sob o palácio, arrancaram as roupas e eis que se transformaram em dez escravos negros e dez criadas, embora todos vestissem roupas femininas: os dez agarraram as dez, enquanto a cunhada gritava: 'Mas ud! Ó Mas ud!'; então um escravo negro pulou de cima de uma árvore ao chão e imediatamente achegou-se a ela; abriu-lhes as pernas, penetrou entre suas coxas e caiu por cima dela. Assim ficaram até o meio-dia: os dez sobre as dez e Mas ud montado na senhora. Quando se satisfizeram e terminaram o serviço, foram todos se lavar ..."; 2. (ANÔNIMO, 2005, p. 45-46): "Ele e o irmão [os reis Sahzaman e Sahriyar] se disfarçaram e entraram na cidade durante a noite, subindo ao palácio [...]. Olharam para a porta secreta, que fora aberta e da qual saiu a esposa do rei Sahriyar, conforme o hábito, entre vinte jovens; caminharam sob as árvores até chegar ao sopé do palácio em que ambos estavam, tiraram as roupas femininas, e eis que eram dez escravos que se lançaram sobre as dez jovens e as possuíram. Quanto à senhora, ela gritou: 'ó Mas ud! ó Mas ud!', e eis que um escravo negro pulou ligeiro de cima de uma árvore ao chão; encaminhou-se até ela e disse: 'O que você tem, sua arrombada? Eu sou Sa duddin Mas ud!'. Então a mulher riu e se deitou de costas, e o escravo se lançou sobre ela e nela se satisfez, bem como os outros escravos nas escravas."; 3. (ANÔNIMO, 2005, p. 47): "A jovem ergueu a cabeça para a árvore e, voltando casualmente o olhar, avistou os reis Sahriyar e Sahzaman. Então ergueu a cabeça do *ifrit* [criatura sobre-humana e maligna] de seu colo, depositou-a no chão, levantou-se, foi até debaixo da árvore e sinalizou-lhes com as mãos: 'Desçam devagarzinho até mim'. Percebendo que haviam sido vistos, eles ficaram temerosos e suplicaram, humildes, em nome daquele que erguera os céus, que ela os poupasse de descer. A jovem disse: 'É absolutamente imperioso que vocês desçam até aqui'. [...] 'Se acaso não o fizerem, eu acordarei o *ifrit* e lhe pedirei que os mate', e continuou fazendo-lhes sinais e insistindo até que eles desceram lentamente da árvore, colocando-se afinal diante dela, que se deitou de costas, ergueu as pernas e disse: 'Vamos, comecem a copular e me satisfaçam, senão eu vou acordar o *ifrit* para que ele mate vocês'. [...] E tanto insistiu que eles não tiveram como divergir: ambos copularam com ela, primeiro o mais velho, e em seguida o mais jovem". No *Livro das cento e uma noites* a narrativa chega a ser, digamos, mais *veemente* quanto a tais passagens. Há, ademais, outro detalhe: o rei (também chamado de principal vizir) não se casa com Sahrazad; ele desposa sua irmã Dinarzad, mas aquela a acompanha em seus momentos mais íntimos, permanecendo oculta, provavelmente debaixo da cama. Ou seja, todas as noites, enquanto o casal biblicamente se conhecia, ali estava ela, preparando-se para continuar seu fio narrativo, embalada por sons ofegantes e movimentos bruscos da cama. E após cada cópula, era repentinamente chamada por Dinarzad para narrar as cento e uma "noites" (ANÔNIMO, 2005, p. 18): "... então Dinarzad chamou: 'Ó irmãzinha, Xahrazad, conta ao nosso senhor uma de tuas belas histórias', e ela disse: 'Sim', e começou a contar e o rei, a ouvir".

une la gran reserva mostrada cuando se refieren al amor …".[217] Em suas páginas o amor é apresentado quase como um componente de fragilidade, como algo que deve sempre manifestar-se de modo contido. Quando ocorrem, as poucas cenas amorosas, ou aquelas que poderiam redundar em efetiva expressão carnal, impera a sobriedade descritiva, tais como nos trechos que seguem. Em "El Negro Triángulo", apenas há uma referência abstrata ao que Hermilo Borba Filho claramente chamaria de "doce ocupação do beringote beringote":

> No habían pasado dos meses cuando ya se casaban los enamorados y fueron a vivir a la casa del mozo. Allí pasaron meses de dicha inmedible, **gozando los primores del amor ansiado...** Corrieron los días y semanas en dulce encantamiento, sin una pena ni la sombra de un dolor. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 44). Grifos meus.[218]

Já em "El mal guardián", embora o amor nem ao menos chegue a realizar-se, há dois momentos em que o protagonista se sente visivelmente tomado pelo apetite sexual por aquela a quem ele deveria vigiar em noites de estranhas bruxarias:

> No bien hubo acabado, cuando se le apareció de nuevo su ama; pero esta vez lucía ¡tan lujosas ropas! Le rebrillaban los ojos entre las sombras de sus pestañas. Rosadas sus mejillas y rojos sus labios... Si daban ganas de besarla y abrazarla, y **el mozo sintió que sus potencias se avivaban...** Ella lo dominó con una mirada ¡tan fría y soberbia! "Que me sigas, te ordeno", le dijo, y el mozo la siguió por las alcobas, hasta que llegaron al portal de la gran sala. "Aquí te plantarás, le ordenó con sonantes palabras, y desde aquí me velarás en mis mudanzas ... (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 124). Grifos meus.[219]

E mais adiante:

> … no bien abrió el portal de la sala se quedó maravillado viendo a su ama ¡tan hermosa y hechicera!... Le brillaban los ojos con fulgores de diamantes

---

217 Tradução minha: "... tal espírito não tem nada a ver com a construção da realidade própria de nossos crioulos, marcada por uma austeridade expressiva […], ao que se une a grande reserva mostrada quando se referem ao amor …".

218 Tradução minha: "Não haviam passado dois meses quando já se casavam os enamorados e foram morar na casa do moço. Ali passaram meses de felicidade interminável, gozando os primores do amor ansiado... Passaram dias e semanas em doce encantamento, sem um sofrimento nem a sombra de um dor".

219 Tradução minha: "Não bem houvera acabado, quando lhe apareceu de novo sua ama; mas desta vez luzia tão luxuosas roupas! Lhe rebrilhavam os olhos entre as sombras de suas pestanas. Rosadas suas bochechas e vermelhos seus lábios... Teve vontade de beijá-la e abraçá-la, e o moço sentiu que sus potências se avivavam... Ela o dominou com um olhar ¡tão frio e soberbo! "Que me sigas, te ordeno", lhe disse, e o moço a seguiu pelas alcovas, até que chegaram ao portal da grande sala. "Aqui te plantarás, lhe ordenou com sonantes palavras, e desde aqui me velarás em minhas mudanças ...".

> entre la tupida sombra de sus cejas y pestañas. Encendido color rosado entonaba sus mejillas, sobresaliendo su pecho blanco, del que avanzaban dos senos sostenidos por sedas crujientes que la hacían ¡tan terriblemente apetecida! **Al mozo se le fueron los ojos y se le avivaron de golpe sus potencias de hombre joven** viendo a dama tan llamativa, y avanzó hacia ella atraído por el imán de esa carne llamadora... Ya llegaba a tocarla con sus manos cuando un gesto de alto y frío dominio lo dejó sumido en espanto. Pero ella misma levantó palabra para decirle que esa carne que lo conturbaba no sería para otro que no fuera el Rey de la Noche [o diabo], que para él se guardaba con todos los primores... Bajó los ojos el mozo, con su vuelo quebrado por concentrada humillación, y fue a su sitio, a ocupar, como un perro, el lugar del mal guardián. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 126-127). Grifos meus.[220]

Por vezes as personagens draghilucerianas parecem desprovidas de sexualidade, evitando até a possibilidade da cópula, como se dá em duas novelas do primeiro tomo. Em “Donde irás y no volverás” [Onde irás e não voltarás], lemos:

> Se hizo la noche. Cenaron y muy luego la señora se lo llevó a la alcoba. Colocó ella en la cuna dorada a su hijito dormido y se acostó en la cama de matrimonio y le abrió las frazadas para que él se acostara... Pensó el mozo: "Si no me acuesto, va a descubrir que no soy su marido, y si me acuesto, faltaré a mi hermano". **Después de cavilar se acostó, pero puso su espada desnuda en las sábanas, entre él y su cuñada.** La señora se quedó mirando ¡tan pensativa! que una celosa espada la separaba de su marido. Se dijo: "Ha de querer probar mis sentimientos por haber estado tanto tiempo ausente". Así cavilaba ella en las largas horas de la noche; por fin la venció el sueño al venir la madrugada. En cuanto el mozo vio que la señora se había quedado dormida, se levantó en el mayor de los silencios; se vistió, ciñó su espada y salió sin respirar del aposento. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 164). Grifos meus.[221]

Finalmente, em “Las tres torres de Hualilán”, idêntico alvitre:

---

220 Tradução minha: “… não bem abriu o portal da sala ficou maravilhado vendo sua ama tão formosa e feiticeira!... Seus olhos brilhavam com fulgores de diamantes entre a tupida sombra de suas sobrancelhas e pestanas. Incendiada cor rosada entonava suas bochechas, sobressaindo seu peito branco, do qual avançavam dois seios sustentados por sedas rangentes que a faziam tão terrivelmente apetecida! Ao moço se foram os olhos y se avivaram de golpe suas potências de homem jovem vendo a dama tão chamativa, e avançou até ela atraído pelo imã dessa carne chamadora... Já chegava quase a tocá-la com suas mãos quando um gesto de alto e frio domínio o deixou sumido em espanto. Porém, ela mesma levantou palavra para dizer-lhe que essa carne que o conturbava não seria para outro senão o Rei da Noite, que para ele se guardava com todos os primores... Baixou os olhos o moço, com seu voo quebrado por concentrada humilhação, e foi para seu posto, a ocupar, como um cão, o lugar do mau guardião”.

221 Tradução minha: “A noite se fez. Jantaram e logo a senhora o levou à alcova. Ela colocou seu filhinho adormecido no berço dourado e deitou-se na cama de casal e lhe abriu o cobertor para que ele se deitasse... Pensou o moço: ‘Se não me deito, vai descobrir que não sou seu marido, e se me deito, faltarei a meu irmão’. Depois de refletir se deitou, mas colocou sua espada desnuda nos lençóis, entre ele e sua cunhada. A senhora ficou olhando, tão pensativa! que uma ciumenta espada a separava de seu marido. Disse para si mesma: ‘Há de querer provar meus sentimentos por haver estado tanto tempo ausente’. Assim refletia ela nas longas horas da noite; por fim foi vencida pelo sono ao chegar a madrugada. Quando o moço viu que a senhora havia adormecido, levantou-se no maior dos silêncios; vestiu-se, cingiu sua espada e saiu do aposento sem respirar”.

> El bramido de la sierra lo despertó, pero cuando se restablecieron los silencios, pudo saber por los celos de su oído, que a su lado respiraba alguien que lo acompañaba entre las cobijas de su cama. Se contuvo unos momentos, y después, vencido por el dulce cariño, estiró su mano y acarició, con la mayor fineza, una cara de mujer; pero tan suave rostro palpó, que al momento dejaba de pensar en su madre, la arrugada viejita, para sospechar en un ángel rosado y sonriente. El corazón le golpeaba el pecho con furia. Era una mujer la que dormía con él, y él hervía en mil encontrados pensamientos. Su corazón, una fragua donde ardían entrechocadas preguntas y respuestas, se desasosegaba sin hallar su centro. No podía, en tanta lucha, retomar el hilo del buen gobierno... Por fin, alineando a medias sus pensamientos, se sentó en la cama y con temblores en la mano, palpó la cara de su acompañante. Sintió que ella se despertaba y oyó que le decía, alejándose en las profundidades de la noche:*/* ***No me toques ni me mires****/* ***ni me vuelvas a tocar...****/ Yo no soy tu padre o madre;/ soy un amor de los campos/ que a tu lado dormirá...* (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 221). Grifos meus.[222]

Em todo caso, ainda que em seu distanciamento pudico o narrador draghiluceriano nos revele um mundo predominantemente casto — se cotejado ao cosmo fabulativo das mil e uma noites árabes ou à trilogia hermiliana —, sobressai, em todos os episódios contados, uma atmosfera prenhe de elementos maravilhosos. E este é o ponto que aqui mais nos importará, dada a relevância dessa obra para o curso da literatura do metaempírico na Argentina. As estórias que integram essas novas "noites" transcorrem sempre em idêntico espaço imaginativo, ou seja, a região cuyana ficcionalizada pelo autor. O *maravilhoso* presente em *Las mil y una noches argentinas* está muito próximo da concepção cailloisiana (já exposta no primeiro capítulo desta tese), i.e., aquela cuja manifestação do sobrenatural não surpreende, pois em si mesma integra a ordem das coisas. Nesse sentido, para Roger Caillois (1966, p. 8), o domínio desse modo literário é preenchido por frequentes metamorfoses (CAILLOIS, 1966, p. 8): "L"univers du merveilleux est naturellement

---

222 Tradução minha: "O bramido da serra o despertou, mas quando se restabeleceram os silêncios, pôde saber pelos ciúmes de seu ouvido, que a seu lado respirava alguém que o acompanhava entre o cobertor de sua cama. Se conteve uns momentos, e depois, vencido pelo doce carinho, estirou sua mão e acariciou, com a maior fineza, um rosto de mulher; porém, tão suave rosto apalpou, que no momento deixava de pensar em sua mãe, a enrugada velhinha, para imaginar um anjo rosado e sorridente. O coração lhe golpeava o peito com fúria. Era uma mulher que dormia com ele, e ele fervia em mil encontrados pensamentos. Seu coração, uma forja onde ardiam entrechocadas perguntas e respostas, se desassossegava sem encontrar seu centro. Não podia, em tanta luta, retomar o fio do bom governo... Por fim, alinhando seus pensamentos pela metade, sentou-se na cama e com tremores na mão, apalpou o rosto de sua acompanhante. Sentiu que ela se acordava e ouviu que lhe dizia, afastando-se nas profundidades da noite:*/ Não me toques nem me olhes/ nem me tornes a tocar.../ Eu não sou teu pai ou mãe;/ sou um amor dos campos/ que a teu lado dormirá...*".

peuplé de [...] miracles et les métamorphoses [...] continus".[223] No mundo (re)inventado por Draghi Lucero os casos de metamorfoses não seriam menos abundantes, todos narrados de tal maneira como se em nada diferissem da sucessão do dia e da noite. Vejamos algumas situações. A primeira delas, retirada de "El Cuerpo sin Alma":

> Se dejó estar, medio entre la paz y la guerra, soportando la trasminante presencia del Cuerpo sin Alma, y cuando por fin se fue el tirano, corrió a encerrar las vaquitas al corral y, guareciéndose en un lugar solitario, **sacó una de las plumas que guardaba y dijo: "Dios y el gavilán de más seguro volar que en el mundo ha sido". Apenas pronunció estas palabras, cuando se *vido* hecho gavilán**, con ansias de vuelo. Estiró con placer las celosas alas y se remontó por entre los aires. Voló a su gusto, gozando serenas alturas; así anduvo sus ratos, y luego se asentó en el altillo del Cuerpo sin Alma. Allí se dejó estar, cautelando unos momentos, y viendo que el tirano rondaba todavía por sus verdes potreradas, se descolgó al suelo y ya pudo ver a una niña más linda que un clavel del aire, que andaba de cocinera. **"Dios y un hombre", dijo, y al momento recobró su figura humana**. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 16-17). Grifos meus.[224]

Assim também ocorrerá em "Donde irás y no volverás" (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 170): "El padre acariciaba a su hijito muerto y lo cubría de besos, mientras sus ojos se arrasaban en quemantes lágrimas. De repente se le soltó de las manos, se volvió un pájaro verde y ganó las alturas del cielo con el vuelo de sus alas...".[225] E em "El mal guardián" uma velha bruxa se transforma numa enorme gata negra para receber seus convidados diabólicos:

> Alcanzó a dar unos pasos la niña bruja, mas fue alcanzada por las bajas fuerzas, y los ojos del mozo vieron cómo caía al suelo, retorciéndose como serpiente, y cómo fue perdiendo las formas humanas hasta quedar convertida en una hermosa gata negra, casi tan grande como un puma de la

---

223 Tradução minha: "O universo do maravilhoso é naturalmente povoado por [...] milagres e metamorfoses [...] constantes".

224 Tradução minha: "Deixou-se estar, meio entre a paz e a guerra, suportando a penetrante presença do Corpo sem Alma, e quando por fim o tirando se foi, correu a encerrar as vaquinhas no curral e, protegendo-se num lugar solitário, tirou uma das plumas que guardava e disse: 'Deus e o gavião de mais seguro voo que já houve no mundo'. Apenas pronunciou estas palavras, quando se viu transformado em gavião, com ânsias de voo. Estirou com prazer as ciosas asas e adentou pelos ares. Voou a seu gosto, gozando serenas alturas; assim andou por momentos, e logo pousou no sótão do Corpo sem Alma. Ali deixou-se estar cautelando uns momentos, e vendo que o tirano ainda rondava por seus verdes pastos, desceu ao chão e já pôde ver uma moça mais linda que um cravo do ar que andava de cozinheira. 'Deus e um homem', disse, e num instante recobrou sua figura humana".

225 Tradução minha: "O pai acariciava seu filhinho morto e o cobria de beijos, enquanto seus olhos se arrasavam em queimantes lágrimas. De repente ele soltou-se de suas mãos, transformou-se num pássaro verde e alcançou as alturas do céu com o voo de suas asas...".

> sierra. ¡Esa bestia le sonrió, mientras se enroscaba en la estera!... (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 125).[226]

Essas “mudanzas” se repetiriam até a sétima noite, ante o plácido olhar do jovem protagonista:

> Apenas pudo dar unos pasos cuando fue alcanzada por las fuerzas restauradoras... Cayó al suelo al tiempo que perdía sus ofensivas formas de animal, para convertirse en la divina figura humana. Allí quedó tendida en la estera, con la cara cruzada por tupidas arrugas y asquerosamente pintarrajeada. La suma de los cansancios silenciaba su cuerpo rendido, aplastado. Parecía acabada. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 129-130).[227]

No final da narrativa, o *mal guardián*, contrariando o acordo previamente estabelecido com a bruxa, mostra que também aprendera os segredos da Salamanca, metamorfoseando-se em cavalo e, logo, em outros bichos:

> Más condolido el mocetón, pensó que sacándole el freno podría ese resto de caballo beber unos traguitos de agua. Se agachó sobre la bestia aniquilada y de un tirón le sacó el freno... El caballo en agonía se levantó de un salto, corrió a todo lo que daba, salvó el cerco y en cuanto alcanzó a pisar el campo libre cambió esa figura por la de un ratoncito de la tierra, y, como una luz, alcanzó a ganar una cueva... (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 134-135).[228]

Paralelo ao tópico das metamorfoses, há também outro recurso do maravilhoso reiteradamente presente: os animais falantes. Nessas narrativas, esses seres com fala cumprem uma função própria dentro da modalidade ficcional em tela, como veremos a seguir. No início da novela “El Cuerpo sin Alma”, alguns habitantes das florestas convidam o jovem caminhante para mediar a partilha de uma presa entre eles:

---

226 Tradução minha: “Conseguiu dar uns passos a menina bruxa, mas foi alcançada pelas baixas forças, e os olhos do moço viram como caía ao solo, retorcendo-se como serpente, e como foi perdendo as formas humanas até ficar convertida numa formosa gata negra, quase tão grande como um puma da serra. Essa besta lhe sorriu, enquanto se enroscava na esteira!...”.

227 Tradução minha: “Apenas pôde dar uns passos quando foi alcançada pelas forças restauradoras... Caiu ao chão quando perdia suas ofensivas formas de animal, para transformar-se na divina figura humana. Ali ficou tendida na esteira, com o rosto coberto de rugas e asquerosamente mal pintado. A soma dos cansaços silenciava seu corpo rendido, esmagado. Parecia acabada”.

228 Tradução minha: “Mais condoído o jovem, pensou que tirando-lhe o freio poderia esse resto de cavalo beber uns golinhos de água. Agachou-se sobre a besta aniquilada e de um instante retirou-lhe o freio... O cavalo em agonia levantou-se de um salto, correu com as forças que lhe restavam, saltou o cerco e quando chegou a pisar o campo livre mudou sua forma pela de um ratinho da terra, e, como uma luz, conseguiu chegar a uma caverna...”.

> Retrocedió el mozo, con miedo, y no había desandado mucho, cuando lo alcanzó una zorra que venía de la reunión de animales. "Párese, mozo", le gritó. "Mi tío *lion* me manda a decirle que se vuelva, que quiere hablar con *usté*..." Atribulado el rodador de tierras se volvió. "No se nos asuste ni se encoja, caminante", le gritó el puma-león en cuanto lo vio cerca. "Lo *hi* hecho llamar para que nos reparta, con buena mano, esta res. *Nohotros* no podemos echar cuentas ciertas, y ha de ser un hombre medianero el que señale a cada uno su justa ración." "Bueno", dijo el mozo, y comenzó con su cuchillo a despostar la res. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 10).[229]

Em seguida, eles o chamam para prestar agradecimento, ao mesmo tempo em que lhe concedem dádivas mágicas[230]:

> "¡Qué ingratos somos!", dijo de repente la hormiguita. "Ese mozo nos ha contentado a todos con su proceder medianero y nosotros no le hemos pagado ni con las gracias..." "¡Cierto!...", bramó el puma-león. "A ver, vos, zorra pícara; alcanzalo al rodante y decile, de parte de todos *nohotros*, que lo queremos hablar". (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 10-11).[231]

Em "Donde irás y no volverás" um pássaro se apresenta a um caçador fatigado como presa e fonte de recursos mágicos latentes:

> Tanto lo cautivó el ave, que el viejo se dijo que no sería él quien cazara a ese adorno de los campos. Esto acordaba en sus adentros el cazador, cuando el pájaro se dejó decir estas palabras entre sus cantares: "¿Qué

---

229 Tradução minha: "Retrocedeu o moço, com medo, e não havia desandado muito, quando o alcançou uma raposa que vinha da reunião de animais. 'Detenha-se, moço', gritou-lhe. 'Meu tio leão me manda dizer-lhe que retorne, que deseja falar com o senhor...' Atribulado o andarilho regressou. 'Não se assuste nem se entristeça, caminhante', gritou-lhe o puma-leão enquanto o viu aproximar-se. 'Eu o fiz chamar para que nos reparta, com boa mão, esta rês. Nós não podemos fazer as certas, e há de ser um homem medianeiro o que assinale a cada um sua parte justa'. 'Bom', disse o moço, e começou com sua faca a esquartejar a rês".

230 Em conformidade com os estudos de Vladímir Propp (2002, p. 196), um dos casos de *auxiliar mágico* "... pode ser considerado como a personificação do talento do herói. Na floresta ele recebe um animal ou a capacidade de se transformar em animal". Na estória "El Cuerpo sin Alma", o protagonista, ao atravessar a floresta, recebe tais dádivas da seguinte maneira (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 11): "'Cuando *usté* se vea en un gran peligro ante un fuerte enemigo, dígale a este pelo: 'Dios y el león-puma más feroz, que en el mundo ha sido', y al tiro se verá en un animal, lo mismo que yo, lleno de ardimiento y fiereza". "Y cuando tenga que luchar con una bestia terrible", dijo el jaguar, alcanzándole uno de sus pelos, el de más brillo, diga: "'Dios y el jaguar más sanguinario que en el mundo ha sido', y se convertirá en la más terrible fiera de los llanos". ["'Quando o senhor se veja num grande perigo diante de um forte inimigo, diga-lhe a este pelo: 'Deus e o leão-puma mais feroz, que no mundo haja sido', e num instante se verá transformado num animal, como eu, cheio de força e ferocidade". "E quando tenha que lutar com uma besta terrível", disse o jaguar, dando-lhe um de seus pelos, o de mais brilho, diga: "'Deus e o jaguar mais sanguinário que no mundo haja sido', e se converterá na mais terrível fera das planícies".] Tradução minha. Ao todo, são nove animais que lhe concedem *meios mágicos*.

231 Tradução minha: "'Que ingratos somos!', disse de repente a formiguinha. "Esse moço contentou a todos com seu proceder medianeiro e nós não lhe pagamos nem com um agradecimento...' 'Certo!...', bramou o puma-leão. 'Vamos ver, tu, raposa pícara; alcance o andarilho e diga-lhe que, de nossa parte, queremos lhe falar'".

> hace el cazador que teniéndome al alcance de su honda, no me caza? Por las fuentes de mis ojos y las espadas de mis espolones, yo valgo como ningún otro pájaro. Cazador que me desprecie, no imagina lo que pierde". Esto dijo el pájaro verde y abrió sus alas en demanda de las alturas. Subió y subió hasta perderse entre las nubes encendidas. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 144).[232]

Após sua captura, a ave determina ao velho o que deve fazer para usufruir de suas preciosas dádivas:

> Y el ave prisionera, contrapesando penas y rigores, abrió su pecho rendido. Hombre y pájaro se hablaron. "Has de saber, cazador", es que le dijo, "que del rico y lejano Perú vengo llegando. […] Ayer oíste mis quejas en este chañaral y determinaste darme caza, a mi pedido y solicitud. No sabes, viejo mestizo, el tesoro que tienes en tus manos... Llévame a tu choza ya mismo y no bien el Sol Inmortal se asome al borde de la Tierra, degüéllame, cuidando que mis ojos miren al naciente en su agonía". (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 144-145).[233]

Já em "Las tres torres de Hualilán", um condor loquaz aparece, mas sua fala é insuficiente para revelar o itinerário que levará o protagonista às três torres anunciadas no título da estória:

> Hombre y pájaro se pasaron el habla en un pedir y dar de noticias de la tierra y de los altos aires. "No", dijo el Rey de los Pájaros; "no conozco el lugar donde se alzan *Las Tres Torres de Hualilán*; pero una vez, en una gran fiesta que yo di a toda la pajarería de los desparramados campos, un jote viejo, muy borracho, habló de esas torres; dijo que él las conocía". (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 231).[234]

Outro elemento comum às narrativas do *maravilhoso* apontado por Caillois, o *dénouement heureux* [final feliz], é visível — invariavelmente — em todas as "noites"

---

232 Tradução minha: "Tanto o cativou a ave, que o velho disse para si mesmo que não seria ele quem caçaria esse adorno dos campos. Isto lembrava em seus pensamentos o caçador, quando o pássaro disse estas palavras entre seus cantos: 'Que faz o caçador que tendo-me ao alcance de sua funda, não me caça? Pelas fontes de meus olhos e as espadas de meus esporões, eu valho como nenhum outro pássaro. Caçador que me despreze, não imagina o que perde'. Isto disse o pássaro verde e abriu suas asas em demanda das alturas. Subiu e subiu até perder-se entre as nuvens altivas".

233 Tradução minha: "E a ave prisioneira, contrapesando penas e rigores, abriu seu peito rendido. Homem e pássaro falaram. 'Hás de saber, caçador', foi o que lhe disse, 'que do rico e distante Peru venho chegando. […] Ontem ouviste minhas queixas neste *chañaral* e determinaste caça-me, a meu pedido e solicitude. Não sabes, velho mestiço, o tesouro que tens em tuas mãos... Leva-me para tua choça agora mesmo e não bem e Sol Imortal assome ao borde da Terra, degola-me, cuidando que meus olhos, em sua agonia, mirem o alvorecer".

234 Tradução minha: "Homem e pássaro trocaram falas num pedir e dar de notícias da terra e dos altos ares. 'Não', disse o Rei dos Pássaros; 'não conheço o lugar onde se alçam *As Três Torres de Hualilán*; mas uma vez, numa grande festa que dei a toda a passarinhada dos esparramados campos, um *jote* velho, muito bêbado, falou dessas torres; disse que ele as conhecia'".

draghilucerianas. De acordo com o pesquisador francês, este é um dos pontos que confirmam uma das principais distinções entre tal modo literário e o *fantástico*. Afinal, reconheceria, a *ameaça* epistemológica inerente à configuração deste último não tem razão de ser na literatura maravilhosa. No desfecho de cada uma das novelas de *Las mil y una noches argentinas* há sempre o triunfo do bem sobre o mal, ainda que isso custe a própria vida ao protagonista, como ocorre em “El mal guardián”:

> Pudo abrirle, largo a largo, todo el costado a la fiera enemiga; pero un zarpazo bien medido le abrió a él las venas del cuello. Cayeron hombre y bestia al suelo, bajo un techo de rojas y negras llamas... Con furor aprovecharon los últimos restos de sus fuerzas para ahondar las ajenas heridas, en un resollar de rencores inapagables... Se aquietaron al fin bajo los escombros de la Salamanca en llamas. // Toda la noche ardió el caserón maldito de los campos. Al otro día los vientos mañaneros dispersaron las cenizas por llanos y serranías... (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 136).[235]

Em suma, quando emerge, o sobrenatural se configura como fração de um *locus* apartado. Por isso mesmo, são narrativas ambientadas em lugares de imprecisa localização, carregados de mistérios e povoados por acontecimentos e seres extraordinários, entre eles, demônios, animais falantes, Jesus andino e bruxas que se metamorfoseiam em formas bestiais nas noites da Salamanca (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 37): “Allá lejos, pero muy lejos, en un poblado que castigaban los vientos de las pampas y las cordilleras ...”.[236] Em uma das novelas — a que se intitula “El Media Res” —, essa filiação ao modo maravilhoso aparece literalmente identificada com a típica formulação “Era uma vez...” que, segundo considerações de Caillois (1966, p. 9), funciona como uma espécie de advertência para o leitor, indicando sua entrada nos domínios do *merveilleux* (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 185): “Había una vez un viejo cazador que vivía de lo que cazaba entre las ramas”.[237] Mas nesse mesmo mundo, simultaneamente habitado pelo diabo e por Jesus, há duas regiões que, se frequentadas jamais poderá alguém regressar: uma

---

235 Tradução minha: “Pôde abrir-lhe, de parte a parte, todo o flanco da fera inimiga; porém um golpe com a garra abriu-lhe as veias do pescoço. Caíram homem e dera ao chão, sob um teto de vermelhas e negras chamas... Com furor aproveitaram os últimos restos de suas forças para aprofundar as feridas alheias, num arquejar de rancores inapagáveis... Aquietaram-se por fim sob os escombros da Salamanca em chamas. // Toda a noite ardeu o casarão maldito dos campos. No dia seguinte os ventos da manhã dispersaram as cinzas pelas planícies e serranias...”.

236 Tradução minha: “Ao longe, mas muito longe, num povoado que os ventos dos pampas e das cordilheiras castigavam ...”.

237 Tradução minha: “Era uma vez um velho caçador que vivia do que caçava entre os ramos”.

delas é a morada do grande inimigo dos cristãos, ou seja, o inferno; a outra, de tão remota e perigosa, apenas é mencionada como *Donde irás y no volverás*:

> "¿Y para dónde es que va yendo?", le preguntó esa vejez tan fiera. "Voy a *Donde irás y no volverás*", contestó el mozo. "Bájese, entonces, porque éste es el fin y acabo de su viaje. Aquí es donde se llega y no se vuelve; donde se entra y no se sale..." "Es que yo quiero llegar y volver, y entrar y salir", contestó el mozo, haciendo mención de entrar por los portales. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 159).[238]

Por outro lado, o curso das narrativas de Juan Draghi Lucero também deságua na perspectiva de análise de Vladímir Propp (1895-1970), mormente na tese exposta em sua obra fundamental, *Morfologia do conto maravilhoso* (1928). Para o folclorista russo, a forma por ele chamada de *conto maravilhoso* tem manifestação universal através da repetição dos mesmos esquemas constitutivos, e se define a partir da presença de alguns elementos fundamentais, i.e., as *funções* das personagens na *diegese*. Noutros termos, nesse modo ficcional o que realmente importa é saber *o que* fazem, não o *quem* nem o *como*. Nesse sentido, podem mudar os nomes das personagens; o que não se altera são suas ações, ou seja, as *funções*. Por isso, "... o conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes", concluiria Propp (2010, p. 21). Embora seu número seja limitado, nem todos os "contos maravilhosos" apresentam todas as *funções*. Entres as 31 *ações* catalogadas por ele, a maioria são claramente encontradas nas "noites" draghilucerianas. Dentre as que destaquei, estas são as mais frequentes: 1) o *fornecimento* ou *recepção do meio mágico* (quando "o meio mágico passa às mãos do herói"), 2) a *partida* (quando "o herói deixa a casa"), 3) a *tarefa difícil* (quando "é proposta ao herói uma tarefa difícil"), 4) a *realização* (quando "a tarefa é realizada"), 5) o *reconhecimento* (quando "o herói é reconhecido"), 6) o *desmascaramento* (quando "o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado"), 7) o *castigo* ou *punição* (quando "o inimigo é castigado"), 8) o *casamento* (quando "o herói se casa e sobe ao trono"), 9) o *deslocamento no espaço entre dois reinos* (quando "o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura"), 10) o *ardil* (quando "o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou

238 Tradução minha: "'E para onde é que vai indo?', perguntou-lhe essa velhice tão ferina. 'Vou para *Onde irás e não voltarás'*, respondeu o moço. 'Desça, então, porque este é o fim e término de sua viagem. Aqui é onde se chega e não se regressa; onde se entra e não se sai...' 'Pois quero chegar e voltar, e entrar e sair', respondeu o moço, fazendo menção de entrar pelos portais".

de seus bens"), 11) o *combate* (quando "o herói e seu antagonista se defrontam em combate direto"), 12) o *dano* (quando "o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família"), 13) a *cumplicidade* (quando "a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo"), 14) a *vitória* (quando "o antagonista é vencido"), 15) a *reparação de dano ou carência* (quando "o dano inicial ou a carência são reparados") e 16) o *regresso* (quando o herói volta para sua casa, ou os seus) — não necessariamente nesta ordem (PROPP, 2010, p. 27-62). Portanto, de acordo com Propp, a estrutura padrão das narrativas do maravilhoso apresenta essa disposição geral, com possíveis variações: o herói ou protagonista, recebedor de dádivas mágicas, após a partida de sua casa dirige-se a um espaço remoto, sofre um dano (também chamado de prejuízo) por um antagonista (*agressor*), luta com este, vence-o e finalmente regressa. Como, às mais das vezes, essas partes constituintes são repetidas, escolherei uma das narrativas da trilogia de Draghi Lucero — a que reúne a maior quantidade delas — para identificar a presença de tais *funções*, a saber, a novela intitulada "Donde irás y no volverás".

Na *situação inicial* da estória o narrador nos apresenta um velho caçador e os membros iniciais de sua família, a saber, sua esposa, sua égua e sua cadela — todas inférteis. O detalhe da infertilidade não é gratuito, como em geral nenhum elemento o é: está intimamente vinculado ao desenvolvimento posterior dos acontecimentos. O velho encontra um formoso pássaro falante que se oferece como caça; após a captura, ele próprio discrimina as etapas de sua morte e o que deve ser feito com as partes de seu corpo: seus olhos e seus esporões deveriam ser enterrados nas proximidades da casa. Dos primeiros brotariam dois poços de água límpida; dessa água deveriam beber as fêmeas que o rodeavam e cada uma pariria dois filhos. Para cada filho, o velho deveria designar um dos cavalos e um dos cães. Quanto aos esporões enterrados, em sete anos dariam nascimento a duas espadas reluzentes e afiadas (uma para cada filho). Com isto se realiza a primeira *função*, ou seja, [1] o *fornecimento* ou *recepção do meio mágico*.[239] Assim diz o texto (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 145-146): "Serán para su lucimiento y defensa cuando salgan a

239 Conforme assinala Vladímir Propp (2010, p. 42), "Os meios mágicos podem ser: 1) animais (cavalo, águia etc.) [...]; 3) objetos que possuem propriedades mágicas, como, por exemplo, clavas, espadas ...". Dentro da categoria da *dádiva mágica* também poderia ser incluído outros auxiliares, como um irmão, segundo afirma o mesmo autor na obra *As raízes históricas do conto maravilhoso* (PROPP, 2002, p. 214-215): "Uma categoria especial de auxiliares mágicos é constituída por toda sorte de artifícios incomuns. Frequentemente são irmãos, cada um dotado de uma habilidade qualquer". Dessa maneira, na narrativa em tela, o irmão que fica cumpre igualmente essa *função*.

rodar tierras".[240] Nessa fala, com efeito, o narrador já antecipa a próxima *função*: [2] a *partida*. Quando os filhos completam dezesseis anos, um deles decide sair para conhecer o mundo, em demanda de um lugar apenas chamado *Donde irás y no volverás*. E assim o fez, acompanhado de seu cavalo, seu cão e sua espada. Contudo, antes de partir, advertiu o irmão: se acaso algum dia a água de um dos poços se tornasse vermelha como sangue, isso significará que ele se encontra em apuros, necessitando de socorro urgente. No transcurso da viagem, o jovem encontra uma linda donzela. Mas ela está triste e apavorada, porque a cada sete anos, naquele povoado, surge uma cobra monstruosa para devorar a mais bela virgem do lugar. Diante do perigo iminente, o "rodador de tierras" enfrenta e mata a criatura com o aço de sua espada. Cumprem-se então mais duas *funções*: [3] a *tarefa difícil* e [4] a *realização*. Em seguida, ele corta um pedaço da língua da cobra e guarda-o num lenço que a moça lhe dá. Feito isso, continua sua viagem em busca da paragem assinalada. Nesse ínterim, um escravo que procurava a filha do rei, ao encontrar o corpo do animal já morto, toma para si o feito e em recompensa o monarca lhe oferece a mão da princesa. Ao tomar conhecimento de tais bodas, o jovem reaparece e apresenta a todos o pedaço da língua da cobra enrolada no lenço que a donzela lhe ofertara. Então os fatos se esclarecem, o escravo é punido com a prisão e o protagonista casa-se com a princesa. Dessa maneira, se realizam mais quatro funções, tais sejam, [5] o *reconhecimento*, [6] o *desmascaramento*, [7] o *castigo* ou *punição* e [8] o *casamento*. Certa feita, ao lado de sua esposa, o moço avista ao longe uma coluna de fumaça e indaga pelo seu significado. Ela lhe responde, sinalizando a localização de um estranho lugar: *Donde irás y no volverás*. De madrugada, montado em seu cavalo, o jovem parte em busca de seu itinerário. Com os poderes de sua montaria, consegue alcançar essa perigosa paragem. Portanto, mais uma função efetivada, aquela que se refere ao [9] *deslocamento no espaço entre dois reinos*. No portal de entrada ele encontra uma velha, muito magra e frágil. Esta lhe adverte que aqueles que entram não poderão jamais sair. Mas o mancebo, com algum atrevimento, afirma que entrará e sairá. A anciã arranca dois fios de cabelo e lhe oferece para amarrar seu cavalo e seu cão. Após sua entrada, as coisas se alteram profundamente: a velha se converte numa bruxa poderosa que

240 Tradução minha: "Serão para seu luzimento e defesa quando saiam a rodar terras".

logo entra em peleja com o jovem buscador[241]. Este último, já muito abatido, apela para seus animais defensores. Mas ocorre que aqueles dois fios de cabelo se transformaram em inquebrantáveis correntes. Indefeso, a velha então o mata sem nenhuma piedade, enquanto seus animais perecem petrificados. Neste ponto cumprem-se outras três *funções*: [10] o *ardil*, [11] o *combate* e [12] o *dano*. A partir desse momento, o outro irmão percebe que a água de um dos poços se tornara vermelha como sangue. Portanto, já não havia outra coisa a fazer senão tentar salvar aquele jovem seguramente em perigo. Então se repetem algumas funções até que o segundo jovem chegue ao lugar chamado *Donde irás y no volverás*. A velha apresenta idêntico procedimento e lhe oferta dois fios de cabelo. O novo mancebo apenas finge que arrama seus animais, mas sem fazê-lo. Dessa maneira, em luta com a bruxa pode então ser ajudado por seus animais defensores, conseguindo por fim matá-la, bem como ressuscitar seu irmão e os animais petrificados. Feito isso, ambos voltam sãos e salvos, contrariando os ditames daquele lugar chamado *Donde irás y no volverás*. E finalmente se realizam mais três *funções*: [13] a *cumplicidade*, [14] a *vitória*, [15] a *reparação de dano ou carência*[242] e [16] o *regresso*.

Nesse mundo pleno de noites e fascínio, notadamente baldo de solução de continuidade entre *naturalia* e *mirabilia*, até mesmo o inferno tem cabida no interior de suas remotas fronteiras. Assim, seria ainda mais fácil o trânsito do "Maligno" e os demônios menores entre os habitantes dessa Cuyo mágica. Não obstante, diferentemente dos fundamentos da teologia cristã, a estância infernal se localiza acima dos homens, nas entranhas das nuvens, tal como registrado na novela "El Negro Triángulo", uma das que considero mais representativas desse universo (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 52): "En cuanto al manantial de la salud y la alegría, échele nueve cruces, que **el Negro Triángulo baja todos los días de los Infiernos**

241 Segundo o folclorista russo (PROPP, 2010, p. 30), "Antes de tudo, o antagonista ou agressor assume feições alheias. [...] A bruxa se disfarça em 'simpática velhinha'. [...] O agressor atua utilizando diretamente meios mágicos".

242 Para o pesquisador russo (PROPP, 2010, p. 51), a função da *reparação de dano ou carência* "... forma uma parelha com o momento em que aconteceu o dano ou a carência dentro do nó da intriga. Com esta função o conto atinge o ápice. *O objeto da busca se consegue ou mediante a força ou mediante a astúcia*. O protagonista utiliza, às vezes, os mesmos meios do malfeitor quando este causou o dano inicial". Grifos do autor.

a beber sus aguas y en cuanto lo vea con cruces no podrá pasar un trago de agua ...” (grifos meus).[243] Mais adiante, o narrador descreve a situação com mais ênfase:

> No habían pasado dos horas cuando, entre la una y las dos, se oyó en las alturas como un trueno descompuesto que alborotó el firmamento. Se corrió una culebrina colorada de vivientes llamas y **se abrió el cielo y abortó un bulto negro, de figura de hombre toruno. Ligera, se corrió una nube parda y se estiró del cielo a la tierra, formando una escalera de incontables peldaños...** Por ella fue bajando a la tierra el Negro Triángulo, ¡tan seguro y tan soberbio! […] Bajó y bajó escalones la Negra Potestad hasta que llegó al haz de la tierra. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 56). Grifos meus.[244]

A presença da figura do diabo nas estórias draghilucerianas justificaria as variantes do pacto fáustico em algumas delas. Esse mito popular era muito frequente entres os *gauchos* argentinos do século XIX, segundo asseverou Ricardo Rojas (1882-1957) em sua célebre coletânea de ensaios *El país de la selva* (1946). Seja através da “Salamanca” ou do “Toro-diablo”, ambas as formas remontam à motivação fáustica do pacto, configurando um dos principais vértices da fabulação literária argentina. A “Salamanca”, conforme as anotações de Rojas, se refere àqueles que, à guisa de iniciados, adentram nos segredos de uma “sabedoria” maldita, pactando — à maneira do velho Fausto — com Zupay (Satã):

> ... especie de asamblea docente realizada en cavernas terríficas, donde los hombres van a beber en fuente impura de las sabidurías infernales. Allí, las almas que han pactado con Zupay, hallan la clave de la vida, la ciencia de la carne, los secretos del mal. Allí aprenden las medicinas que sanan el cuerpo, los eróticos filtros que hacen llorar el corazón; descifran el Zodíaco de los destinos... (ROJAS, 1946, p. 147).[245]

---

243 Tradução minha: “Quanto ao manancial da saúde e da alegria, coloque nove cruzes, que o Negro Triângulo baixa dos Infernos todos os dias para beber de suas águas e enquanto o veja com cruzes não poderá tomar um gole de água...”.

244 Tradução minha: “Não haviam passado duas horas quando, entre a uma e duas, ouviu nas alturas como um trovão descomposto que alvorotou o firmamento. Correu um relâmpago colorido de viventes chamas e o céu abriu-se e deixou ver um vulto negro, de figura de homem taurino. Ligeira, correu uma nuvem parda e estirou-se do céu à terra, formando uma escada de incontáveis degraus... Por ela foi descendo à terra o Negro Triângulo, tão seguro e tão soberbo! […] Desceu e desceu degraus a Negra Potestade até que chegou a face da terra”.

245 Tradução minha: “... espécie de assembleia docente realizada em cavernas terríficas, onde os homens vão beber das sabedorias infernas em fonte impura. Ali, as almas que pactuaram com Zupay, encontram a chave da vida, a ciência da carne, os segredos do mal. Ali aprendem os remédios que sanam o corpo, os eróticos filtros que fazem chorar o coração; decifram o Zodíaco dos destinos ...”.

Transcrevo a seguir, entre tantas outras, três passagens de *Las mil y una noches argentinas* referentes à Salamanca: “De repente se hizo manifiesta la Salamanca, casa del Diablo y las brujas en los descampados. De fiesta estaban los malignos por la nueva conquista del Negro Triángulo”[246] (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 41); “La siguiente noche volvió a velar el mozo en las deshoras la temida fiesta de la Salamanca, y si mucho habían visto sus ojos la primera vez, el doble de caudal miraron en la segunda”[247] (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 126); “Otras noches pasaron, trasegando males, hasta que llegó la séptima del sábado. Su ama, la añosa pintada, le advirtió a su guardián que por ser esa la noche elegida, bajaba a su Salamanca el Padre Negro”[248] (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 126). Por sua vez, o “Toro-diablo” assoma como uma das tantas revelações do próprio Zupay, numa metamorfose espantosa. Mas por vezes também podia ser um dos fazendeiros que com ele havia pactuado, o qual, n’algumas noites, convertia-se num enorme touro em cuja aparência simultaneamente transitava o bestial e o humano; nessa condição fecundava todas as vacas do curral:

> Era de gigantesca estatura, erguido el cuello; cola y nuca cerdosas cual los centauros. Solípedos los callos, corría el cogote enhiesto, luciendo la cabeza redonda, entre humana y taurina. […] Sospechóse también un pacto de éste [Zupay] con el dueño de la estancia, pues los cuatreros no osaban pecorear en sus ganados y las vacas parían con prolífica fecundidad. (ROJAS, 1946, p. 154-155).[249]

Na novela de abertura, “El Cuerpo sin Alma”, a alma do personagem homônimo, mediante um pacto, permanecia guardada no interior de um touro negro enquanto ele próprio jamais morreria, segundo narra o condutor dessas “noites”:

> "… yo tengo alma como todos, pero esa alma no se anida en mi cuerpo... Mi alma está dentro de un huevito de paloma, y esa paloma se anida dentro de un gavilán, y ese gavilán dormita en el pecho de un cóndor, y ese cóndor

246 Tradução minha: “De repente se fez manifesta a Salamanca, casa do Diabo e das bruxas nos descampados. Os malignos estavam em festa pela nova conquista do Negro Triângulo”.
247 Tradução minha: “Na noite seguinte o moço voltou a velar nas *deshoras* a temida festa da Salamanca, e se muito haviam visto seus olhos na primeira vez, veriam o dobro na segunda”.
248 Tradução minha: “Outras noites passaram, trasfegando males, até que chegou a sétima do sábado. Sua ama, a anosa pintada, advertiu a seu guardião que por ser essa a noite escolhida, o Padre Negro baixava à sua Salamanca”.
249 Tradução minha: “Era de gigantesca estatura, erguido o pescoço; cauda e nuca cerdosas semelhante aos centauros. Solípedes os calos, corria o cogote erguido, luzindo a cabeça redonda, entre humana e taurina. […] Suspeitou-se também um pacto deste com o dono da estância, pois os abigeatários não ousavam roubar o gado e as vacas pariam com prolífica fecundidade”.

> tiene su paradero en el interior de un chancho de las ciénagas, y ese animal se encoge en el vientre de un jaguar feroz, y ese jaguar se agazapa dentro del **toro negro**, el más bravo de la hacienda que pasta en mis potreros". (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 18-19). Grifos meus.[250]

Mas seria nas narrativas "El Negro Triángulo" e "El Media Res" que esse pacto melhor se assentaria, para deleite dos leitores. Em ambas o diabo, na figura de um homem moreno, aparece respondendo a um chamado. Na primeira delas, a motivação do apelo é um amor não correspondido: de acordo com uma velha bruxa, somente o ser das trevas poderia solucionar tais infortúnios (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 39): "El único que arregla los pleitos del amor es el Negro Triángulo. No hay otro en la Tierra".[251] Nesse sentido, tomado de desespero e ciúmes, o jovem abandona os princípios cristãos e convoca, a gritos, a "Enemistad del Mundo":

> Levantó sus ojos y se encontró delante de otros ojos profundos que dominaban su mirar. Miró con más cuidado y se vio delante de un hombre moreno, alto y buen mozo, que lo contemplaba con aire amigo. "Aquí estoy a tu llamado", le dijo el desconocido, sonriendo. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 40).[252]

Em ambos os textos, em troca da alma do solicitante, ou de criatura próxima, o diabo oferece seus préstimos por um prazo de sete anos (esse número cabalístico também é frequente nas novelas da trilogia, igualmente presente no título de uma delas, "El caballito de siete colores" [O cavalinho de sete cores]). E não basta que o acordo seja firmado apenas com palavras, pois o contrato é assinado com sangue, num livro apropriado[253]:

> "¡No! ¡No!", gritó el pecador, apartando el espejo. "¡Que no le entregue su amor, que me pertenece!" "...Que te pertenece si firmas aquí", se dejó decir

---

250 Tradução minha: "'… eu tenho alma como todos, porém essa alma não se aloja em meu corpo... Minha alma está dentro de um ovinho de pomba, e essa pomba se aloja dentro de um gavião, e esse gavião dormita no peito de um condor, e esse condor tem seu paradeiro no interior de um porco dos lamaçais, e esse animal se encolhe no ventre de um jaguar feroz, e esse jaguar se oculta dentro do touro negro, o mais bravo da fazenda que pasta em meus pastos'".

251 Tradução minha: "O único que repara as causas do amor é o Negro Triângulo. Não há outro na Terra".

252 Tradução minha: "Levantou seus olhos e se encontrou diante de outros olhos profundos que dominavam seu mirar. Olhou com mais cuidado e se viu diante de um homem moreno, alto e bom moço, que o contemplava com ar amigo. 'Aqui estou a teu chamado', lhe disse o desconhecido, sorrindo".

253 Segundo o dicionário da Real Academia Española, na Idade Média, o *becerro* era um livro no qual as igrejas e monastérios copiavam seus privilégios e as escrituras de seus pertences. Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=5HcnR2I>. Acesso em: 05 set. 2019.

> el Negro Triángulo, desenvolviendo un becerro. “Tu firma y tu palabra, y tuya será esa prenda codiciada...” "¿Pagaré con mi alma?", preguntó el mozo en agonía. "Amores y riquezas sin medida te daré durante siete años a cambio de tu alma", le esquivó el Negro Triángulo. […] Se hizo un tajo en el brazo, tomó la pluma que el Diablo mojaba en su sangre y firmó el becerro. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 40-41).[254]

Em “El Media Res” as razões para o chamamento são distintas: um velho caçador já não consegue alimento para sua família, então propõe um pacto com o próprio diabo. Porém, aqui há outra diferença: o trato leva em consideração a alma de um terceiro, neste caso, a de quem primeiro vier recebê-lo, quando o velho estiver chegando em sua casa. Como o diabo também inclui o cachorro entre os envolvidos, o caçador sente-se seguro para firmar o pacto (mas desgraçadamente perderá a alma de seu filho):

> Allí se achicó pensando el cazador en lo mucho de su mal. El hambre lo avanzaba y no acudía ningún remedio. "Si el Diablo se me presentara, con él haría trato", se dejó decir en voz alta, mientras volvía a su rancho. Siguió caminando, pero al desembocar en una senda, vio a un hombre moreno que le hacía señas... // Con espina en el alma se le allegó el cazador, y oyó que le decía el desconocido: "Aquí estoy a tu mandado..." "Yo y mi familia nos morimos de hambre", le respondió el pobre viejo. "Tendrás toda la caza que quieras, pero has de entregarme, en pago, al primero que salga a recibirte cuando llegues a tu rancho." El pobre viejo pensó que siempre el que salía primero a recibirlo era un perrito regalón que tenía... "¿Aunque sea un perro?" "Aunque sea un perro", contestó el desconocido. "Trato hecho", le respondió el cazador. Se dieron la mano y el viejo firmó un rollo que traía el Diablo. "A los siete años mandaré a cobrarte la deuda", le dijo, al momento que desaparecía entre una semillería de pájaros que se arremolinaban por todas partes, batiendo sus alas y aturdiendo con sus cantares. (DRAGHI LUCERO, 1967, p. 185-186).[255]

---

254 Tradução minha: “’Não! Não!’, gritou o pecador, apartando o espelho. ‘Que não lhe entregue seu amor, que me pertence!’ ‘...Que te pertence se assinas aqui’, disse o Negro Triângulo, mostrando-lhe um *becerro*. ‘Tua assinatura e tua palavra, e será tua essa prenda cobiçada...’ ‘Pagarei com minha alma?’, perguntou o moço em agonia. ‘Amores e riquezas sim medida te darei durante sete anos em troca de tua alma’, afirmou o Negro Triângulo. […] Fez um corte no braço, tomou a pluma que o Diabo molhava em seu sangue e assinou o *becerro*”.

255 Tradução minha: “Ali se achicou pensando o caçador no muito de seu mal. A fome avançava e não acudia nenhum remédio. ‘Se o Diabo aparecesse para mim, com ele faria trato’, disse em voz alta, enquanto regressava a seu rancho. Continuou caminhando, mas ao desembocar numa senda, viu um homem moreno que lhe fazia sinais... // Com espinha na alma o caçador se aproximou, e ouviu que o desconhecido lhe dizia: ‘Aqui estou a teu mandado...’ ‘Eu e minha família estamos passando fome’, lhe respondeu o pobre velho. ‘Terás toda a caça que queiras, porém hás de entregar-me, em pagamento, o primeiro que saia a receber-te quando chegues a teu rancho.’ O pobre velho pensou que sempre o que saía primeiro para recebê-lo era um cãozinho lépido que tinha... ‘Ainda que seja um cachorro?’ ‘Ainda que seja um cachorro’, respondeu o desconhecido. ‘Trato feito’, respondeu-lhe o caçador. Deram-se as mãos e o velho assinou um rolo que o Diabo trazia. ‘Aos sete anos mandarei te cobrar a dívida’, disse-lhe, ao tempo em que desaparecia entre uma bandada de pássaros que se amontoavam por todas as partes, batendo suas asas e aturdindo com seus cantos”.

Estes elementos destacados, além de outros mais, já são suficientes para comprovar o imerecido silêncio ante uma obra dessa magnitude na literatura argentina do metaempírico. Mas tal como se deu com Juan Draghi Lucero, também outro escritor mendocino passaria despercebido pelos autores do círculo bonaerense. Refiro-me, efetivamente, ao criador de *Zama*: Antonio Di Benedetto.

3.3 O BESTIÁRIO INQUIETANTE DA FICÇÃO DIBENEDETTIANA

> Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía. Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si es que hace falta la angustia para poder pensar. Antonio Di Benedetto.[256]

3.3.1 Antonio Di Benedetto, um escritor entre Mendoza e Buenos Aires

O escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), num ensaio em que exalta a qualidade excepcional da obra de Antonio Di Benedetto, destacou — entre outros elementos que considerou fundamentais —, a originalidade e a perfeição de sua prosa, desde o início da carreira do autor mendocino (SAER, 2011, p. 10): “Es sin duda la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene”.[257] Saer, ainda na mesma página, concluiu sua fala com as linhas que seguem:

> … el estilo de Di Benedetto parece surgido de la nada aunque, superior en esto a nuestro mundo que le requirió a su creador seis días para ser completado, su prosa ya estaba enteramente acabada y lista para funcionar desde la primera frase escrita. (SAER, 2011, p. 10).[258]

Ao lado de outros argentinos como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, a obra ficcional de Di Benedetto representa, sem lugar a dúvidas, um

---

256 DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. “Es superable”. P. 52-57.
257 Tradução minha: “É sem dúvida a mais original do século e, desde um ponto de vista estilístico, és inútil buscar antecedentes ou influências em outros narradores: não há”.
258 Tradução minha: “… o estilo de Di Benedetto parece surgido do nada, embora neste aspecto superior a nosso mundo, que necessitou de seu criador seis dias para ser completado, sua prosa já estava inteiramente acabada e pronta para funcionar desde a primeira frase escrita”.

dos momentos culminantes da literatura em língua espanhola no século XX. A propósito, apesar da singularidade apontada por Saer, a proximidade com relação a esses três escritores, e muito mais com a literatura de Franz Kafka — ao menos na temática de alguns contos —, também não deve ser descartada, como veremos mais adiante. Entrementes, reconheçamos: não é fácil qualquer abordagem à criação dibenedettiana, seja por sua densidade, pelo tratamento dado em torno à ficção do metaempírico, ou mesmo pela elaboração dos recursos imaginativos em sua escrita. Reconhecida por muitos críticos — entre eles, Teresita Lidia Mauro Castellarín, Jimena Néspolo, Julio Premat e o próprio Saer —, como uma obra de difícil classificação, é possível identificar dentro de sua contística, alguns elementos comuns à esfera da literatura do metaempírico. Neste percurso de investigação, me ocuparei do período inicial de sua carreira, ou seja, aquele que compreende as formas breves de sua primeira publicação: os contos do livro *Mundo animal* (1953).[259]

Em sua infância, há dois episódios que, efetivamente, trariam grande repercussão em sua atividade de escritor: um está relacionado com sua mãe, e vincula-se à sua prática narrativa, sua futura criação literária; o outro, não menos impactante, diz respeito à morte de seu pai e o consequente translado a Buenos Aires, viagem que lhe deixou um profundo desapreço pela capital argentina. Nesse sentido, em algumas ocasiões nas quais foi entrevistado, ressaltou que observava o modo como sua mãe contava estórias, algumas inventadas, outras, tiradas dos acontecimentos vivenciados pelos familiares. A seguir, cito um trecho de uma dessas entrevistas:

> Mi madre — brasileña, de ascendencia italiana — nos contaba canciones de cuna de Brasil, las que recordaba porque se las contaban a ella. Mi madre tenía la memoria regada por la fantasía. Las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las de Brasil — país donde se fabula mucho, y ella pasó su infancia allí —, enriquecían sus recuerdos. He dicho muchas veces que, a pesar de que he aprendido a narrar de muchas maneras y con muchos

259 Sua produção ficcional inclui seis volumes de contos, a saber, *Mundo animal* (1953), *Grot* (1957) — reeditado em 1969 com o título de *Cuentos claros* —, *Declinación y ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978) e *Cuentos del exilio* (1983); e cinco romances: *El pentágono* (1955) — reeditado em 1974 com o título *Annabella* —, *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) — a terceira edição espanhola foi intitulada *El hacedor de silencio* (1982) —, *Los suicidas* (1969) e *Sombras, nada más...* (1985).

> maestros, mi gran maestra fue mi madre. (DI BENEDETTO apud CASTELLARÍN, 1992, p. 22).[260]

No que tange à aversão confessada por Buenos Aires, muito mais próxima do próprio espectro da cidade que de seus habitantes, está claramente mencionada em sua "Autobiografía", texto escrito a pedido do jornalista alemão Günter W. Lorenz em 1968, no qual registrou as seguintes palavras (DI BENEDETTO, 2009, p. 35): "Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Nací el Día de los Muertos del año 22. […] Prefiero la noche. Prefiero el silencio".[261] Oriundo da cidade de Mendoza, Antonio Di Bendetto costumava enfatizar — ao menos nas entrevistas que tive acesso — sua cidade de origem e o consequente distanciamento em relação a Buenos Aires. Durante a conversação mantida com Lorenz (1973, p. 113), de modo ainda mais ostensivo, declarou (novamente) seu rechaço pela grande urbe argentina: "… enquanto possa, quero viver e escrever na Argentina; que seja possível onde estou, em Mendoza, e oxalá nunca em Buenos Aires".[262]

Não obstante tal perspectiva frente ao entorno portenho, o início de sua carreira literária situa-se, em alguma medida, num diálogo com a tríade dos autores do grupo *Sur*. Essa aproximação não somente pode ser confirmada pela proximidade de concepções em torno do chamado *fantástico*, bem como pelo convite que recebeu do próprio criador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" para ir a

---

260 Tradução minha: "Minha mãe — brasileira, de ascendência italiana — nos contava canções de ninar do Brasil, as que recordava, porque foram a ela. Minha mãe tinha a memória regada pela fantasia. As fábulas, as lendas da baixa Itália e também as do Brasil — país onde se fabula muito, e ela passou sua infância ali —, enriqueciam suas recordações. Eu disse muitas vezes que, apesar de a ver aprendido a narrar de muitas maneiras e com muitos mestres, minha grande mestra foi minha mãe".

261 Tradução minha: "Sou argentino, porém não nasci em Buenos Aires. Nasci no Día dos Mortos do ano 22. […] Prefiro a noite. Prefiro o silêncio".

262 Em 1978, no programa de entrevistas *A fondo*, da TVE (televisão pública espanhola), Di Benedetto mais uma vez traria à baila tais impressões. De acordo com suas palavras, poucos dias após a morte misteriosa de seu pai (por suicídio), ele viajara com um tio para a capital argentina. Com apenas doze anos, ele fora deixado sozinho no hotel, em seu quarto. Após muitas horas de profundo tédio, o garoto decide ir à rua para comprar uma revista literária (*Leoplán*), a fim de passar o tempo em leituras, enquanto aguardava o regresso do tio. Foi, com efeito, dessa angustiante *espera* — outro elemento igualmente entranhado em sua literatura — que lhe adviria a permanente repulsa por Buenos Aires. Transcrevo, a seguir, uma fala do escritor mendocino retirada da aludida entrevista, em resposta ao apresentador espanhol Joaquín Soler Serrano: "Los argentinos estamos divididos en dos sectores: los porteños y los no porteños. Con odios y desprecios recíprocos, que son injustificados, son excesivos. Es la eterna lucha de la provincia contra el interior, ¿no? […] Yo me pegué a ese bando […] sin pisar nunca a ese otro país que hay dentro de Argentina, que se llama Buenos Aires". [Os argentinos estamos divididos em dois setores: os portenhos e os não portenhos. Com ódios e desprezos recíprocos, que são injustificados, são excessivos. É a eterna luta da província contra o interior, não? […] Eu integrei esse bando […] sem nunca pisar nesse outro país que há dentro da Argentina, que se chama Buenos Aires".] Tradução minha.

Buenos Aires, em 1958. Nessa ocasião, já suficientemente conhecido em seu país e no exterior pelos livros então publicados — sobretudo pelo romance *Zama* —, Di Benedetto pisaria deliberadamente na capital de seu país, atendendo ao chamado de Borges, então diretor da Biblioteca Nacional, para ministrar uma palestra sobre literatura fantástica.[263] Trata-se, portanto, de um raro acontecimento na vida literária da Argentina daquele momento, muito representativo da aproximação entre Buenos Aires e o interior do país, em todo caso sem maiores repercussões. Em última instância, essa conferência em nada alteraria os rumos da poética dibenedettiana, já consolidada, nem as preferências literárias do trio bonaerense. Ao considerar a atitude borgeana, poderíamos conjeturar que a realização desse convite de alguma maneira simboliza um *mea culpa* antecipado, ante o silêncio absoluto que Borges dedicaria ao escritor mendocino nas décadas que sucederam tal encontro. Nesse sentido, nenhum conto de *Mundo animal* seria incluído na segunda edição da *Antología de la literatura fantástica*, publicada na década seguinte, em 1965. Significativamente ampliada, essa compilação traria textos de outros autores argentinos, entre eles "Casa tomada" de Julio Cortázar, que não constava na edição *princeps*, em 1940. Por outro lado, Borges — e tampouco Bioy Casares — sequer mencionariam o nome de Di Benedetto em nenhuma página de suas obras.[264] Entretanto, independentemente da recepção dos escritores vinculados ao grupo *Sur*, sua obra vicejaria e perduraria como uma das criações mais importantes do século XX, não apenas na Argentina, mas no panorama da literatura ocidental.

O encontro de Di Benedetto com a ficção borgeana precedeu, obviamente, o evento de 1958. De acordo com palavras do autor de *El silenciero* [O silencieiro],

---

263 Em setembro de 1977 Antonio Di Benedetto ditaria conferências sobre literatura fantástica nas universidades francesas de Rennes, Tours e Sorbonne (NÉSPOLO, 2004, p. 362). Era o início de seu exílio na Europa, após um ano e meio de prisão injustificada, na ditadura militar iniciada com o golpe de estado de 1976 na Argentina. Em seu regresso, já em 1984, ele se estabeleceria em Buenos Aires até sua morte, em 1986.

264 Segundo anotações da pesquisadora Jimena Néspolo, em um dos capítulos do ensaio *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004), Borges já conhecia os contos de *Mundo animal* desde o ano de sua publicação, em 1953, ocasião em que integrara o corpo de jurados para a premiação da Faixa de honra da Sociedade Argentina de Escritores (NÉSPOLO, 2004, p. 37): "En 1953 la editorial D'Accurzio publica en Mendoza una edición reducida de trescientos ejemplares del primer libro de cuentos de Antonio Di Benedetto […]. Pese a lo reducido de la tirada, este libro mereció en 1952 el Premio Municipal de Mendoza y en 1953, la Faja de Honor de la SADE, que había elegido a Jorge Luis Borges como miembro del jurado". [Em 1953 a editora D'Accurzio publica em Mendoza uma edição reduzida de trezentos exemplares do primeiro livro de contos de Antonio Di Benedetto […]. A pesar tiragem reduzida, este livro mereceu em 1952 o Prêmio Municipal de Mendoza e em 1953, a Faixa de Honra da SADE, que havia escolhido Jorge Luis Borges como membro do júri.] Tradução minha.

presentes nas páginas iniciais de seu primeiro livro, sua criação literária tivera em Borges uma de suas principais motivações. A propósito, é significativa a mudança realizada por Di Benedetto no texto do prefácio de *Mundo animal*, quando de sua segunda edição, em 1971. Quiçá motivado pelo imerecido silêncio do ilustre cego, ele retira o nome de Jorge Luis Borges da "Página introductora", da versão de 1953, na qual escrevera (DI BENEDETTO apud NÉSPOLO, 2004, p. 40): "Ésta es la explicación de 'En rojo de culpa', uno de los cuentos de *Mundo animal*. La culpa de que vaya aquí no es mía, sino de Jorge Luis Borges, que me animó con su ejemplo en 'La muerte y la brújula'".[265]

Ainda assim, numa de suas últimas entrevistas, em dezembro de 1984, Di Benedetto voltaria a sugerir uma filiação borgeana para o início de sua obra, sinalizando o nome de Jorge Luis Borges como o escritor que o introduzira na órbita da *literatura fantástica* (DI BENEDETTO apud NÉSPOLO, 2004, p. 41-42):

> Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación. Él publicó un artículo analítico explicativo sobre ese género, con reverberación histórica que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois. // He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas, al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: con relación al sexo y los impulsos sexuales y con afinidad a la aplicación del psicoanálisis para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que la fantástica descubre una realidad. Los cuentos *fantásticos son realidades*. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis. (DI BENEDETTO apud ALMADA ROCHE, A., 1984, p. 6).[266]

Nesse trecho, ao aludir a um artigo analítico publicado por Borges no âmbito do *fantástico*, ele provavelmente referia-se ao ensaio de 1932, "El arte narrativo y la magia". Em seguida, assinala o trabalho realizado pelo sociólogo e crítico literário

---

265 Tradução minha: "Esta é a explicação de 'Em vermelho de culpa', um dos contos de *Mundo animal*. A culpa de que vai aqui não é minha, senão de Jorge Luis Borges, que me animou com seu exemplo em 'A morte e a bússola'".

266 Tradução minha: "Graças a Borges me introduzi na literatura fantástica, em seu esqueleto e seu significado. Ele publicou um artigo analítico explicativo sobre esse gênero, com reverberação histórica que provocou minha própria reflexão e pesquisa, apoiado no francês Roger Caillois. // Trabalhei na busca da origem e ser da literatura fantástica. Vi claramente três etapas, a princípio estive convencido de que a literatura fantástica era uma categoria em si mesma que admitia adjetivos do maravilhoso, do fantástico, do surpreendente e do sobrenatural. Logo estudei o tema sob outra lente: com relação ao sexo e aos impulsos sexuais e com afinidade à aplicação da psicanálise para poder interpretá-la. Por último, veio a volta à lente de que o fantástico descobre uma realidade. Os contos *fantásticos são realidades*. A chave é buscar as chaves ao redor do fantástico em si mesmo, as pulsões sexuais e os caminhos da psicanálise".

francês Roger Caillois, organizador de antologias e ensaios de larga circulação. Dessas palavras iniciais, depreende-se que Di Benedetto acompanhara em profundidade o movimento de difusão da chamada literatura fantástica na Argentina, a partir dos membros do grupo *Sur*. Mas, afora esse primeiro contato, interessava-lhe, sobretudo, a gênese e a ontologia desse modo literário. Nas linhas seguintes, ele traceja um esboço de sua diretriz, ou seja, paralela à sua arte fabulativa, tinha muito clara uma concepção de *literatura fantástica*. Nesse aspecto é que se estabelece o principal tópico de aproximação entre seu *modus operandi* e o da tríade bonaerense: ainda que questionável em alguns pontos de vista, eles tinham à mão uma poética do fantástico. Esse nível de consciência criativa, ausente em outros escritores argentinos da época, coloca-os, a meu ver, em idêntico patamar. O momento inicial da literatura dibenedettiana, ladeado pelos primeiros contos de Julio Cortázar, situa-o de alguma maneira, como herdeiro de alguns dos elementos estéticos praticados por Borges e Bioy Casares. Ou seja, a princípio, tanto quanto os autores portenhos, Di Benedetto comunga da concepção do fantástico no sentido *latu sensu* — ao menos a que justifica a fundação da antologia de 1940 —, "... estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural". Essa aproximação conceitual fica ainda mais clara num dos trechos da conferência de 1958: quase à maneira de Bioy Casares, Di Benedetto identifica o fantástico como o *subjectum* de todas as literaturas:

> La literatura fantástica deliberada es juego, juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos. […] **Lo fantástico se halla en el embrión de todas las literaturas** porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno. (DI BENEDETTO apud CASTELLARÍN, 2004, p. 191). Grifos meus.[267]

267 Tradução minha: "A literatura fantástica deliberada é jogo, jogo dramático e ficção total; porém de todos os modos, nela se encontra uma assimilação e uma transcendência de três fatores essenciais: a fé, o medo e os desejos. […] O fantástico se acha no embrião de todas as literaturas porque se engendra na mente do homem que não consegue explicar as coisas estranhas que acontecem em seu entorno". Vejamos o início do texto do "Prólogo" da *Antología de la literatura fantástica* (BIOY CASARES, 1940, p. 7): "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*". [Velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. As aparições povoam todas as literaturas: estão no *Zendavesta*, na *Bíblia*, em Homero, e *As mil e uma noites*] Tradução minha.

Mas, após acurado estudo do assunto, adotara distinto sendeiro, aproximando-se, em especial, da crítica psicanalítica. De sorte que, longe de qualquer emulação, Di Benedetto construiria sua literatura por caminhos próprios, como atestam, inicialmente, as narrativas de *Mundo animal*. Nesse sentido, agregaria a professora Jimena Néspolo, a certa altura do ensaio supramencionado:

> El "modo" fantástico sobre el que se construyen los primeros textos de Antonio Di Benedetto se erige, de esta manera, en el camino privilegiado de conocimiento y problematización de la subjetividad. Una subjetividad escindida que, en tanto reconoce en el yo la fuente del Mal, busca sus transmutaciones en los sueños, deseos y fantasías, y arroja finalmente en la escritura las vacilaciones de un sujeto imposibilitado de asir cualquier "verdad" o sentido definitorio. (NÉSPOLO, 2004, p. 42).[268]

Portanto, a criação do metaempírico nas narrativas dibenedettianas não supõe, necessariamente, qualquer confrontação de duas realidades ou duas dimensões opostas, como sói acontecer nos textos literários vinculados à essa categoria ficcional. Por vezes, vigília e sonho, realidade e imaginação irmanam-se, num mundo que em si mesmo assoma como um universo de pesadelos. Dessa maneira, mais próximo da literatura kafkiana que dos autores portenhos que lhe eram contemporâneos, Di Benedetto funda sua ficção em outros pressupostos. Ou seja, em vez da irrupção de algum elemento perturbador no seio do cotidiano, ou que caoticamente desestabilize a lógica do sistema racional do pensamento, nos deparamos com uma percepção onírica do mundo, numa ordem de coisas em que os componentes perturbadores não estão *fora*. Neste caso, concluiríamos, as principais propostas dos teóricos do fantástico — tais sejam as de Vax, Caillois, Todorov ou Roas, por citar alguns nomes — já não dariam conta desse tipo de ficção, posto que aquilo entendido por eles como algo *desconhecido* e *ameaçador* que irromperia no tecido da realidade, em Di Benedetto isso já integra essencialmente a substância de seu cosmo fabulativo.

---

268 Tradução minha: "O 'modo' fantástico, matéria dos primeiros textos de Antonio Di Benedetto, se erige, desta maneira, no caminho privilegiado de conhecimento e problematização da subjetividade. Uma subjetividade cindida que, no entanto, reconhece no eu a fonte do Mal, busca suas transmutações nos sonhos, desejos e fantasias, e lança finalmente na escritura as vacilações de um sujeito impossibilitado de agarrar qualquer 'verdade' ou sentido definitivo".

3.3.2 O bestiário dibenedettiano (ou: a multiplicação da *zoologia fantástica*)

> ... the heart, there was the little yet boundless sphere wherein existed the original wrong of which the crime and misery of this outward world were merely types. Purify that inward sphere, and the many shapes of evil that haunt the outward, and which now seem almost our only realities, will turn to shadowy phantoms ... Nathaniel Hawthorne.[269]

Apesar da observação de Jorge Luis Borges (1966, p. 8) de que "...el jardín zoológico fantástico, digámoslo así, no era más rico que el jardín zoológico real"[270], de tempos em tempos essa estranha zoologia é cuidadosamente aumentada. Na Argentina, chama a atenção, no início dos anos cinquenta do século XX, o aparecimento de dois livros de contos que contribuíram para tal ampliação: *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar, e *Mundo animal* (1953), de Antonio Di Benedetto. No que tange a este último, era composto de dezesseis narrativas em sua primeira edição; na segunda, publicada em 1971, traria apenas quinze: entre outras modificações de cunho formal, os contos intitulados "De viboradas" e "Pero uno pudo" foram retirados da edição definitiva, ao passo que um texto inédito foi acrescentado: "La comida de los cerdos".[271] Em quase todas, os recursos formais são idênticos: predomínio de narrativas curtas e frases breves — ainda que densas —, divisão do texto em blocos separados por asteriscos e narradores autodiégicos que outorgam à *diegesis* um tônus quase confessional. Apenas em dois contos, através de um narrador heterogiegético, Di Benedetto apresenta o relato em terceira pessoa, "Trueques con muerte" e "La comida de los cerdos". *Grosso modo*, seus personagens partilham, outrossim, características comuns: são severamente solitários, introspectivos e, por vezes, incomunicáveis; marcados pela busca de sentido existencial, se encontram rodeados por situações extraordinárias, tais como fusão do estado onírico com a

---

269 HAWTHORNE, Nathaniel. *Mosses from an Old Manse*. "Earth's holocaust". Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/9231/9231-h/9231-h.htm>. Acesso em: 2 out. 2019. Tradução minha: "... o coração, esta é a breve esfera ilimitada na qual radica a culpa daquilo que o crime e a miséria do mundo são apenas símbolos. Purifiquemos essa esfera interior, e as muitas formas do mal que entenebrecem este mundo visível hão de fugir como fantasmas...".

270 Tradução minha: "... o jardim zoológico fantástico, digamos assim, não era mais rico que o jardim zoológico real".

271 Estes são os títulos das narrativas, na edição definitiva: "Mariposas de Koch", "Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "Es superable", "Reducido", "Trueques con muerte", "Hombre-perro", "En rojo de culpa", "Las poderosas improbabilidades", "Volamos", "Sospechas de perfección", "Algo de misterio", "Bizcocho para polillas", "La comida de los cerdos" e "Salvada pureza".

vigília, ressurreições, humanização de animais, animalização de humanos e outras metamorfoses — e respectivos câmbios de planos de consciência.

Em grande medida, os contos de *Mundo animal* expressam a precariedade da condição humana e sua inegável imediação à instintiva esfera dos animais. Ou seja, a agressividade e a bestialidade aparecem igualmente como apanágio e substância dos seres que compõem o gênero humano. Daí que, em não poucas vezes, a relação entre uns e outros seja mediada por esses elementos; dessa dialética, advém a destruição ou a metamorfose — ou ambas. Entre os animais que transitam pelos textos, em lugar de seres fabulosos ou maravilhosos — quais os que figuram no *Manual de zoología fantástica* de Borges — Di Benedetto elegeu aqueles mais próximos do cotidiano dos seres humanos, talvez para enfatizar ainda mais a aludida proximidade: borboletas, ratos, vacas, cães, traças, formigas, porcos etc. Tampouco esses contos se assemelham ao modo narrativo das fábulas: em parte porque prescindem de qualquer ensinamento ou moral, mas também porque os animais, quando personificados, parecem funcionar como símbolos de condutas humanas, representando, entre outros atributos, a culpa, a angústia, a violência e a morte. Nesse sentido, em "Amigo enemigo" [Amigo inimigo], o narrador, após dar um nome ao rato escondido em seu quarto, chamando-o de "Guerra", acrescenta (DI BENEDETTO, 2009, p. 47): "Tiene los años de la humanidad y todavía más".[272] Por essas poucas palavras, o texto não apenas assinala a atemporalidade da guerra, quiçá precedente à própria humanidade (!), mas também aponta, ainda que de maneira subjacente, para o sentimento de culpa compartilhado pelos personagens dibenedettianos.

Entretanto, uma culpa desprovida que quaisquer sentidos teológicos, apenas como algo inerente à própria condição humana. Por conseguinte, à guisa de uma fatalidade, perpassa entre as personagens como um elemento jamais explicado. Mais que isso: os leva a considerar a própria aniquilação na ordem das coisas merecidas, tais como nos contos "En rojo de culpa"[Em vermelho de culpa], "Sospechas de perfección" [Suspeitas de perfeição] e "Bizcocho para polillas" [Biscoito para traças] — talvez as narrativas que, por sua atmosfera angustiante, mais remetem às ficções kafkianas. Nelas, devemos reconhecer, o grau de culpabilidade e a consequente atitude dos envolvidos variam acentuadamente. Em

272 Tradução minha: "Tem os anos da humanidade e ainda mais".

alguma medida, no primeiro texto, o tema da culpa pode ser lido como liberação, como possibilidade de transferi-la a outrem, ainda que sejam animais. Dessa maneira, o narrador, pago por ratos, se transforma no receptáculo de todas as culpas que o mundo humano projetara nesses roedores:

> He vuelto. Aquí estoy, sin nariz, sin labios, con restos de orejas, vomitando, tirado en medio del círculo de ratones muertos. Ellos, muertos, se enfrían, y yo, con una maldita resistencia involuntaria, no muero ni me desvanezco. Abro los ojos y veo más claro, con un horror que no puedo superar, que me seduce. Horror de mí mismo y de verlos y de ver lo que a mí viene. Verlos muertos, enfriándose, mientras mi sangre se coagula. Verlos muertos, y las pulgas trasmisoras del mal que los abandonan al sentirlos fríos y que vienen, una a una, a mi carne caliente, derrotada e inculpable. (DI BENEDETTO, 2009, p. 69).[273]

Em “Sospechas de perfección”, o narrador — um vendedor de livros — é aprisionado porque ensina a ler a possíveis compradores. Em seguida, um estranho tribunal composto por homens mascarados e montados a cavalo o condena à morte (DI BENEDETTO, 2009, p. 78): “...mi persona fue llevada a juicio [...]. Yo, en medio de todos, de pie, las muñecas oprimidas por una cuerda”.[274] Ante esse tribunal anônimo, o condenado, obviamente, prescindirá de qualquer defesa, como lhe assegura um daqueles homens (DI BENEDETTO, 2009, p. 78): “...de todos modos serás condenado”.[275] Mas para quê um julgamento no qual a sentença já está antecipadamente determinada, indaga o réu. A ironia da resposta proferida pelos juízes mascarados revela parte da estranheza desse mundo, tão análogo àquele criado por Kafka em *Der Prozess* [O processo] (DI BENEDETTO, 2009, p. 78): “Porque este es un país amante de la justicia”.[276] Portanto, ao lado do sentimento de uma culpa intrínseca vivenciada pela personagem, assoma a presença de uma justiça incognoscível e a consequente condenação, advinda de um arbítrio inapelável, aceita com resignação. De resto, a execução do condenado se realiza

---

273 Tradução minha: “Regressei. Aqui estou, sim nariz, sim lábios, com restos de orelhas, vomitando, deitado em meio do círculo de ratos mortos. Eles, mortos, enfriam, e eu, com uma maldita resistência involuntária, não morro nem me desvaneço. Abro os olhos e vejo mais claro, com um horror que não posso superar, que me seduz. Horror de mim mesmo e de vê-los e de ver o que vem a mim. Vê-los mortos, esfriando, enquanto meu sangue se coagula. Vê-los mortos, e as pulgas transmissoras do mal que os abandona ao senti-los frios e que veem, uma a uma, à minha carne quente, derrotada e inculpável”.

274 Tradução minha: “...minha pessoa foi levada a julgamento [...]. Eu, em meio de todos, de pé, as munhecas oprimidas por uma corda”.

275 Tradução minha: “...de todas as maneiras serás condenado”.

276 Tradução minha: “Porque este é um país amante da justiça”.

pela participação de milhares de formigas que, vorazmente, devoram seu corpo, deixando-lhe apenas os ossos. Nesse ínterim, um segundo grupo de formigas é convocado para finalizar a tarefa, ou seja, dizimar seu esqueleto. Mas esses seres alados, ante rogativas do protagonista, em lugar de destruir sua ossatura, apenas o transportam a um país no qual reina a paz e a cordialidade — espécie de paragem idílica em que o condenado ressuscita:

> Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). […] Sucedió: el pelotón se deshizo. Como si una cálida lágrima hubiese llegado a una superficie plana, cambió su forma y se tendió, convertido en convidadora alfombra dispuesta a recibirme y volar. Y voló, llevándome, esa unidad aérea con impulsos de desafío a mi reto y desobediencia a sus mandos, que no sé adónde la conducirían después, pero a mí me condujeron hasta la frontera — que la escuadrilla no decidió trasponer — de otro territorio, definitivamente diferente. […] Tenía ese territorio, evidente desde mis primeros pasos en él, un manso y caudaloso río de leche. Pero mi olfato experimentado percibió que cerca había otra bebida y, en efecto, poco me costó dar con un río de vino. (DI BENEDETTO, 2009, p. 80-81).[277]

Uma vez ressuscitado nesse mundo ideal, o protagonista é submetido a um segundo julgamento. Porém, desta feita não haverá castigo, ainda que seu crime seja o declarado anelo de destruição da ordem vigente: o novo tribunal lhe oferece jovens para que, através do amor e do trabalho, se integre à ordem das coisas que o cerca. Já em “Bizcocho para polillas”, o narrador é um homem solitário atacado por um exército cego e faminto de traças. No afã de buscar a morte como punição para sua culpa, ele se oferece, à maneira de uma roupa em desuso, como alimento para esses insetos: a princípio devoram suas vestimentas, deixando-o nu, depois seu coração, último reduto. Contudo, antes de despedir-se da vida, ele confessa que sua culpa reside em ter ocultado seu corpo por demasiado tempo ao amor:

> Puesto que las polillas comen las superficies manchadas y excavan devorando, les dije que en mi vida había una mancha, localizada en mi pecho. […] Ahora están comiendo mi corazón, ahí han llegado las

277 Tradução minha: “Sou um dos sustentadores deste Reino dos Homens (que apenas é algo mais que um Mundo Animal). […] Aconteceu: o pelotão se desfez. Como se uma cálida lágrima houvesse chegado a uma superfície plana, alterou sua forma e se estendeu, convertido em convidador tapete disposto a receber-me e voar. E voou, levando-me, essa unidade aérea com impulsos de desafio a mi reto e desobediência a seus mandos, que não sei aonde a conduziriam depois, mas a mim me conduziram até a fronteira — que a esquadrilha não decidiu transpor — de outro território, definitivamente diferente. […] Esse território tinha, evidente desde meus primeiros passos nele, um manso e caudaloso rio de leite. Porém meu olfato experimentado percebeu que próximo havia outra bebida e, com efeito, pouco me custou encontrar um rio de vinho”.

> penetrantes, y yo siento, cada vez más, un gran alivio, como si fuera entrando en el sueño […]. El resto de corazón que me queda palpita de gratitud por ese acto de amor y cuando — todavía — pienso en el amor, se me ocurre, ignorando el porqué, que toda mi culpa debe de haber sido ocultarle mi cuerpo. Aparte de esto, que se me diga, por piedad, se me diga, ¿qué puede haber cometido de aborrecible un muchacho de veinte años? (DI BENEDETTO, 2009, p. 90).[278]

Mas enquanto em “Bizcocho para polillas” o coração do protagonista é devorado por traças, em “Mariposas de Koch” [Borboletas de Koch] será habitado por borboletas. Ainda assim, indiretamente, o desfecho é análogo: o encontro com a própria destruição. Desde as linhas iniciais, o inominado narrador, ao ver seu burro se alimentar de margaridas, decide imitá-lo para alcançar idêntica serenidade espiritual. Entretanto, juntamente com as flores engoliu também borboletas que, uma vez no interior de seu corpo, começam a se multiplicar. A princípio, se instalam no estômago, mas logo se deslocam para o coração: (DI BENEDETTO, 2009, p. 44): “Se trasladaron al corazón […]. Allí estuvieron ellas hasta que las hijas crecieron y […] desearon, con su inexperiencia, que hasta a las mariposas pone alas, volar más allá. Más allá era fuera de mi corazón y de mi cuerpo”.[279] Dessa maneira, a evasão das borboletas alojadas em seu corpo se transforma em acentuados escarros de sangue, vertidos reiteradamente no chão. Nessa, como em quase todas as narrativas que integram o volume de contos dibenedettiano, a superposição e assimilação desses dois mundos resulta na destruição de um de seus elementos. Aqui, a enfermidade advinda do trânsito dos insetos lepidópteros corrói o corpo do homem e o aproxima da morte. Todavia, o narrador descreve os eventos sem nenhuma estupefação ou animosidade:

> Así es como han empezado a aparecer estas mariposas teñidas en lo hondo de mi corazón, que vosotros, equivocadamente, llamáis escupitajos de sangre. Como véis, no lo son, siendo, puramente, mariposas rojas de mi roja sangre. Si, en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es

278 Tradução minha: “Posto que as traças comem as superfícies manchadas e escavam devorando, lhes disse que em minha vida havia uma mancha, localizada em meu peito. […] Agora estão comendo meu coração, aí chegaram as penetrantes, e eu sinto, cada vez mais, um grande alívio, como se fosse entrando num sonho […]. O resto de coração que fica palpita de gratidão por esse ato de amor e quando — ainda — penso no amor, me ocorre, ignorando o porquê, que toda minha culpa deve haver sido ocultar meu corpo. Aparte isto, que me digam, por piedade, me digam, que pode haver cometido de abominável um jovem de vinte aos?”.

279 Tradução minha: “Se deslocaram para o coração […]. Ali estiveram elas até que as filhas cresceram e […] desejaram, com sua inexperiência, que até às borboletas põe asas, voar além. Além era fora de me coração e de meu corpo”.

> sólo porque nacieron y se desarrollaron en la obscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas. (DI BENEDETTO, 2009, p. 44).[280]

Nesse *Mundo animal*, sem Deus nem salvação possível, a natureza dos seres viventes se funde em idêntica animalidade, como sugere o título. Uns e outros esboçam, latente ou ostensiva, uma agressividade irreprimível: os personagens humanos, quando não são os agentes da violência, são atacados por animais a quem deram abrigo, como ocorre em “Bizcocho para polillas” e “Amigo enemigo”. Nesse último, o narrador nos revela que ficara mudo após ter encontrado o corpo do pai numa banheira, morto por suicídio. A partir de então, apartado da convivência humana, se isola em quartos de pensão, tendo como companhia objetos que pertenceram ao seu progenitor: livros de astrologia, quiromancia e química. Mas certa noite, um “pericote” — um tipo de rato que escapou das redondezas —, entra no quarto e começa a conviver com ele. Para evitar que o animal se alimentasse das folhas dos livros, única herança de seu pai, o protagonista começa a lhe dar migalhas de pão. Em seguida lhe atribui nome e idade (DI BENEDETTO, 2009, p. 47): “[Guerra] Tiene los años de la humanidad y todavia más”. Nesse ínterim, o rato começa a crescer desmedidamente e, depois de romper o caixote de livros, investe contra o jovem:

> No estaba solo en el mundo, no; pero en ese momento, en la pieza, tan tarde, sí, y sin voz, que me hizo tanta falta cuando asomó y sacó la cabeza gorda de bestia cebada, cuando puso afuera — engendro asqueroso — medio cuerpo desmesurado y dos patitas todavía minúsculas. Era un monstruo repelente y fiero que me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza, y ahí voy por ti mientras te revuelves en la impotencia de tu propio espanto. (DI BENEDETTO, 2009, p. 47-48).[281]

Para defender-se, ele apenas crava um lápis no lombo do animal. Enquanto a criatura foge, deixando atrás de si um rastro de sangue, o protagonista recupera a

---

280 Tradução minha: “Assim é como começaram a aparecer estas borboletas tingidas no fundo de meu coração, que vocês, equivocadamente, chamam escarros de sangre. Como veem, não são, sendo, puramente, borboletas vermelhas de meu sangue vermelho. Se, em vez de voar, como deveriam fazer por serem borboletas, caem pesadamente ao solo, como os coágulos que vocês dizem que são, é apenas porque nasceram e se desenvolveram na escuridão e, por isso mesmo, são cegas, as pobrezinhas”.

281 Tradução minha: “Não estava sozinho no mundo, não; mas nesse momento, no quarto, tão tarde, sim, e sem voz, que me fez tanta falta quando assomou e levantou a cabeça gorda de besta cevada, quando pôs fora — engendro asqueroso — meio corpo desmesurado e duas patinhas ainda minúsculas. Era um monstro repelente e feroz que me olhava como em reclamação, como anunciando castigo, vingança, e aí vou por ti enquanto te revolves na impotência de teu próprio espanto”.

voz. Esse texto dialoga claramente com o conto popular “O flautista de Hamelin” — uma das estórias recolhidas pelos Irmãos Grimm —, mencionado pelo próprio narrador no terceiro bloco. No conto tradicional alemão, o flautista libera um povoado de todos os ratos com o som de sua flauta encantada. Já na criação dibenedettiana, o jovem, ao afugentar o rato monstruoso, recupera aos poucos, qual música de um instrumento, o som de sua própria voz:

> “El tesoro de la juventud” y “El flautista de Hamelín”. Un viejito de melena larga y blanca que toca un cornetín y multitud de ratas que pasan junto a él y se arrojan a un río. […] El miedo y el asco […] me forzaron un aliento de voz que yo no sabía qué era y creí sería, desee que fuese, una flauta. Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta. (DI BENEDETTO, 2009, p. 46,48).[282]

Nessa primeira etapa da criação dibenedettiana, também as metamorfoses são elementos integrantes de seu universo fabulativo. Dessa maneira, o conto “Es superable” [É superável] é o texto mais representativo de *Mundo animal*, apresentando algumas variações, tais sejam, animal-homem, homem-papel, papel-alimento etc. Inicialmente, uma vaca, após sua passagem pelo matadouro — já no translado para um frigorífico —, se metamorfoseia em homem; em seguida, sem qualquer explicação, este último é detido pela polícia local. Em essência, a transformação de animal para ser humano só é perceptível para ele pela aquisição do pensamento. Porém, simultaneamente, esse *cogito, ergo sum* lhe confere profunda angústia existencial (DI BENEDETTO, 2009, p. 53): “Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía. Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si es que hace falta la angustia para poder pensar”.[283] Narradas de maneira abrupta, como parte indissociável desse mundo absurdo, as “mudanças” não cessam: quando na sala do juiz, se transforma em um documento guardado num caixa forte. Mais adiante, em decorrência de um incêndio, passa a ser um pão; *a posteriori*, será alimento para uma criança faminta, enquanto as migalhas que caem ao solo se convertem em comida para os pássaros.

---

282 Tradução minha: “‘O tesouro da juventude’ e ‘O flautista de Hamelín’. Um velhinho de cabelo longo e branca que toca um cornetim e multidão de ratos que passam junto dele e se atiram num rio. […] O medo e o asco […] me forçaram um sopro de voz que eu não sabia o que era e acreditei que seria, desejei que fosse, uma flauta. E meu riachinho de voz era o terror afinando-se em música ao passar por uma flauta.

283 Tradução minha: “Antes mugia; fui demasiado bovino. Porém existia. Agora também existo; mas penso. E não posso entender se a angústia me vem de pensar ou se é que faz falta a angústia para poder pensar”.

A persistência das mutações contradiz a “teoría sobre la materialidad constante”, repetida pelo juiz e seus auxiliares. Ou seja, após a morte, assim como em cada caso de metamorfose, a matéria não se aniquila, apenas se refaz. Por isso mesmo, para o narrador, a degradação, própria do ser humano, não advém de seu desaparecimento, mas da falta de liberdade (DI BENEDETTO, 2009, p. 55): “Abomino de mi condición. No de la condición humana, sino de la condición humana sin libertad”.[284] De qualquer maneira, a morte, malgrado a aparência do artifício metamórfico, sempre chega: o homem, ao se transformar em documento, depois em pão e em migalhas, afinal perecerá. Mas sua extinção será sentida como libertação; será, ao fim e ao cabo, uma morte “alada”, conduzida pelos pássaros, capazes de elevar sua essência quiçá acima da falta de liberdade:

> Amanece. […] Hay, en el aire, una serenidad de cristal solo. // Me reencuentro en las migajas, mis últimos restos, levemente ateridas sobre el pavimento color de ceniza. // Después vendrá el sol, a devolver el dorado a las cascaritas. // Sus destellos atraerán las aves que vengan navegando el cielo y entonces, por sus picos, me elevaré a otra muerte, alada. // Yo acepto. La vida es superable. (DI BENEDETTO, 2009, p. 56-57).[285]

Finalmente, em “Reducido” [Reduzido], um dos textos mais breves do livro, Di Benedetto propõe um amálgama entre a dimensão onírica e a vigília. No final da narrativa, de maneira implícita, a personagem que dá título ao conto anuncia a morte do protagonista, ao sugerir que se integre a seu mundo. Por diversas noites o narrador convive com “Reducido”, um cachorro que lhe faz companhia e lhe atribui sentido à vida. Cada um em sua solidão, ambos se encontram somente nos sonhos. O absurdo se coloca quando, para permanecerem sempre juntos, homem e animal devem optar por sua imersão no plano da realidade ou dos sonhos:

> Ya he conversado con Reducido. Le confesé, francamente, mis inquietudes, que quizás antes no se le escapaban, porque es muy perspicaz, muy avisado. Le pedí que se apee de la noche y venga. Me pidió él que no le exigiera la respuesta hasta la noche de ayer. Su respuesta no responde directamente a mi pedido. Me contesta que sí, que le gusta ser mi perro y

---

284 Tradução minha: “Abomino minha condição. Não da condição humana, porém da condição humana sim liberdade”.

285 Tradução minha: “Amanhece. […] Há, no ar, uma serenidade de cristal puro. // Me reencontro nas migalhas, meus últimos restos, levemente congeladas sobre o pavimento cor de cinza. // Depois virá o sol, para devolver o dourado às casquinhas. // Sus lampejos atrairão as aves que venham navegando o céu e então, pelos seus bicos, me elevarei a outra morte, alada. // Eu aceito. A vida é superável”.

> podemos pasar juntos más tiempo; pero, a su vez, me propone algo que también me obliga a diferir la respuesta, hasta pensarla bien. // Esa noche debo contestarle. No faltan muchas horas y he de resolver, siendo, como es, tan difícil decidir sobre lo que Reducido quiere. Porque lo que Reducido quiere es que yo me vaya con él, es decir, que yo me vaya con él a los sueños. (DI BENEDETTO, 2009, p. 59).[286]

Como vemos, os contos que integram o volume *Mundo animal*, de Antonio Di Benedetto, excedem o arcabouço teórico proposto pelos principais estudiosos da chamada *literatura fantástica*. Nesse sentido, a mesma dificuldade apontada por Tzvetan Todorov (1970, p. 176-177) em relação à obra de Franz Kafka — sobretudo em *A metamorfose* (1915) —, valeria para os textos dibenedettianos. Ou seja, a completa impossibilidade da *hésitation*, dado que o mundo descrito na obra — aventaria o búlgaro radicado na França — seria tão "anormal" quanto o evento nuclear que o rodeia. Por diferir substancialmente dos padrões cultivados pelos autores oitocentistas, Todorov afirma que Kafka inverte a perspectiva de criação: enquanto aqueles calcavam suas narrativas num mundo semelhante ao dos leitores, no qual um acontecimento paradigmaticamente impossível fendia a concretude do real, em Kafka o percurso narrativo já partia da imersão no próprio sobrenatural, como na primeira frase do livro mencionado (KAFKA, 1943, p. 15): "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto".[287] O mesmo poderia ser dito com relação aos contos de *Mundo animal*: todos prescindem da aludida antinomia advogada por Louis Vax, Roger Caillois, David Roas etc. Nada obstante, guardada a efetiva singularidade, seus textos se inserem na órbita da ficção do metaempírico, ao lado de nomes como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Julio Cortázar. Este último também teve dificuldade em classificar sua própria obra e utilizou o termo *fantástico* por fata de outro (CORTÁZAR, 2011, p. 148).

---

286 Tradução minha: "Já conversei com Reduzido. Confessei-lhe, francamente, minhas inquietudes, que talvez antes não lhe escapassem, porque é muito esperto. Pedi-lhe que se apeie da noite e venha. Ele me pediu que não lhe exigisse a resposta até a noite de ontem. Sua resposta não responde diretamente a meu pedido. Me diz que sim, que gosta de ser o meu cachorro e podemos passar mais tempo juntos; porém, por sua vez, me propõe algo que também me obriga a adiar a resposta, até pensá-la bem. // Esta noite devo lhe dar a resposta. Não faltam muitas horas e hei de resolver, sendo, como é, tão difícil decidir sobre o que Reduzido quer. Porque o que Reduzido quer é que eu me vá embora com ele para os sonhos".

287 Tradução minha: "Certa manhã, depois de acordar de um sonho conturbado, Gregor Samsa encontrou-se metamorfoseado num inseto monstruoso".

A propósito das nomenclaturas, o teórico argentino Jaime Alazraki (1934-2014) defende o aparecimento de uma nova etapa no âmbito da literatura fantástica no século XX — embora haja se limitado a alguns autores. Sua hipótese foi desenvolvida ao longo das décadas de oitenta e noventa, em três publicações[288]: tomando como parâmetro a criação literária de Cortázar, ademais de Kafka e Borges, o estudioso identificara — com inegável obviedade — o surgimento de um novo período na literatura do metaempírico; em seguida, para nomeá-lo, propôs o termo *neofantástico* (ALAZRAKI, 2001, p. 276): "'Neofantásticos' porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*".[289] Ou seja, diferentemente de um "fantástico tradicional", que admitia a solidez do real para melhor devastá-la, à guisa de fissuras — qual asseverou Caillois —, nas narrativas neofantásticas a realidade é proposta como paralela à outra, que aos poucos a inunda, mas sem o medo ou o espanto que adviriam do aparecimento de um espectro, por exemplo: foi assim com os coelhinhos vomitados, no conto cortazariano "Carta a una señorita en París", ou com a presença usurpadora dos *hrönir* em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", da lavra borgeana etc. Ao distingui-los da etapa oitocentista, caracterizada geralmente por atmosferas aterradoras, os textos dos autores supracitados, concluiu Alazraki, assomam como metáforas epistemológicas. Mas o problema das nomenclaturas continuaria apesar do esforço alazrakiano: se a categoria proposta por ele apenas abarcava algumas das narrativas dos escritores mencionados, como nomear a ficção de Bioy Casares, Juan Rodolfo Wilcock e, sobretudo, Antonio Di Benedetto? Ou seja, no que tange a este último, como sua obra envereda por novas sendas, nas quais estão ausentes as formas e os temas oitocentistas de cunho sobrenatural, se a hipótese todoroviana não poderia dar conta do tipo de ficção que elaborara, por outro lado as propostas dos demais teóricos também deixariam o problema entre parêntesis.

---

288 *En busca del unicornio*: *los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983); *Julio Cortázar*: *la isla final* (1983), em parceria com Ivar Ivask e Joaquín Marco; e *Hacia Cortázar*: *aproximaciones a su obra* (1999).

289 Tradução minha: "'Neofantásticos' porque apesar de girar ao redor de um elemento fantástico, estes contos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção y seu *modus operandi*".

4 O PARADOXO DOS COMPILADORES (OU: O FANTÁSTICO NO HORIZONTE DAS PRIMEIRAS ANTOLOGIAS ORGANIZADAS NA ARGENTINA E NO BRASIL)

4.1 A OUTRA MIOPIA BORGEANA E AS PRIMEIRAS COMPILAÇÕES DA LITERATURA DO METAEMPÍRICO NA ARGENTINA

Como visto nos capítulos anteriores, às mais das vezes o uso estendido do termo *fantástico*, ao longo do século XX, sobretudo no que tange aos escritores e antologistas foi, ademais de idiossincrático, paradoxal e contraditório. Vejamos então, em pormenores, este último caso: talvez pela natureza da própria atividade, no âmbito das compilações temáticas tal fenômeno tende a ser ainda mais acentuado. Com efeito, ao ser coligida, uma coletânea literária deve ser vinculada a uma categoria específica, por exemplo, “antologia poética do Barroco espanhol”. Numa compilação assim identificada, obviamente o leitor não encontrará composições de poetas espanhóis do período romântico. Nada obstante, esta operação não apresentaria idêntica funcionalidade se se tratasse de uma “antologia do fantástico”, pois não é raro encontrarmos em suas páginas — em quase todos os casos — textos que extrapolam a modalidade literária indicada no título. E isso ocorre por várias razões: em parte porque quando algumas foram publicadas sequer havia uma reflexão teórica em torno desse modo ficcional; por outro lado, em decorrência das discordâncias de alguns escritores, organizadores e estudiosos do tema. Em todo caso, seja qual for o motivo, o fato não os escusa de apresentarem uma sólida argumentação, sobretudo de caráter conceitual. Entretanto, infelizmente essa não foi a ordem das coisas: quase todos os antologistas optaram pelo caminho oposto, desprezando, portanto, as atribuições que lhes competia realizar. Nesse sentido, as chamadas “antologias do fantástico” geralmente marcam sua vinculação a partir do título — apenas —, como se não fosse necessário qualquer outro esclarecimento acerca do que venha a ser o *fantástico* na literatura. Noutras palavras, era como se existisse um consenso entre organizadores e leitores; ou, na hipótese de considerarem que tal consenso não exista, postularam assertivas que, efetivamente, divergem dos próprios textos selecionados. A princípio — por motivações de ordem cronológica —, veremos o panorama das primeiras compilações do fantástico na Argentina, a saber: *Antología de la literatura fantástica*

(1940), concebida pelos escritores do círculo bonaerense; *Antología del cuento extraño* [Antologia do conto estranho] (1956), preparada em quatro tomos por Rodolfo Walsh (1927-1977); *Cuentos fantásticos argentinos: primera serie* [Contos fantásticos argentinos: primeira série] (1960), com seleção de Nicolás Cócaro (1926-1994); e *Cuentos fantásticos argentinos: segunda serie* [Contos fantásticos argentinos: segunda série] (1976), por Nicolás Cócaro e Antonio E. Serrano Redonnet (1914-1997).

Entre as publicações mencionadas, a primeira delas seria aquela que, inegavelmente, tornar-se-ia a mais importante compilação em torno do fantástico no século XX: organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, em grande medida essa obra constitui, não apenas a celebração de um projeto intelectual partilhado pelo trio havia já alguns anos, mas, sobretudo a consolidação de uma proposta que efetivamente transcendia o sistema literário argentino. Suas obras individuais — editadas também no mesmo ano em Buenos Aires, dentro do selo editorial alavancado por *Sur* —, tiveram, naquele momento, estreita difusão. Portanto, a ideia de uma antologia com os textos que eles consideravam fundamentais, se publicada por uma editora de grande circulação, teria uma projeção de maior alcance. Assim aconteceu. Nesse sentido, poderíamos falar da existência de uma *situação editorial favorável* no entorno bonaerense em meados da década de trinta: nessa conjuntura verdadeiramente singular, a Argentina se tornara um dos principais centros da indústria editorial em língua espanhola. E naquele ano, com efeito, a vida literária desses escritores coincidiria com esse momento: em virtude do contexto político da Espanha da época, algumas das mais importantes editoras espanholas haviam transferido sua sede para a capital argentina. Entre elas, Espasa-Calpe, responsável por popularizar em Buenos Aires a "Colección Austral". Em seguida, outros editores espanhóis fundariam naquela cidade novas editoras de grande projeção para as letras hispânicas, a saber, Losada e Sudamericana — esta última, aliás, a que trouxe a lume a *Antología de la literatura fantástica*[290]. O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, no ensaio

290 A propósito, Borges, a convite do editor Gonzalo Losada, já em 1938, escreveu vários prólogos para uma coleção de narrativas kafkianas, da série "La Pajarita de Papel". Em 1943, a mesma editora lançaria *La metamorfosis*, com tradução direta do alemão a cargo de Borges, desta vez na coleção "Biblioteca Contemporánea".

Jorge Luis Borges: a literary biography (1978), captou a importância desse cenário com muita propriedade:

> Tras la iniciativa de Espasa-Calpe y de Losada, otros emigrados españoles fundaron nuevas editoriales en Argentina. Una de las más importantes fue la Editorial Sudamericana, la que hizo un acuerdo con *Sur* para usar su sello en una de sus colecciones y que utilizó la vasta reserva de talento que existía en la revista. En Sudamericana se publicaron dos antologías, dirigidas por Borges y por los Bioy, que fueron decisivas para la formación de escritores que habrían de producir una resurrección de la literatura hispanoamericana. La primera, publicada el 24 de diciembre de 1940, fue la *Antología de la literatura fantástica*. Es hasta hoy una de las recopilaciones más curiosas y menos ortodoxas sobre esos temas. (MONEGAL, 1993, p. 315).[291]

Portanto, é a partir do gérmen da compilação dessa antologia, ainda em meados da década de trinta, que podemos começar a identificar a convergência da tríade Borges-Bioy-Silvina: juntos, os três escritores haviam iniciado em 1937 um projeto de seleção, tradução e recriação de um modo literário de ascendência venerada. Por isso mesmo, nas páginas da coletânea, para eles era imprescindível a presença de narrativas de autores como Petrônio, Don Juan Manuel, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Léon Bloy, Rudyard Kipling, Gilbert Keith Chesterton e Franz Kafka, entre outros. Quanto à organização dos textos selecionados, ao propor uma ordem menos cronológica que interna, parece sugerir aquela indicada por Borges em suas conferências sobre o fantástico, ou seja, de índole *temática*.[292] Para o amigo de Bioy, os temas mais recorrentes da chamada literatura fantástica eram a metamorfose, as interações do estado onírico com o de vigília, a invisibilidade, os jogos com o tempo, a presença de seres sobrenaturais entre os homens, o duplo e a

---

291 Tradução minha: "Após a iniciativa de Espasa-Calpe e de Losada, outros emigrados espanhóis fundaram novas editoras na Argentina. Uma das mais importantes foi a Editora Sudamericana, a que fez um acordo com *Sur* para usar seu selo numa de suas coleções e que utilizou a vasta reserva de talento que existia na revista. Em Sudamericana foram publicadas duas antologias, dirigidas por Borges e pelos Bioy, que foram decisivas para a formação de escritores que haveriam de produzir uma ressurreição da literatura hispano-americana. A primeira, publicada em 24 de dezembro de 1940, foi a *Antologia da literatura fantástica*. É até hoje uma das recopilações mais curiosas e menos ortodoxas sobre esses temas". A outra compilação mencionada por Monegal, organizada pelos mesmos escritores, foi a *Antología poética argentina*, publicada em 1941.

292 Anna Svensson (2008), no artigo "Borges en Gotemburgo: sobre su conferencia 'La literatura fantástica' y sus contactos con el Instituto Iberoamericano", cataloga oito conferências borgeanas em torno desse modo literário, pronunciadas por ele em diferentes países: uma em Montevidéu (1949); uma em Tucumán (1949); uma em Rosario (1950); uma em Madrid (1963); uma na Universidade de Estocolmo e outra no Instituto Sueco, em Gotemburgo, ambas na Suécia (1964); uma na Escuela Camillo y Adriano Olivetti, em Buenos Aires (1967); e outra no Canadá, na Universidade de Toronto (1968).

ideia das ações paralelas.[293] Segundo rememora Bioy Casares, cujo trecho consta no "Prólogo" de sua autoria, apenas reuniram os textos prediletos dos escritores que cada qual costumava ler, ou seja, era o reflexo do paradigma de leitura estabelecido por eles:

> Para formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de publicar una antología. […] Analizado con un criterio histórico o geográfico parecerá irregular. No hemos buscado, ni rechazado, los nombres célebres. Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores. (BIOY CASARES, 1940, p. 14).[294]

Ou seja, longe de quaisquer imposições editoriais ou mercadológicas, o resultado foi uma compilação simultaneamente pessoal e arbitrária, mera imagem da formação literária dos organizadores.

A edição *princeps* da *Antología de la literatura fantástica*, com apenas 48 narrativas — datada de 24 dezembro 1940, mas comercializada apenas em maio de 1941, de acordo com anotações de Daniel Martino (2007) —, fora consideravelmente revista e ampliada em 1965, passando a incluir novos textos de autores contemporâneos. Entre os escritores argentinos selecionados na primeira etapa, havia apenas sete nomes, a saber, Jorge Luis Borges, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Manuel Peyrou, Arturo Cancela e Pilar de Lusarreta. Nem mesmo consta narrativas da lavra dos outros dois organizadores. No que tange a Bioy Casares, a ausência se explica por uma razão muito simples: o período anterior a 1940 fora precedido por criações malogradas. De sorte que a publicação do romance *La invención de Morel* — também de 1940 — inaugura, efetivamente, a maturidade formal do escritor.[295] E os primeiros contos dessa fase só viriam a lume oito anos depois, no livro *La trama celeste* (1948). De todos modos, no "Postdata" de 1965, Bioy Casares (2008, p. 19) traria à baila essa questão, nos

---

293 BORGES, Jorge Luis. Conferência "La literatura fantástica" (1967). Disponível em: <http://borgestodoelanio.blogspot.com.br/2015/10/jorge-luis-borges-la-literatura.html>. Acesso em: 25 dez 2016.

294 Tradução minha: "Para formá-la seguimos um critério hedônico; não partimos da intenção de publicar uma antologia. […] Analisado com um critério histórico ou geográfico parecerá irregular. Não buscamos, nem rechaçamos, os nomes célebres. Este volume é, simplesmente, a reunião dos textos da literatura fantástica que nos parecem melhores".

295 À etapa da juventude corresponde seis títulos publicados: uma miscelânea intitulada *Prólogo* (1929), *17 disparos contra lo porvenir* (1933), *Caos* (1934), *La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno* (1935), *La estatua casera* (1936) e por fim o "último de sus libros malos", *Luis Greve, muerto* (1937).

termos que seguem: “Aun relatos de Silvina Ocampo y de Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente”.[296]

Já na segunda edição, além do acréscimo de algumas narrativas provenientes da literatura argentina — tais sejam, de José Bianco, Delia Ingenieros, Julio Cortázar, H. A. Murena, Silvina Ocampo, Carlos Peralta, Juan Rodolfo Wilcock e do próprio Bioy Casares — consta também a substituição de um conto do francês Jean Cocteau (1889-1963) e a supressão da chilena María Luisa Bombal (1910-1980), por motivos não aclarados. Entretanto, ainda continuariam ausentes dois nomes imprescindíveis para a ficção do metaempírico daquele país: Juan Draghi Lucero — cuja obra já estava em curso desde 1940, com *Las mil y una noches argentinas* — e Antonio Di Benedetto. De qualquer maneira, não houve somente uma ampliação da coletânea; a profusão de autores argentinos — limitada, é claro, às predileções do trio — significou muito mais: foi uma valorização da produção nacional, embora muito aquém do que o sistema literário argentino podia oferecer. Dessa maneira, ao lado de escritores paradigmáticos europeus e estadunidenses, figurava uma plêiade de quinze nomes locais.

De modo geral, a *Antología de la literatura fantástica*, em seu contexto de publicação, como plataforma de uma nova concepção do fantástico nas letras argentinas, estava muito mais próxima da tradição anglo-saxônica e oriental, que da matriz romântica e positivista cultivada pelos autores oitocentistas rio-platenses. Nesse sentido, é notável também a ausência, em ambas as edições, de escritores como Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), Juana Manuela Gorriti (1818-1892), Carlos Olivera (1858-1910) e outros do século XIX; além do silêncio e da exclusão de textos de Felisberto Hernández (1902-1964) e Horacio Quiroga. A propósito deste último, em uma das sete conversações que teve com Fernando Sorrentino em 1992, ao responder ao entrevistador, Bioy Casares declarou seu (injustificado) rechaço pela obra quiroguiana:

> F. S.: Hay ciertos nombres que suelen citarse como paradigma del cuentista perfecto, o por lo menos que se acerque a la perfección: por ejemplo, Poe, Maupassant y, en nuestro país, Quiroga. La pregunta es: estos tres escritores, ¿han influido sobre vos?

296 Tradução minha: “Ainda contos de Silvina Ocampo e de Bioy foram incluídos, pois entendemos que sua inclusão já não pecava de impaciente”.

> A.B.C.: Bueno, ninguno de esos tres es un autor que yo sienta muy próximo a mí o que me guste mucho. No, no me gustan. […] Quiroga no me gusta, y me parece que escriba muy mal. (SORRENTINO, 1992, p. 138).[297]

No cômputo das faltas, caberia ainda registrar a total omissão aos escritores brasileiros: desconhecidos dos nossos antologistas, passariam muito mais despercebidos dos leitores argentinos, obviamente. De qualquer maneira, a publicação da *Antología*, consequência de uma atividade conjunta, não constituiu um evento isolado. Paralela à sua elaboração, cada um deles — Borges, Bioy e Silvina —, desenvolvia sua obra individual, marcada por traços singulares que os diferenciava entre si. Bioy Casares revelava o argumento de seus contos a Borges; este também lhe antecipava os seus: ademais da amizade havia certa cumplicidade literária. De modo que, entre ambos, à revelia ou não de Silvina, uma rápida empatia lhes acercaria a vida e a obra, seja nas parcerias heterônimas, seja no entrecruzamento de prólogos. E tudo ocorria, em grande medida, na nova residência do casal Bioy. No ensaio já mencionado de Emir Rodríguez Monegal, o crítico uruguaio destacaria a importância dessas tertúlias literárias para a ascensão da chamada ficção fantástica na Argentina:

> Ahora que Silvina y Adolfito se habían casado, se formó una suerte de rutina en sus relaciones con Borges. […] En esa rutina, las visitas al confortable apartamento de los Bioy eran el hecho principal. Juntos produjeron no sólo una conversación estimulante sino algunos proyectos revolucionarios. (MONEGAL, 1987, p. 313, 315).[298]

Em suma, uma vez publicados o ensaio de 1932, os prólogos de 1940, a *Antología de la literatura fantástica* e o paradigmático romance *La invención de Morel*, a tríade bonaerense houvera fundado as bases de um movimento que, nas duas décadas seguintes, repercutiria por toda a América Latina e também na Europa. Esse novo tipo de ficção seguramente atrairia leitores como Octavio Paz,

---

297 Tradução minha: "F. S.: 'Há certos nomes que costumam ser citados como paradigma do contista perfeito, ou ao menos que se aproxime da perfeição: por exemplo, Poe, Maupassant e, em nosso país, Quiroga. A pergunta é: estes três escritores influenciaram sua obra?'. A.B.C.: 'Bom, nenhum desses três é um autor que eu sinta muito próximo ou que me agrade muito. Não, não gosto deles. […] Quiroga não me agrada, e me parece que escreva muito mal".

298 Tradução minha: "Agora que Silvina e Adolfito haviam se casado, formou-se uma espécie de rotina em suas relações com Borges. […] Nessa rotina, as visitas ao confortável apartamento dos Bioy eram o fato principal. Juntos produziram não apenas uma conversação estimulante, mas também alguns projetos revolucionários". Os temas das inúmeras conversações com Borges foram minuciosamente anotados por Bioy em seus diários, resultando na publicação póstuma de um calhamaço intitulado *Borges*, em 2006.

Juan José Arreola, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa — a maioria deles escritores do chamado *boom* latino-americano. Mas naquele momento era apenas o início do processo de renovação proposto pelo trio. Bioy continuaria publicando novos contos e romances, entre eles *Plan de evasión* (1945), *La trama celeste* (1948), *El sueño de los héroes* [O sonho dos heróis] (1954) e *Historia prodigiosa* (1956); Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* (1948) e *La fúria y otros cuentos* (1959); enquanto Borges reuniria suas principais narrativas em *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949).

No entanto, embora a publicação da coletânea de 1940 não deixe de ser uma das principais peças catalisadoras do projeto literário dos escritores do círculo bonaerense, a seleção dos textos incluídos nela destoa, em grande medida, dos argumentos defendidos por Borges no ensaio de 1932 — "El arte narrativo y la magia" —, tanto quanto do "Prólogo" escrito por ele para apresentar o romance *La invención de Morel*. No ocidente, era a segunda vez que a palavra *fantástico* fora utilizada para nomear um grupo de textos literários reunidos num mesmo volume[299]. Mas ocorre que, nessa compilação, o uso do termo em nada aclarava o que o leitor deveria entender como sendo *literatura fantástica*: entre outras peculiaridades, o livro contém desde fragmentos do filósofo chinês Chuang Tzu, do místico sueco Emanuel Swedenborg, do *Ulysses* de James Joyce, da obra de Franz Kafka, até uma narrativa do próprio Borges ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"). Entretanto, embora amplamente utilizado pelos organizadores, reconheciam que o vocábulo era impróprio não somente para qualificar os textos selecionados, mas sobretudo os que provinham de sua lavra.

O aludido ensaio borgeano, "El arte narrativo y la magia" — texto que antecede o aparecimento de suas narrativas mais importantes —, trazia em si o fundamento para sua ficção futura. Por seu turno, e de modo paralelo, seu amigo Bioy também adotaria e defenderia o cerne das ideias nele contidas. Naquele

---

299 Em 1829, o volume de contos *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Fantasias à maneira de Callot], do escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), fora traduzido para o francês, e, em seguida, publicado com o título *Contes fantastiques* [Contos fantásticos] (ARMIÑO, 2015, p. 14). O termo francês *fantastique*, em lugar de *fantasias*, como estava em alemão, passaria, a partir desse evento, a indicar um tipo específico de narrativas, reaparecendo posteriormente na obra de dois autores fundamentais: Charles Nodier e Guy de Maupassant. No que tange ao primeiro, ademais de subtítulos de alguns contos, cabe mencionar o ensaio "Du fantastique en littérature" — publicado inicialmente em 1830, depois reimpresso na Bélgica em *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*, (1832); quanto ao segundo, é significativo o aparecimento da crônica "Le fantastique" (1883), quase no declínio do século.

momento Borges estava propondo uma forma nova no âmbito da ficção do metaempírico; forma magistralmente consolidada com os textos dos anos quarenta, a começar por "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Portanto, ao tempo em que se afastava do fantástico oitocentista, também expunha as debilidades da ficção de cunho realista e naturalista: entre elas, a desordem e a impossibilidade de imitar o real, segundo advogavam. No conto "El Aleph" também observamos idêntico escopo: quando o protagonista, que também se chama Borges, mira o universo através da pequena esfera que dá nome ao texto, há uma enumeração de eventos que pressupõe uma ordem; ao passo que o outro personagem, o poeta Carlos Argentino Daneri, apresentado como mau escritor, após fitar o Aleph pretende copiar tudo o que vê, aleatoriamente, e escreve um péssimo poema — seria a imagem do escritor realista, que não ordena o mundo. Em alguns momentos da produção literária de Borges e Bioy advertimos que, para além da costumeira relação da literatura com o mundo dado, ou seja, de como a realidade é representada pela ficção, por vezes trataram de inverter o problema, propondo situações em que esta última inundaria e perverteria nosso cotidiano. Nesse sentido, textos como o conto supracitado e "Las ruinas circulares" (1940), e também *La invención de Morel* (1940), são os maiores logros. Por conseguinte, o que interessava a Borges era assinalar um tipo de criação literária fundada em dois pressupostos básicos: a ordem e a causalidade da narrativa. O oposto disso, segundo ele, era o realismo, cuja proposta narrativa situava-se no caos da realidade. Para ele, a ficção proviria de dupla filiação, podendo ser de índole *natural* ou *mágica*: à primeira delas, "resultado incesante de incontables e infinitas operaciones"[300], corresponderia os romances psicológicos ou realistas; enquanto a outra, que "profetiza los pormenores, lúcido y limitado"[301], conviria melhor ao jogo da fabulação verbal (BORGES, 1975, p. 54). Ao mesmo tempo, a literatura que ele e o amigo produziam era, conforme asseveraria nas linhas finais do "Prólogo" que escreveu para *La invención de Morel*, um modo de ficção que, apesar de lidar com o extraordinário — ou, com o que não sói acontecer neste mundo —, podia prescindir do sobrenatural (BORGES, 1999, p. 90-91): "…una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el

300 Tradução minha: "resultado incessante de incontáveis e infinitas operações".
301 Tradução minha: "profetiza os pormenores, lúcido e limitado".

símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural".[302]

Ou seja, no que concerne ao próprio labor fabulativo, os autores vinculados ao grupo da revista *Sur* continuaram utilizando a terminologia já empregada no século XIX, i.e., *literatura fantástica*. Usaram-na, a partir de 1940, no sentido *lato sensu*, que, segundo concebiam, era uma maneira de se contrapor ao chamado *realismo* literário. Mas em alguns momentos, paralelo à sua produção, o problema fora apresentado e discutido por Borges e Bioy Casares — posteriormente, também por Julio Cortázar. Nesse sentido, em vésperas da publicação da antologia de 1940 — ainda em 1937 —, a Bioy e Silvina não lhes parecia adequado o emprego do vocábulo *fantástico* para indicar os textos nela reunidos. Na ocasião (CROSS & DELLA PAOLERA, 1988, p. 78), Borges chegara a propor a substituição daquele termo por outro, segundo ele, mais moderado: *irreal*. Recusada, para Bioy a sugestão borgeana parecia negar o verossímil à ficção, tornando-a, por conseguinte, repulsiva para os leitores. Ao fim e ao cabo a ideia inicial prevaleceu: em 24 de dezembro de 1940 estava finalizada, para o público argentino e demais leitores de língua espanhola, a aludida antologia com o termo *fantástico* em seu título.[303]

---

302 Tradução minha: "…uma Odisseia de prodígios que não parecem admitir outra chave que a alucinação ou o símbolo, e plenamente os decifra mediante um só postulado fantástico, mas não sobrenatural".

303 A propósito de Julio Cortázar, escritor indissociável do projeto literário da tríade bonaerense, também questionaria o campo daquela limitação terminológica, porém de um modo mais pessoal — embora próximo daquilo que pensavam seus conterrâneos Borges e Bioy Casares. No ensaio "Algunos aspectos del cuento" [Alguns aspectos do conto] — de maneira mais lúcida que seus predecessores —, o escritor confessaria a impropriedade do termo *fantástico* para expressar a própria ficção (CORTÁZAR, 1971, p. 404): "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas". [Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico, por falta de melhor nome, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem se descritas e explicadas como pressupunha o otimismo filosófico e científico do século XVIII, ou seja, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas] Tradução minha. Já na década seguinte, em 1983, numa conferência acerca do então estado atual da narrativa nos países hispano-americanos, apresentada nos Estados Unidos, o autor volveria a tratar do tema, confirmando a inadequação daquele vocábulo aplicado à sua obra, bem como o distanciamento entre a ficção que estava produzindo e o fantástico do século anterior (CORTÁZAR, 1989, p. 66-71): "Son innegables las huellas de escritores como Poe en los niveles más profundos de muchos de mis cuentos y creo que sin 'Ligeia' o sin 'La caída de la Casa de Usher', no me hubiera sentido con esta predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir presentándome este acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de 'lo otro'. Pero […] algo me indicaba desde el comienzo que el camino formal de esa otra

Como se vê, a dificuldade de, genericamente, classificar os textos selecionados os levou, em falta de outro mais adequado, a optarem por essa palavra, embora no "Prólogo" da coletânea — de autoria de Bioy Casares —, não conste nenhuma definição para essa categoria ficcional. Para ele, cuja voz confirmava as diretrizes borgeanas, bastava registrar a ancianidade desse fenômeno literário que, para ambos, se confundiria com o advento da própria literatura (BIOY CASARES, 1940, p. 7): "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*". E mais: embora usassem a mesma palavra para indicar, respectivamente, as narrativas que produziam em suas obras e os textos da *Antología*, não será difícil reconhecer que o

---

realidad no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado 'pathos', que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en 'desorientar' al lector desde el principio condicionándole dentro de un ambiente morboso a fin de obligarle a acceder dócilmente al misterio y al terror. […] Llegamos así a una fase en que, aun sin una definición precisa de lo fantástico, es posible reconocer su presencia, al menos en sus manifestaciones literarias dentro de una gama mucho más amplia y abierta que en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos elementos característicos eran fantasmas, hombres-lobo y vampiros". [São inegáveis as marcas de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos de meus contos e creio que sem "Ligeia" ou sem "A queda da Casa de Usher", não teria me sentido com esta predisposição para o fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e que me impulsiona a escrever apresentando-me este ato como a única forma possível de cruzar certos limites, de instalar-me no território de "outro". Porém, […] algo me indicava desde o começo que o caminho formal dessa outra realidade não se encontrava nos recursos e truques literários de que depende a literatura fantástica tradicional para seu tão celebrado "pathos", que não se encontrava na cenografia verbal que consiste em "desorientar" o leitor desde o princípio condicionando-o dentro de um ambiente morboso a fim de obriga-lhe a acessar docilmente o mistério e o terror. […] Chegamos assim a uma fase na qual, ainda sem uma definição precisa do fantástico, é possível reconhecer sua presença, ao menos em suas manifestações literárias dentro de uma gama muito mais ampla e aberta que na era dos romances góticos e dos contos cujos elementos característicos eram fantasmas, lobisomens e vampiros.] Tradução minha. Embora admitisse certa vinculação orgânica com a obra de Poe, de quem fora tradutor e grande admirador, Cortázar dissentiria dos modelos e recursos formais tão caros à literatura oitocentista. Nos textos fantásticos desse período os personagens se deslocavam num mundo que lhes era cotidiano: passavam do familiar e natural ao desconhecido e sobrenatural, culminando amiúde com desfechos pavorosos, para eles e para o leitor. No século XX, por seu turno, as narrativas dos aludidos escritores argentinos também suscitariam inquietudes, porém de outra ordem, à guisa daquela mencionada pelo escritor espanhol Juan Jacinto Muñoz Rengel (2009, p. 11): "... se trata de una inquietud intelectual, de vértigo cognitivo — y no de terror […] — o, en términos del señor Kant, se trata de provocar la perplejidad de la razón". [... trata-se de uma inquietude intelectual, de vertigem cognitiva — e não de terror […] — ou, em termos do senhor Kant, trata-se de provocar a perplexidade da razão.] Tradução minha. Portanto, em grande medida os autores portenhos mencionados neste capítulo permaneceram esteticamente apartados dos escritores europeus e estadunidenses do século XIX, tanto quanto do fantástico argentino produzido nessa época por outros escritores: já não lhes interessava explorar criptas e castelos noturnos, nem expor o leitor ao espanto e horror que lhes eram inerentes. Entretanto, à sua maneira também se inscreveram, ainda que noutro eixo, na contramão do chamado realismo ou literatura psicológica; suas narrativas abrigam incessantes sucessos extraordinários, intoleráveis para os códigos realistas, mas sem recorrer ao sobrenatural.

termo não dá conta dessas esferas criativas. Suas narrativas individuais não apenas se apartam da gênese do fantástico oitocentista, senão que, sobretudo pela originalidade, ambos reconfiguram as fronteiras e feições desse modo literário, tornando por vezes impossível quaisquer classificações. Por outro lado, o princípio da "causalidade da narrativa", exposto nos ensaios borgenanos e praticado por eles à exaustão, não parece ser a bússola norteadora quanto aos textos presentes na *Antología de la literatura fantástica*. No "Prólogo", Bioy Casares salienta que essa seleção emana de um exercício arbitrário e, por conseguinte, reflete menos as orientações presentes em "El arte narrativo y la magia" que suas próprias preferências literárias:

> Para formarla hemos seguido un criterio hedónico […]. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, haríamos un buen libro. Hemos hecho este libro. (BIOY CASARES, 1940, p. 14).[304]

Desde então, a utilização daquele vocábulo popularizara-se, sobretudo na França da segunda metade do século XX — onde já havia sido empregado desde 1829, com a tradução do livro de Hoffmann para o idioma francês. Mas o próprio Bioy, consciente das limitações do termo para dar conta de um amplo arco ficcional, no mesmo texto introdutório sugeriu uma espécie de taxonomia temática do fantástico para agrupar os textos da compilação, tal como segue (BIOY CASARES, 1940, p. 10-14): "Argumentos en que aparecen fantasmas", "Viajes por el tiempo", "Los tres deseos", "Argumentos con acción que sigue en el infierno", "Con personaje soñado", "Con metamorfosis", "Acciones paralelas que obran por analogía", "Tema de la inmortalidad", "Fantasías metafísicas", "Cuentos y novelas de Kafka" e "Vampiros y castillos".[305] Dessa maneira, se para o criador de *La invención de Morel* o fantástico poderia existir desde a antiguidade, e não nos olvidemos de seu ponto de vista atemporal, era óbvio que reconhecesse entre os textos algumas distinções.

---

304 Tradução minha: "Para formá-la seguimos um critério hedônico […]. Uma noite de 1937 falávamos de literatura fantástica, discutíamos os contos que nos pareciam melhores; um de nós disse que se os reuníssemos e agregássemos os fragmentos da mesma natureza anotados em nossos cadernos, faríamos um bom livro. Fizemos este livro".

305 Tradução minha: "'Argumentos em que aparecem fantasmas', 'Viagens pelo tempo', 'Os três desejos', 'Argumentos com ação que continua no inferno', 'Com personagem sonhado', 'Com metamorfose', 'Ações paralelas que obram por analogia', 'Tema da imortalidade', 'Fantasias metafísicas', 'Contos e romances de Kafka' e 'Vampiros e castelos'".

Ou seja, uma coisa seria o fantástico de Edgar Allan Poe ou Guy de Maupassant, outra, o de Franz Kafka — cujo estilo inaugura um caminho próprio —, ou mesmo o de Borges. Daí a proposta de classificá-los de acordo com o argumento: todas as narrativas da coletânea seriam catalogadas como *fantásticas* ("fantástico" nesse caso entendido como uma macrocategoria), porém algumas com tramas em que aparecem fantasmas, outras com vampiros, metamorfoses etc. Em todo caso, ainda que o caminho sugerido por Bioy Casares não seja exatamente aquele explicitado por Borges alguns anos antes no ensaio "El arte narrativo y la magia", ambos convergem no sentido de apontar para o mesmo fim. Ou seja, eles estavam amplamente preocupados em consolidar o modelo de ficção que praticavam, em detrimento de outras formas que estavam em curso no momento. Nesse sentido, suas obras ficcionais, tanto quanto as de Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock e Julio Cortázar, doravante poderiam, apesar da singularidade que os separava, figurar entre as chamadas *fantasias metafísicas* — nomenclatura utilizada por Bioy para referir-se às narrativas de Borges e Macedonio Fernández.

Esses mesmos autores — todos presentes nas páginas da *Antología* —, que por seus atributos expandiriam ainda mais a esfera da literatura do metaempírico, carecia, segundo Bioy Casares, de uma categoria que expressasse plenamente a substância de sua criação. Assim foi que propôs a expressão *fantasia metafísica*: para tipificá-la, além de três textos borgeanos, também incluiu um conto de Macedonio Fernández (1874-1952):

> *Fantasías metafísicas*. Aquí lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento. Nuestra antología incluye: "Tantalia", de Macedonio Fernández; un fragmento de "Star Maker", de Olaf Stapledon; la historia de Chuang Tzu y la mariposa, el cuento de la negación de los milagros; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges. / Con el "Acercamiento a Almotásim", con "Pierre Menard", con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (BIOYS CASARES, 1940, p. 13). Grifos do autor.[306]

306 Tradução minha: "*Fantasias metafísicas*. Aqui o fantástico está, mais que noutros fatos, no raciocínio. Nossa antologia inclui: 'Tantalia', de Macedonio Fernández; um fragmento de 'Star Maker', de Olaf Stapledon; a história de Chuang Tzu e a borboleta, o conto da negação dos milagres; 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', de Jorge Luis Borges. / Com o 'Aproximação a Almotásim', com 'Pierre Menard', com 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', Borges criou um novo gênero literário, que participa do ensaio e da ficção; são exercícios de incessante inteligência e de imaginação feliz, carentes de languidezes, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura".

Ele e o amigo utilizaram os prólogos como plataforma para consolidar a forma literária que ambos estavam elaborando: no mesmo ano, nas páginas que antecedem o romance inaugural de Bioy, Borges também se referiria a tal obra como exemplo de um "género nuevo" no âmbito das letras argentinas. Na construção desse projeto, cuja gênese talvez remonte ao ano de 1932 — quando dialogaram pela primeira vez na casa de Victoria Ocampo —, após procederem a um diagnóstico da ficção que estava em curso, identificaram nela um problema crônico (BIOY CASARES, 2008, p. 20): "…la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos".[307] Nesse sentido, com as narrativas reunidas na *Antología de la literatura fantástica*, apresentavam um novo cânon; os passos seguintes seriam dados por seus próprios textos, cujas características confirmavam o aparecimento de uma nova forma no âmbito da ficção do metaempírico na Argentina.

Vinte anos depois do advento da *Antología* apareceria na Argentina outra coletânea paradigmática em torno da mesma modalidade ficcional, dessa feita organizada pelo escritor Nicolás Cócaro, a saber, *Cuentos fantásticos argentinos* (1960). Mas nesse caso, por diferir da perspectiva dos compiladores da coletânea anterior, cujo modo de ler não prescindia de uma disposição eminentemente universal em torno do fenômeno da literatura, seu antologista preferiu não exceder à produção referente ao entorno do próprio país. De maneira que, em seu bojo, embora num intento evidentemente limitado, desponta como que uma radiografia ainda não tirada no que tange ao assim chamado *fantástico* nas letras argentinas; noutras palavras, um eco de uma modalidade de ficção a emanar de distintos pontos e por muitas vozes. Portanto, como depreendido do próprio título, Cócaro reuniria apenas narrativas de autores nacionais[308], ao todo quinze — a maioria deles sequer

307 Tradução minha: "…o romance, em nosso país e em nossa época, adoecia de uma grave debilidade na trama, porque os autores haviam esquecido o que poderíamos chamar o propósito primordial da profissão: contar contos".

308 Exceto Horacio Quiroga, que apesar de ter vivido alguns anos na Argentina nascera em Salto, Uruguai. Talvez esse fato explique a retirada do conto "Más allá", do autor uruguaio, da segunda edição (1963); não obstante, a editora argentina Emecé optaria por incluí-lo novamente nas edições ulteriores. Numa nota acrescida à edição de 1997, o editor assim se justificou (CÓCARO, 1997, p. 7): "La presente edición de *Cuentos fantásticos argentinos* vuelve a incluir el cuento 'Más allá', de Horacio Quiroga, que figuraba en la primera edición pero fue posteriormente suprimido". [A presente

mencionados pelos integrantes do círculo bonaerense, nem mesmo na segunda edição da *Antología*, revista e aumentada.[309] Entretanto, num processo em parte semelhante ao ocorrido no Brasil, i.e., a ausência de um efetivo mapeamento da produção ficcional do país, alguns dos principais escritores da chamada *literatura fantástica argentina* não figurariam em nenhuma dessas coletâneas, permanecendo, por vezes, olvidados ou desvinculados dessa corrente literária — sobretudo Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto. Seja como for, o projeto de Nicolás Cócaro esteve mais próximo de semelhante intento, embora nunca chegasse a realizá-lo inteiramente. Dessa maneira, em 1976, juntamente com o professor Antonio Ernesto Serrano Redonnet, Cócaro organizaria a "segunda serie" dos *Cuentos fantásticos argentinos*, desta feita com vinte e seis autores (vinte e um deles não incluídos na primeira etapa).[310]

Anterior a Cócaro, porém, conviria mencionar — *en passant* —, no mesmo universo de publicações em torno das ficções do metaempírico na Argentina, uma compilação organizada em 1956 pelo escritor e jornalista Rodolfo Walsh, em quatro tomos, intitulada *Antología del cuento extraño*. Calcado num horizonte de perspectivas análogo ao de Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, a coletânea walshiana contém narrativas de autores de vários países — algumas delas já presentes na *Antología de la literatura fantástica*, tais como "A pata do macaco" de W.W. Jacobs (1863-1943), "Enoch Soames" de Max Beerbohm (1872-1956), "Sombras suele vestir" de José Bianco (1908-1986) e "De lo que contesçió a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo" do infante Don Juan

---

edição de *Contos fantásticos argentinos* volta a incluir o conto 'Mais além', de Horacio Quiroga, que figurava na primeira edição mas foi posteriormente suprimido] Tradução minha.

[309] Vicente Barbieri (1903-1956), Leopoldo Lugones (1874-1938), Horacio Quiroga (1878-1937), Enrique Anderson Imbert (1910-2000), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Jorge Luis Borges (1899-1986), Leonardo Castellani (1899-1981), Guillermo Enrique Hudson (1841-1922), Julio Cortázar (1914-1984), Augusto Mario Delfino (1906-1961), Manuel Mujica Lainez (1910-1984), Héctor A. Murena (1923-1975), Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), Silvina Ocampo (1903-1993) e Manuel Peyrou (1902-1974).

[310] Luis María Albamonte (1911-1982), Juan-Jacobo Bajarlía (1914-2005), José Blanco Amor (1912-1989), Silvina Bullrich (1915-1990), Arturo Cambours Ocampo (1908-1996), Juan Cicco (1942-__), Nicolás Cócaro (1926-1994), Eduardo Gudiño Kieffer (1935-2002), Alejandro Von der Heyde (1903-1986), Héctor René Lafleur (1916-__), Bonifacio Lastra (1845-1896), Luisa Mercedes Levinson (1904-1988), Inés Malinow (1922-2016), Eduardo Mallea (1903-1982), Federico Peltzer (1924-2009), Agustín Pérez Pardella (1928-2004), Adolfo L. Pérez Zelaschi (1920-2005), Enrique Luis Revol (1923-1988), Norberto Silvetti Paz (1921-2005), María Esther Vásquez (1937-2017) e María de Villarino (1905-1994). Alguns nomes, entre os quais a tríade dos autores portenhos, estariam também na segunda série de contos: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Enrique Anderson Imbert e Manuel Mujica Lainez.

Manuel (1282-1348). Com textos de origem predominantemente de língua inglesa, assim como fizeram os ilustres membros do grupo *Sur*, o antologista de 1956 diverge apenas na palavra escolhida para nomear o tipo de ficção presente nos quatro volumes elencados: preferiu o nome *estranho* em lugar de *fantástico* — fato que, àquela época, nada acrescentaria em termos de análise ou reflexão em torno desse objeto. Walsh nem mesmo escreveu um prefácio para a antologia, ou um texto introdutório que fizesse as vezes de um: ao abrirmos o primeiro tomo sobrevêm-nos a ideia de que compilador e leitores compartem os mesmos padrões semânticos em torno do impreciso vocábulo por ele utilizado, i.e., *estranho*. Aliás, nesse aspecto, seja na Argentina ou no Brasil, cunhou-se uma ampla terminologia cujo sentido parece cada vez mais vago: contos fantásticos, estranhos, de mistério, de fantasmas, insólitos, de terror, ficção especulativa etc.; às mais das vezes não passando de marketing editorial, posto que nenhum deles daria conta da gama de narrativas que pretende abarcar, como sói acontecer.

Quanto ao projeto de Nicolás Cócaro, *grosso modo*, ao reunir um conjunto de escritores nacionais ausentes das páginas da *Antología de la literatura fantástica*, parece evidenciar, para além do quadro de leituras de Borges, Bioy e Silvina, o enorme prestígio dessa modalidade ficcional no sistema literário argentino, revelando de há muito a sólida existência de um grupo produtor específico bem como de um público. Isso, é evidente, no que concerne ao panorama do século XX; mas pode-se afirmar o mesmo, e quiçá com mais forte razão, quanto à centúria precedente: nenhum autor oitocentista figura na coletânea organizada pela tríade bonaerense, embora a literatura argentina dessa época também fosse pródiga no âmbito da modalidade ficcional em tela[311].

Na apreciação do organizador de *Cuentos fantásticos argentinos*, presente no longo “Prólogo” da “primera serie”, parece haver uma antecipação das palavras do pesquisador Carlos Abraham (2017) acerca da falta de um critério de investigação por parte dos escritores vinculados ao grupo *Sur*, no que tange à prática da *literatura fantástica* em seu próprio país. A propósito, no aludido ensaio prologal “La corriente literaria fantástica en la Argentina” [A corrente literária fantástica na Argentina]

[311] A propósito, a leitura dos quatro tomos da compilação *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* [Contos fantásticos argentinos do século XIX] (2016), organizada pelo professor Carlos Abraham, bem como de seu extenso ensaio *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX* [A literatura fantástica argentina no século XIX] (2015), nos darão uma ideia desse rico panorama nas letras argentinas.

(1960), dois pontos inicialmente chamaram a atenção de Nicolás Cócaro: por um lado, a presença de outros escritores argentinos não mencionados na antologia de 1940, por outro, a ausência de um estudo aprofundado do "fantástico argentino" jamais feito até então:

> ...en ningún trabajo, ni Borges, ni Reyes, ni Bioy Casares, ni Rojas, salvo alusiones accidentales — Enrique Anderson Imbert, A. Pagés Larraya, I. A. Sánchez, G. García —, han estudiado a fondo una tendencia a la que denominaremos corriente literaria fantástica que surge con los mitos de nuestra tierra y se amalgama en los últimos lustros del siglo […] hasta nuestros días. (CÓCARO, 1960, p. 11).[312]

Nas linhas subsequentes o mesmo argumento reaparece na pena de Cócaro (1960, p. 35-36) — cujo conceito de *fantástico* em muito se avizinha àquele exarado por Bioy Casares em seu "Prólogo" de 1940, i.e., à guisa de uma categoria supra-histórica, balda de uma definição precisa —, quase nos mesmos termos da página anterior: "Existe, aunque no se haya estudiado, esta expresión narrativa, que atraviesa desde sus comienzos toda la literatura argentina y que hemos denominado *La corriente literaria fantástica*".[313] Grifos do autor.

Nesse sentido, mesmo com a publicação do ensaio *La literatura fantástica en Argentina* (1957), uma relevante análise feita à quatro mãos por Ana María Barrenechea (1913-2010) e Emma Susana Speratti Piñeiro (1919-1990) — três anos antes do aparecimento da primeira coletânea organizada por Cócaro —, pouco fora dito com respeito à presença desse modo literário no percurso da ficção argentina. Nessa obra, cujo título evidentemente sobrepõe-se ao conteúdo, apenas cinco autores foram contemplados pelas duas professoras: Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Nas décadas seguintes destacar-se-ia ainda o trabalho de outro estudioso argentino, Jaime Alazraki (1934-2014), porém cingido na obra ficcional de Borges e Cortázar. Em suas principais publicações o pesquisador defendeu o surgimento de uma nova categoria literária — para além do conceito de fantástico propriamente dito, o *neofantástico* —, desenvolvida nos seguintes livros: *La prosa narrativa de Jorge Luis*

---

312 Tradução minha: "... em nenhum trabalho, nem Borges, nem Reyes, nem Bioy Casares, nem Rojas, salvo alusões acidentais — Enrique Anderson Imbert, A. Pagés Larraya, I. A. Sánchez, G. García —, estudaram a fundo uma tendência que denominaremos corrente literária fantástica que surge com os mitos de nossa terra e se amalgama nos últimos lustros do século […] até nossos dias".
313 Tradução minha: "Existe, embora não se haja estudado, esta expressão narrativa, que atravessa desde seus começos toda a literatura argentina e que denominamos *A corrente literária fantástica*".

Borges [A prosa narrativa de Jorge Luis Borges] (1968), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* [Em busca do unicórnio: os contos de Julio Cortázar] (1983), *The final island: the fiction of Julio Cortázar* [A ilha final: a ficção de Julio Cortázar] (1978) e *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* [Ao redor de Cortázar: aproximações de sua obra] (1994).

Como já exposto no capítulo anterior, foi somente a partir de 1940, ao lado do empreendimento de Victoria Ocampo, que ademais das páginas de sua revista facultara também os recursos da editora *Sur*, que a chamada narrativa fantástica ganharia direito de cidade no quadro da literatura daquele país. Nessa década — muito mais que na anterior —, os textos fundantes para a estética que estava em curso, da lavra de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, vieram a lume graças ao selo editorial patrocinado por Victoria, como registra a pesquisadora Rosalie Sitman (2003, p. 171): "Los relatos producidos por esta nueva promoción de *Sur* adornaron las páginas de la revista con frecuencia en este período, convirtiendo a *Sur* en el principal órgano difusor de la nueva literatura fantástica *argentina*".[314] Grifo da autora. Contudo, anterior a esse momento privilegiado, insistiria Cócaro, a "corriente literaria fantástica" já estava presente na Argentina desde as origens do país, expressa oralmente a partir da reelaboração de narrativas míticas; e, logo em seguida, registrada na pena de nomes consagrados, tais como no poema "Santos Vega" (1854) de Bartolomé Mitre (1821-1906) e no *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo (1834-1880). Entre os diversos mitos, havia, com efeito, os de procedência ibérica, equivalentes aos que os portugueses nos legaram, enquanto outros não eram senão amálgamas destes últimos com elementos autóctones:

> En la Argentina, tenemos los mitos de "el lobisón", "el tigre capiango", "la Salamanca", "el pombero", "el toro diablo", "la mula ánima", "la telesita", "el kakuy", "la luz mala" y "la viuda", cuyo tema más o menos definido aunque retrotraído a un interés circunstancial aparecerá de continuo en la serie de los cuentos fantásticos que enriquecen la literatura nacional. (CÓCARO, 1960, p. 12).[315]

---

314 Tradução minha: "Os contos produzidos por esta nova iniciativa de *Sur* adornaram as páginas da revista com frequência neste período, convertendo-a no principal órgão difusor da nova literatura fantástica *argentina*".

315 Tradução minha: "Na Argentina, temos os mitos do 'lobisomem', do 'tigre capiango', da 'Salamanca', do 'pombero', do 'touro diabo', da 'mula-sem-cabeça', da 'telesita', do 'kakuy', da 'luz má' e da 'viúva', cujo tema mais ou menos definido embora retrotraído a um interesse circunstancial aparecerá de contínuo na série dos contos fantásticos que enriquecem a literatura nacional".

Acerca dos mitos acima elencados, destacam-se os de maior penetração nas ficções do metaempírico na Argentina. Mas há também determinados pontos de aproximação com os que se firmaram em solo brasileiro, notadamente dois deles: o "lobisón" e a "mula ánima" — ou "mul'ánima", como grafou Ricardo Rojas em seu livro já mencionado, *El país de la selva* (1946). No imaginário argentino, a figura da "mul'ánima" — à diferença do mito da mula-sem-cabeça difundido no Brasil, que se refere unicamente à concubina de um padre cujo castigo é transformar-se em mula em noites de sexta-feira —, ademais de indicar a punição da mulher metamorfoseada em besta, estende-se ainda aos casos de incesto. Tal fadário é o preço dos amores proibidos, anotaria Rojas:

> «Ese hombre y la compañera son hermanos; pero, según dicen, viven como marido y mujer… Los viejos suelen contar que la Mul'ánima se hace de las mujeres así…» […] Frases de unos y otros concluyeron por describir al cuadrúpedo volátil, en la cual se convierte la cómplice de las cópulas nefandas. Es una pequeña mulita. No galopa en el suelo; y pareciéndose a Pegaso en cuanto ambos tienen alados los ijares, no sube tanto, sin embargo, para acocear las nubes. Pasa invisible en la punta pestífera del viento, casi a ras de la tierra, y en la sombra nocturna, se oye el tascar de su freno. (ROJAS, 1946, p. 170-171).[316]

Mas no que tange ao mito da "mul'ánima", embora Rojas o tenha assinalado como uma das narrativas populares mais frequentes entre os *gauchos* argentinos, outros dois parecem ter alcançado repercussões mais visíveis no plano literário de seu país: o da "Salamanca" e o do "Toro-diablo" — muito frequentes nas narrativas de Juan Draghi Lucero.

Esse ponto nos levaria, aliás, à outra ausência apontada por Nicolás Cócaro em seu "Prólogo", i.e., a inexistência, até então, de uma análise que também levasse em consideração as conexões entre o fantástico argentino e a literatura europeia, tal qual fizera Pierre-Georges Castex na França, no início da década de cinquenta[317].

---

316 Tradução minha: "«Esse homem e a companheira são irmãos; porém, segundo dizem, vivem como marido e mulher… Os velhos costumam contar que a Mula-sem-cabeça são as mulheres que agem assim…» […] Frases de uns e outros concluíram por descrever ao quadrúpede volátil, na qual se transforma a cúmplice das cópulas nefandas. É uma pequena mula. Não galopa no solo; e se assemelha a Pégaso porque ambos têm as ilhargas aladas, não sobe tanto, no entanto, para coicear as nuvens. Passa invisível na ponta pestífera do vento, quase a rás da terra, e na sombra noturna, se ouve o tascar de seu freio".

317 Ver, a esse respeito, o ensaio *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* [O conto fantástico na França: de Nodier a Maupassant] (1951).

Tampouco ele o fizera, limitando-se a elaborar um levantamento histórico dos principais nomes e períodos que caracterizam a aludida corrente literária em seu país (mas, inversamente do quadro apontado pelos antologistas brasileiros — todos fiados na escassez desse tipo de narrativa em nossa literatura —, do lado de lá Cócaro destacara sua profusão):

> Nosotros […], apoyándonos en la orientación cronológica — la única que podía tener cabida, por el momento, dentro del incipiente conocimiento de esta tendencia literaria — damos, casi en forma exhaustiva (cualquier omisión se justifica en un ensayo de esta naturaleza) sus dispersos mosaicos. En algunos casos, tratamos de obtener una idea somera del autor y, en otros, ubicamos el relato en una órbita de fantasmagoría para demostrar lo extraño, lo descomunal de este tipo de cuento en torno de los entes o de las cosas que componen nuestro cotidiano. […] Los relatos de Lugones, Macedonio Fernández, Chiappori, Quiroga, Borges, Dabove, Anderson Imbert, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Carmen Gándara, Manuel Peyrou y Murena así lo demuestran con presumible permanencia dentro de esta corriente literaria. (CÓCARO, 1960, p. 32, 36).[318]

É evidente que, para além dos nomes citados por ele, esse modo ficcional, muito mais visível em meados do século XX que noutros momentos, graças ao entorno literário que sobreveio ao projeto de Victoria Ocampo — cujos enlaces principais destaquei no terceiro capítulo —, não apenas alcançaria um prestígio até então nunca logrado, mas passara a ocupar a centralidade da literatura argentina daquele momento.

4.2 O CASO BRASILEIRO: A ESCASSEZ DISSIMULADA. RECUSA À REFLEXÃO E CONTINUIDADE DA SITUAÇÃO PERIFÉRICA

No que tange ao Brasil, a situação é ainda mais problemática: primeiro, porque não houve — no mesmo período — uma reflexão crítica em torno do modo *fantástico* e afins; depois, a permanência de uma prática comum à etapa formativa

318 Tradução minha: “Nós […], apoiando-nos na orientação cronológica — a única aceitável, no momento, dentro do incipiente conhecimento desta tendência literária — damos, quase em forma exaustiva (qualquer omissão se justifica num ensaio desta natureza) seus dispersos mosaicos. Em alguns casos, tratamos de obter uma ideia superficial do autor e, noutros, localizamos o conto numa órbita de fantasmagoria para demostrar o estranho, o descomunal deste tipo de conto em torno dos entes ou das coisas que compõem nosso cotidiano. […] As narrativas de Lugones, Macedonio Fernández, Chiappori, Quiroga, Borges, Dabove, Anderson Imbert, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Carmen Gándara, Manuel Peyrou e Murena assim o demonstram com presumível permanência dentro desta corrente literária”.

da literatura brasileira, i.e., a imitação de modelos europeus, sobretudo franceses; por último — talvez como consequência direta dos pontos anteriores —, a repetição da "escassez do fantástico" entre os escritores brasileiros. Por ordem de argumentação, a principal consequência é o uso indiscriminado do termo mencionado, via de regra na expressão *conto fantástico*, cujo sentido, ainda que não delimitado, paradoxalmente se insere num horizonte de escassez. Ora, como pode ser escasso aquilo que sequer foi definido? Tal é o panorama que se apresenta em nosso país, na década de cinquenta do século XX.

Tomarei como objeto de análise as quatro primeiras coletâneas sobre este tema editadas no Brasil, a saber: *Obras-primas do conto fantástico* (1956), organizada por Jacob Penteado (1900-1973); *Maravilhas do conto fantástico* (1958), com introdução e seleção de José Paulo Paes (1926-1998) e organização de Fernando Correia da Silva (1931-2014); *O conto fantástico* (1959), compilado por Jeronymo Monteiro (1908-1970); *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos* (1985), organizada por José Paulo Paes; e também o artigo "Nos domínios do conto fantástico", escrito por Renato Jobim em 1957[319]. Nesse apático horizonte, o elemento mais reiterado nos prefácios dessas coletâneas, de Penteado a Monteiro, é a sensação de um acordo tácito entre os organizadores e os leitores, de maneira que a expressão *conto fantástico* — presente em todos os títulos —, não precisasse de maiores esclarecimentos nem delimitação. Mas ocorre que, entre eles, os critérios de seleção foram distintos, basta cotejar os textos presentes. Daí que, num leque de muitas questões, a primeira indagação não seja senão esta: qual o elemento constante, em cada uma das narrativas escolhidas, que poderia garantir a unidade de vistas dentro da categoria supracitada, i.e., *conto fantástico*? Não será nada difícil fazer a constatação: esse elemento que pudesse permeá-las não há. Simplesmente porque a nenhum deles, em cada caso específico, ocorreu inquirir "o que é um conto fantástico?". No caso brasileiro, o aparecimento das três primeiras antologias concernentes ao indistinto *fantástico* — diferentemente da Argentina —, não resultou de um projeto intelectual, tal qual realizaram Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo. Entre nós, essas compilações atenderam à demandas editoriais,

319 Texto publicado pela primeira vez em 13 de janeiro de 1957, no *Diário carioca*; depois reapareceria no *Diário de Pernambuco*, em 20 de janeiro do mesmo ano.

cujos títulos integravam diversas coletâneas em andamento durante a década de cinquenta.[320]

A primeira delas, organizada por Jacob Penteado, traz à baila — entre outros — um problema recorrente no período de formação da literatura brasileira, ou seja, o da importação das modas literárias europeias. Inicialmente criticado por Machado de Assis no século XIX, sobretudo nos ensaios "O passado, o presente e o futuro da literatura" (1858) e "Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade" (1873), esse traço de dependência cultural vigente nos albores de nossas letras ainda deixaria marcas que se estenderiam por quase cem anos.[321] Nesse sentido, nossa primeira antologia do *conto fantástico*, pautada numa concepção periférica, adviria da emulação de um modelo externo: quase nos mesmos moldes o lastro continuaria em relação à Europa, ainda que na Argentina — no mesmo período — já

---

320 Nesse sentido, *Obras-primas do conto fantástico* fazia parte da coleção "Obras-primas do conto", da Livraria Martins Editora, formada pelas demais publicações: *Obras-primas do conto brasileiro* (1943), *Obras-primas do conto universal* (1950), *Obras-primas do conto policial* (1955), *Obras-primas do conto humorístico* (1956), *Obras-primas do conto norte-americano* (1958), *Obras-primas do conto italiano* (1958), *Obras-primas do conto alemão* (1959), *Obras-primas do conto de terror* (1962), *Obras-primas do conto russo* (1964), *Obras-primas do conto de suspense* (1966) e *Obras-primas do conto moderno* (1966). A segunda antologia, *Maravilhas do conto fantástico*, correspondia ao oitavo volume da coleção "Maravilhas do conto universal", da editora Cultrix, publicada nos anos cinquenta: I. *Maravilhas do conto alemão* (1958), II. *Maravilhas do conto amoroso* (1958), III. *Maravilhas do conto de aventuras* (1958), IV. *Maravilhas do conto bíblico* (1958), V. *Maravilhas do conto brasileiro* (1958), VI. *Maravilhas do conto brasileiro moderno* (1958), VII. *Maravilhas do conto espanhol* (1958), VIII. *Maravilhas do conto fantástico* (1958), IX. *Maravilhas do conto feminino* (1958), X. *Maravilhas do conto de ficção científica* (1958), XI. *Maravilhas do conto francês* (1958), XII. *Maravilhas do conto hispano-americano* (1958), XIII. *Maravilhas do conto histórico* (1958), XIV. *Maravilhas do conto humorístico* (1958), XV. *Maravilhas do conto inglês* (1958), XVI. *Maravilhas do conto italiano* (1958), XVII. *Maravilhas do conto mitológico* (1958), XVIII. *Maravilhas do conto de Natal* (1958), XIX. *Maravilhas do conto norte-americano* (1958), XX. *Maravilhas do conto policial* (1958), XXI. *Maravilhas do conto popular* (1958), XXII. *Maravilhas do conto português* (1958), XXIII. *Maravilhas do conto russo* (1958), XXIV. *Maravilhas do conto universal* (1958). E a última delas, *O conto fantástico* — contendo exclusivamente textos de autores nacionais —, por sua vez fazia parte da coleção "Panorama do conto brasileiro", da editora Civilização Brasileira (1959-60): I. *Os precursores do conto no Brasil* (1959), II. *O conto romântico* (1959), III. *O conto paulista* (1959), IV. *O conto mineiro* (1959), V. *O conto do norte* (1959), VI. *O conto do sul* (1959), VII. *O conto do Rio de Janeiro* (1959), VIII. *O conto fantástico* (1959), IX. *O conto trágico* (1960), X. *O conto feminino* (1960), XI. *O conto da vida burocrática* (1960).

321 No que concerne a Machado de Assis, sua própria obra — a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) — foi a melhor resposta dada à então situação periférica de nossos escritores. Mas a completa superação desse escolho, segundo conjeturou em 1873 (ASSIS, 1986, p. 801), "não [seria] obra de uma geração nem de duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo". Com sua observação arguta, já em 1858, soube identificar o panorama que se lhe apresentava (ASSIS, 1986, p. 785): "A poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. [Tomás Antônio] Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia [...] em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu [...]. Todos os mais eram assim: as aberrações eram raras. Era evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual".

existisse um compêndio paradigmático. Em alguma medida, essa limitação também se aplica à compilação de 1958, a cargo da editora Cultrix. Jacob Penteado, assim como os demais antologistas e críticos brasileiros da década de cinquenta, desconheciam por completo a produção da tríade argentina — ou seja, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo — e a *Antología de la literatura fantástica*, em circulação desde 1940.[322] Por isso mesmo, em todas, a ausência de textos desses autores: não menos significativo que a propalada escassez entre os escritores brasileiros, esse silêncio com relação aos portenhos revelaria ainda mais — por parte de nossos críticos — o baixo nível de conhecimento do objeto abordado. O modelo escolhido por Penteado foi a *Anthologie du conte fantastique français* [Antologia do conto fantástico francês], organizada por Pierre-Georges Castex (1915-1995) em 1947. Como o próprio título indica, essa coletânea reúne textos unicamente de autores franceses. Como a proposta editorial da Livraria Martins não era a reprodução integral dessa publicação, Jacob Penteado apenas recolhe os principais nomes e acrescenta outros, para além da literatura francófona. Não obstante, entre esses últimos, só houve espaço para cinco autores brasileiros, a saber, Gastão Cruls (1888-1959), Afonso Schmidt (1890-1964), Afonso Arinos (1905-1990), Viriato Correia (1884-1967) e Monteiro Lobato (1882-1948). Segundo indica o organizador nas páginas iniciais (PENTEADO, 1956, p. 7), a exiguidade de textos dessa índole na nossa literatura não lhe permitiu agregar outros representantes nacionais.[323]

---

322 Em 1942, entretanto, alguns leitores brasileiros tiveram contato com a obra, entre eles, Rachel de Queiroz: curiosamente, a escritora cearense acabou se confundindo quanto à nacionalidade dos organizadores (o fato prova o quanto os autores argentinos eram, àquela época, desconhecidos no Brasil). No periódico carioca *Diretrizes*, de 9 de julho de 1942, numa resenha crítica sobre o livro *La amortajada* (1938), da escritora chilena María Luisa Bombal, Rachel de Queiroz fez a seguinte consideração (QUEIROZ, 1942, p. 23): "Conheço, de María Luisa Bombal, apenas um livro e um conto. O livro é esta pequena novela editada pela "Sur", de Buenos Aires. (A escritora é, entretanto, chilena). O conto foi publicado numa curiosa antologia da literatura fantástica, coligida por três escritores também do Chile: J. L. Borges, S. Ocampo e A. Bioy Casares". Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&PagFis=4290&Pesq=Maria%20luisa%20bombal>. Acesso em: 30 dez. 2017.

323 Ao todo, a obra reúne vinte e sete narrativas, entre as quais predominam, obviamente, autores franceses: "Avatar" (Théophile Gautier), "O espelho" (Gastão Cruls), "Um louco?" (Guy de Maupassant), "Metempsicose" (Walter Poliseno), "Os ratos do cemitério" (Henry Kuttner), "Delírio" (Afonso Schmidt), "O diabo maltrapilho" (Victor Hugo), "A mão do hindu" (Arthur Conan Doyle), "O macaco travesso" (Matteo Bandello), "Uma noite sinistra" (Afonso Arinos), "O recoveiro" (Alexander Pushkin), "Os óculos de Titbottom" (Jorge William Curtis), "Camarote 105, — Beliche de cima" (Marion Crawford), "A mão do macaco" (William Wymark Jacobs), "A missa das sombras" (Anatole France), "O fantasma inexperiente" (Herbert George Wells), "A Senhora Frola e o Senhor Ponza" (Luigi Pirandello), "A experiência do doutor Velpeau" (Villiers de l'Isle-Adam), "O rei dos leprosos" (Jack

Mas é no texto introdutório, intitulado “O conto fantástico”, que Jacob Penteado deixaria ainda mais evidente sua filiação. Em tom elogioso, a primeira referência já se encontra na frase inicial (PENTEADO, 1956, p. 3): “Segundo Pierre Castex, organizador de magnífica antologia de contos fantásticos franceses, o fantástico, em literatura, é a forma original que assume o maravilhoso ...”. Sem sombra de dúvidas, devemos reconhecer a importância do trabalho de pesquisa pioneiro levado a cabo por Castex na França: ademais da aludida antologia de contos fantásticos franceses, também elaborou um longo ensaio acerca da presença desse modo literário em seu país, *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), no qual analisou a obra dos principais escritores nacionais. Nosso antologista, porém, parece ignorar esse fato, preferindo repetir o texto francês da “Introduction” (PENTEADO, 1956, p. 3) em lugar de seguir os passos do antologista francófono e fazer algo análogo no Brasil. Infelizmente, nem mesmo nas décadas seguintes tal projeto seria realizado. Como expus no segundo capítulo, alguns dos nossos principais criadores da ficção do metaempírico ainda permanecem desconhecidos do público e da crítica — ou, para os que gozam de maior circulação, ocorre de serem lidos por distinto viés.

Enquanto na França o trabalho de compilação de Pierre-Georges Castex parece ter dado ensejo a reflexões mais amadurecidas sobre o fantástico e modos afins — presentes nas contribuições de Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov e Irène Bessière, entre outros —, no Brasil a situação por assim dizer apática se estenderia pelas décadas seguintes, até a tradução de *Introduction à la littérature fantastique* (1970), popularizando entre nós a teoria todoroviana sobre o assunto. Desde então, um dos equívocos mais recorrentes entre a maioria dos pesquisadores brasileiros, além do de não ter desenvolvido um pensamento próprio, foi o de haver privilegiado a ótica de Todorov como medida para classificar os textos apontados como *fantásticos*, desconsiderando, por vezes, que o objeto de seu ensaio teórico se restringira a escritores oitocentistas.[324]

London), “A máscara vazia” (Jean Lorrain), “Encontro em Samarra” (Somerset Maugham), “A mentira” (Leonid Andreiev), “O que o diabo me contou” (Giovanni Papini), “A ficha nº 20.003” (Viriato Correia), “William Wilson” (Edgar Allan Poe), “O jogador generoso” (Charles Baudelaire) e “Bugio Moqueado” (Monteiro Lobato).

324 Nos últimos anos a situação vem se alterando: atualmente há grupos de pesquisas, congressos e reiteradas publicações nessa área.

Jacob Penteado nem ao menos propôs uma concepção própria acerca da categoria ficcional com a qual estava lidando. Ou seja, o texto vagamente intitulado "O conto fantástico" não nos diz o que vem a ser um *conto fantástico*. O autor optou por um caminho mais fácil, mais pobre também: a recusa à toda e qualquer reflexão. Dessa maneira, preferiu copiar um trecho da autoria de Castex: o primeiro parágrafo do texto de Penteado é, integralmente, não uma paráfrase da "Introduction" do pesquisador francês, mas sua tradução (PENTEADO, 1956, p. 3). Entretanto, embora não seja mais que isso, o excerto, pela ausência do uso de aspas no prefácio do autor brasileiro, não aparece como citação. Nas demais passagens desse texto inicial — bem como nas páginas que antecedem as narrativas selecionadas —, entre informações biográficas sobre os autores, há ainda uma que outra paráfrase do livro francês. Vejamos o fragmento aludido, seguido de uma nota apresentando o conteúdo original:

> ... o fantástico, em literatura, é a forma original que assume o maravilhoso, quando a imaginação, ao invés de transformar em mito um pensamento lógico, evoca fantasmas encontrados no decorrer de suas solitárias peregrinações. Ele é gerado pelo sonho, pela superstição, pelo medo, pelo remorso, pela superexcitação nervosa ou mental, pelo álcool e por todos os estados mórbidos. Ele se alimenta de ilusões, de terrores, de delírios. Assim, embora tenha florescido em outras épocas, parece satisfazer plenamente ao paladar dos leitores modernos. (PENTEADO, 1956, p. 3).[325]

Trata-se, com efeito, de uma citação gratuita, posto que, deslocada do contexto original em nada concorreria para elucidar a natureza do *conto fantástico* dentro de sua própria antologia. Em essência, essas coletâneas partem de pressupostos distintos, embora Jacob Penteado, inadvertidamente, não tenha se dado conta. Nesse sentido, o projeto de Pierre-Georges Castex é muito claro, i.e., reunir os contos fantásticos dos principais autores franceses, sobretudo do século XIX (CASTEX, 1947, p. 6): "Nous voudrions montrer la fécondité de notre *génie national*, dans ce domaine où l'on a solvente accordé une importance excessive aux

---

325 "Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le marveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transporter en mythes une pensée logique, évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires. Il est enfanté par le rêve, la superstition et la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous les états morbides. Il se nourrit d'illusions, de terreurs, de délires. Aussi, bien qu'il ait fleuri à d'autres époques, semble-t-il répondre tout particulièrement au goût moderne". In: CASTEX, Pierre-Georges. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: José Corti, 1947. P. 3-4.

influences étrangères".[326] Ou seja, é exatamente o reverso daquilo que encontramos nas páginas de *Obras-primas do conto fantástico*: em lugar de mapear nossos melhores representantes, o antologista brasileiro quase nega sua existência. À certa altura de seu texto, Penteado (1956, p. 7) assevera: "Temos notado que, nas antologias de contos fantásticos, os brasileiros primam pela ausência". Ora, sendo a sua a primeira organizada no Brasil, a que outras coletâneas ele se refere? No âmbito das estrangeiras, a única mencionada reúne apenas autores franceses, como seu título indica: *Anthologie du conte fantastique français*. Mais adiante, ele agrega, numa frase ainda mais problemática (PENTEADO, 1956, p. 7): "Achamos essa omissão injustificável, pois possuímos verdadeiros mestres nesse difícil campo". Por ser ele próprio o iniciador dessa omissão, essas palavras parecem baldas de sentido numa antologia majoritariamente formada por contos de autores estrangeiros. Para ele, os "verdadeiros mestres" do *conto fantástico* brasileiro, em 1956, se reduziria a cinco nomes!

Passemos ao segundo parágrafo de seu prefácio: outro trecho não menos injustificável. De sua leitura fica a impressão que Penteado ou não leu toda a "Introduction" do autor francês ou, na pior das hipóteses, no caso de ter lido, não a entendeu — o que seria muito mais grave. Vejamos do que se trata. *Grosso modo*, para Castex o *fantastique* se afirma como uma espécie de gênero menor, ou um subgênero, do *merveilleux*, tal como Louis Vax (1960, p. 5) defenderia nos anos seguintes (CASTEX, 1947, p. 5-6): "Le fantastique en littérature est la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transporter en mythes une pensée logique ...".[327] Nas linhas subsequentes Castex situa o aparecimento da literatura fantástica nos últimos anos do século XVIII, identificando o conterrâneo Jacques Cazotte como o precursor:

> Dès le *XVIII*^{e} siècle, Cazotte enfermait une histoire fantastique dans les limites du conte qui, par la brièveté […], est le genre le plus propre à creer un effet intense. […] L'évolution du genre est esquissée dans ce recueil, depuis les précurseurs du *XVIII*^{e} siècle jusqu'aux conteurs récents. […] Cazotte est le véritable initiateur du fantastique […]. D'autres écrivains de

326 Tradução minha: "Gostaríamos de mostrar a fecundidade de nosso *gênio nacional*, num domínio no qual, amiúde, se tem dado uma importância excessiva a influências estrangeiras".
327 Tradução minha: "O fantástico em literatura é a forma original tomada pelo maravilhoso, quando a imaginação, em lugar de transformar em mito um pensamento lógico ...".

> son siècle ont, avant lui, cultivé le merveilleux. (CASTEX, 1947, p. 6,7,11).[328]

Esse é um dado peremptório dentro de sua analítica, imprescindível para entendermos não apenas os fundamentos de sua seleção de contos mas também sua concepção do *fantastique*. Como já exposto no primeiro capítulo desta tese, os principais estudiosos dessa modalidade ficcional confirmaram a assertiva castexiana quanto à época de surgimento da literatura fantástica. Foi, precisamente, esse ponto que Jacob Penteado ignorou, ou não compreendeu. Portanto, seu texto, ademais de superficial e truncado — no que concerne ao objeto em tela —, contradiz, por fim, o argumento central do autor que ele tenta emular. Ao citá-lo desde as primeiras linhas, suas considerações seguintes, se levarmos em conta a coerência do pensamento de Castex, não são mais que formulações despropositadas:

> As narrativas de cunho fantástico, a nosso ver, possuem origens remotíssimas, perdem-se nas trevas do Tempo, como atestam as tradições orais. Nas próprias inscrições das cavernas pré-históricas, notam-se alusões patentes ao sobrenatural e ao pavor. Na literatura antiga, desde Homero a Camões, bem como no *Zendavesta*, nas *Mil e Uma Noites*, nas lendas chinesas, com seus duendes e dragões, tudo representa a angústia e a preocupação do homem pelo que não pode explicar. E o próprio Shakespeare declara que existe entre o céu e a terra muita coisa que nossos sentidos não percebem. Na Idade Média, quando pontificava a superstição, com todo seu séquito de horrores, pois quase todos os males que afligiam a humanidade eram atribuídos ao sobrenatural, às bruxas, ao demônio, a sortilégios, esse gênero de literatura era o preferido, e desse período tenebroso chegaram até nós as histórias em que predomina o espírito da época, ou seja, o pavor do homem pelas coisas do além, do mistério. (PENTEADO, 1956, p. 3).

Para complementar o amadorismo de sua argumentação, novamente o autor traz à baila o tópico das imprecisões conceituais: desta feita, ele alinha o *fantástico* ao *maravilhoso*, tomando um pelo outro, acaso como sinônimos. Como se já não lhe bastasse apresentar uma antologia de "contos fantásticos" sem sequer haver proposto uma definição para tal categoria, Penteado não hesita, no espaço em que opta por fugir à inteligibilidade, em confundi-la com outra modalidade vizinha. O

---

328 Tradução minha: "A partir do século XVIII, Cazotte encerrava uma história fantástica dentro dos limites do conto que, pela brevidade [...], é o tipo mais propício para criar um efeito intenso. [...] A evolução do gênero é esboçada nesta coletânea, desde os precursores do século XVIII até os contistas recentes. [...] Cazotte é o verdadeiro iniciador do fantástico [...]. Outros escritores de seu século cultivaram o maravilhoso antes dele".

nome que lhe serve de mote é o do alemão E. T. A. Hoffmann, outro escritor ausente em sua coletânea:

> Ainda que tenham existido escritores que abordaram o maravilhoso, bem antes que Hoffmann, este continua sendo tido como o criador do conto fantástico, vindo, a seguir, Edgar Allan Poe, considerado, igualmente, o "pai do conto policial". Entre os modernos, podemos citar Kafka, pelo seu simbolismo, que atinge por vezes a metafísica, ou, melhor, sua angústia filosófica. (PENTEADO, 1956, p. 5).

Por vezes, já na apresentação dos autores, Penteado faz uso de outras nomenclaturas, evidentemente sem qualquer solução de continuidade ou distinção entre elas (PENTEADO, 1956, p. 85): "Nos grandes clássicos do **gênero mistério** ou **sobrenatural** [...], pode figurar [...] Henry Kuttner [...], no terreno do **macabro**. [...] autor de tantos outros contos dessa natureza [...] pontificando no domínio do **tétrico**, do **suspense** ...". Ao referir-se a H. G. Wells, afirmou (PENTEADO, 1956, p. 233): "Figura obrigatória de qualquer antologia relativa a **mistério** e **horror**, Wells baseou, sempre, suas histórias em hipóteses científicas ...". Grifos meus.

Por fim, em seu texto introdutório, nosso antologista revela que a seleção dos cinco nomes dos "verdadeiros mestres" do conto fantástico nacional resultou de "grande esforço e paciente espírito de pesquisa"! Um esforço tão grande quanto o seu (des)conhecimento da literatura brasileira, seguramente. O prefácio é encerrado com a promessa de lançamento de um segundo volume de contos, dado que "o manancial é inesgotável". A deduzir pelo número de autores brasileiros presentes no primeiro, não seria difícil imaginar que o tomo anunciado jamais viria a lume. No mais, seu tom de imprecisão se mantém até à última frase:

> E aqui apresentamos Gastão Cruls, Afonso Schmidt, Monteiro Lobato, Afonso Arinos e Viriato Correia. [...] Embora nos tenha exigido grande esforço e paciente espírito de pesquisa, a fim de satisfazer às exigências das variadas predileções e tendências, é possível que os leitores venham a notar a ausência de alguns mestres, mas, como o manancial é inesgotável, essa falha poderá ser sanada na segunda série de contos fantásticos que, por certo, sairá em breve. (PENTEADO, 1956, p. 7,8).

Um dos primeiros a apontar ausências na coletânea *Obras-primas do conto fantástico* foi o crítico Renato Jobim. Entre nós, ademais de esparsos prólogos acompanhando antologias do *fantástico*, houve também um curioso texto publicado em 1957, ou seja, um ano depois da compilação organizada por Jacob Penteado.

Trata-se do artigo “Nos domínios do conto fantástico”, escrito por Jobim e publicado no *Diário carioca*.[329] Embora tencionasse fazer uma apreciação crítica dessa primeira antologia — como fica evidente em seu primeiro parágrafo —, pela leitura do conteúdo total notamos que, em sua abordagem, o autor versa menos sobre a coletânea que sobre alguns aspectos do chamado *conto fantástico*. No entanto, talvez mais confuso que os demais nomes da crítica literária brasileira de então, ele chega a conceber a narrativa fantástica como um apêndice da literatura policial, negando-lhe um de seus atributos mais capitais — a necessidade da verossimilhança:

> A história fantástica é um ramo da chamada história policial. Nela, contudo, não há substrato lógico, verossimilhança, pois se houvesse não seria fantástica. [Nela] dá-se o embate desigual entre o homem e as forças sobrenaturais, que aquele não pode vencer. // Nasceu a narrativa fantástica do medo milenar da humanidade pelos mistérios do Além e é esse medo que a alimenta, que a propaga pelos tempos afora ... (JOBIM, 1957, p. 3).

Em contrapartida, ao associar intrinsecamente a literatura fantástica ao medo e ao sobrenatural, Jobim — repetindo as ideias expostas já no prefácio de Jacob Penteado[330] — destacaria a figura do diabo como uma de suas personagens mais recorrentes (JOBIM, 1957, p. 3): “O Demônio tem sido [...] a personagem maior dos contos fantásticos. No dia em que a ciência lhe fizer prosaicamente a radiografia, com quê contarão os exploradores do gênero para interessar o público?”. Nem o crítico nem o antologista especificam os textos que possam fundamentar esse tipo de assertiva, mas entendemos se tratar predominantemente de autores oitocentistas. Em todo caso, denotam completo desconhecimento dos principais ficcionistas do fantástico do século XX (sobretudo os oriundos da Argentina), cuja produção já estava em curso desde décadas anteriores, e sobre os quais não poderíamos expressar idêntica afirmação.

Mais adiante, na mesma perspectiva estanque dos críticos de sua época, Renato Jobim reitera o discurso da escassez do fantástico nas letras brasileiras. Mas

---

329 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=Nos%20domínios%20do%20conto%20fantástico&pasta=ano%20195>. Acesso em: 30 dez. 2017.

330 “Em todos os tempos, a figura mais debatida nos contos fantásticos tem sido, inegavelmente, o Diabo, que se nos apresenta, via de regra, sob os mais variados nomes.” (PENTEADO, 1956, p. 4).

recorda, em algumas linhas, o nome de Moacir Deabreu[331], cuja produção ficcional passara despercebida tanto por Jacob Penteado, quanto pelos demais antologistas mencionados. Para justificar o argumento da suposta exiguidade desse tipo de literatura no Brasil, Jobim assevera que ainda não concluímos o período formativo, no qual predomina a busca dos "valores nacionais"[332]: mais uma vez o crítico parece ter os olhos voltados unicamente para o século XIX, quando então uma das principais características de nossa criação literária foi a da afirmação da nacionalidade. Entretanto, devemos considerar que em 1957, ano em que foi publicado esse artigo, a conjuntura era bem diversa. Para concluir, mais um lapso desse articulista: em plena segunda metade do século XX ele assevera que, na América Latina, as "histórias fantásticas permanecem num nível menor". Tal afirmação equivaleria a ignorar parte considerável da obra de escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, e tantos outros cujas publicações remontam ao início dos anos quarenta. Vejamos as palavras do próprio Jobim:

> Cinco autores nacionais colaboram na antologia da editora Martins. [...] O gênero não tem encontrado muita colhida entre nós (Moacyr Deabreu foi um dos raros a explorá-lo continuamente, há uns vinte anos atrás). [...] É que ainda estamos na fase da literatura da terra, da perquirição dos valores nacionais. Só as literaturas que esgotaram essa fase, como as orientais, a francesa, a inglesa e a norte-americana, essa última tão intensa quanto rica apesar de oriunda de um país com a nossa idade, podem dar-se ao luxo da pura fantasia na ficção. Na América Latina as histórias fantásticas permanecem no nível menor das lendas folclóricas. (JOBIM, 1957, p. 3).

Ou seja, a verdade é que, durante décadas, aqueles que se arvoraram para escrever sobre literatura fantástica no Brasil, além de não ter claro os contornos desse objeto, sequer conheciam a produção existente no próprio país, nem nos circunvizinhos. Carenciados de originalidade e de observação, se imobilizaram num

---

331 O escritor mineiro chegou a publicar um livro de narrativas góticas, intitulado *Casa do pavor*. Publicado em 1922 pela editora de Monteiro Lobato, a obra encontra-se esgotada desde então. Em nosso país infelizmente esse não é um caso isolado: assim como Deabreu, há outros escritores brasileiros que permaneceram esquecidos por muitas décadas, cuja produção contribuiu para alargar o campo da ficção do metaempírico no Brasil. Alguns desses autores figuram como objeto de análise desta tese, a saber, Adelpho Monjardim e Jayme Griz.

332 Ao contrário da hipótese defendida no artigo, o romantismo brasileiro também propiciou um momento significativo em nossa literatura no que tange à da ficção do metaempírico: embora esparsa, há uma considerável produção de narrativas cuja existência mais uma vez desmente a aludida falácia da escassez.

paradoxo: ao mesmo tempo em que tudo podia ser *fantástico*, emitiram cantilenas de sua ausência.

Um ano depois, a editora Cultrix — dando continuidade à coleção "Maravilhas do conto" —, publicaria sua coletânea dedicada ao fantástico[333]. Calcada numa perspectiva análoga a da Livraria Martins Editora, desta feita José Paulo Paes — o responsável pelo "Prefácio" e pela seleção dos textos —, emula uma compilação estadunidense, a saber, *The circus of dr. Lao and other improbable stories* [O circo do dr. Lao e outras estórias improváveis] (1956), organizada por Ray Bradbury (1920-2012). Nos mesmos termos que Jacob Penteado, salvo pelo adjetivo "excelente" em lugar de "magnífica", Paes se refere a seu modelo de maneira igualmente elogiosa (PAES, 1958, p. 12): "... Ray Bradbury, **organizador de uma excelente antologia** de contos fantásticos ...". Grifos meus. No que tange à elaboração de um ponto de vista reflexivo em torno da substância da categoria literária do *fantástico*, a situação continuaria inalterada. E mais: além de não definir o que, efetivamente, vem a ser um *conto fantástico*, José Paulo Paes também faz uso de outras terminologias para referir-se ao mesmo objeto. Dessa maneira, em seu "Prefácio", por duas vezes ele utiliza como sinônimas as expressões *história de fantasia* e *conto de fantasia*, cujo sentido, entretanto, não deixaria de ser menos obscuro que o da anterior (PAES, 1958, p. 12): "... Ray Bradbury [...] enunciou, algo rigidamente, as regras a que deve obedecer a moderna **história de fantasia**". Grifos meus. Nas linhas seguintes, agregaria (PAES, 1958, p. 12): "Claro que são grandes as divergências entre o moderno **conto de fantasia** e a novela oitocentista de terror". Grifos meus.

Contudo, embora José Paulo Paes não chegue a oferecer uma definição do *fantástico*, ele teve o mérito de reconhecer a época de surgimento dessa modalidade

---

333 A antologia reúne vinte e cinco narrativas, entre as quais há uma variedade de autores estrangeiros, sobretudo de língua inglesa. Entre os brasileiros, constam somente três nomes. A seguir apresento seu conteúdo: "A livraria das obras inéditas" (Nelson Bond), "Silêncio" (Edgar Allan Poe), "Notícias do futuro" (Holloway Horn), "A coisa no hall" (E. F. Benson), "Laura" (Saki), "Demônios" (Aluízio Azevedo), "O último julgamento" (Arthur Koestler), "O rei dos gatos" (Stephen Vincent Benét), "Como um pesadelo" (Williams Hines), "Lógica inflexível" (Russel Maloney), "O reflexo perdido" (Hoffmann), "O complexo Laocoonte" (J. C. Furnas), "A promessa" (Lafcádio Hearn), "Bertram" (Álvares de Azevedo), "Do outro lado" (Jacques Casembroot), "O guardanapo dos poetas" (Guillaume Apollinaire), "Estou à espera" (Christopher Isherwood), "O tigre do major Atkinson" (Maurice Leval), "Candidata a afogamento" (Adrian Alington), "História completamente absurda" (Giovani Papini), "O pedestre" (Ray Bradbury), "A fazenda da morte" (Gerald Bullet), "A obra-prima da morte" (Spencer Whitney), "O que se enterrou" (Miguel de Unamuno) e "Flor, telefone, moça" (Carlos Drummond de Andrade).

ficcional, não confundindo-a, portanto, com a literatura do *maravilhoso*, qual ocorrera anteriormente com Jacob Penteado. Nesse sentido, com muita segurança soube identificar sua concretude na transição do século XVIII para o XIX. Seja como for, a presença do termo “maravilhas”, no título de sua antologia, é apenas parte da proposta editorial já em curso, como nas demais obras da coleção, publicadas então pela editora Cultrix. Assim, na primeira parte de seu texto, há um breve histórico da *gothic novel* inglesa, onde o autor deixa claro sua diferença em relação ao modo narrativo com o qual está operando:

> Esta longa digressão sobre a novela gótica tem cabimento no prefácio de uma antologia de contos fantásticos. É que o conto fantástico é o herdeiro legítimo das tradições legadas à posteridade pela progênie espiritual de *sir* Horace Walpole. (PAES, 1958, p. 11).

Ou seja, sua apreensão do objeto em tela se dá, em alguma medida, por supressão, por aquilo que ele *não é*: em lugar de apresentar uma possível definição para o chamado *conto fantástico*, o autor opta por distingui-lo do gótico tanto quanto das narrativas do maravilhoso. Trata-se de um procedimento análogo àquele posteriormente feito na França, por Louis Vax — em um de seus textos-chave —, no qual claramente se recusaria a oferecer uma definição do *fantastique* (VAX, 1960, p. 5): “No nous hasardons pas à definir le fantastique [...]. Essayons plutôt de délimiter le territoire du fantastique en précisant ses relations avec les domaines voisins ...”.[334]

Já nos parágrafos finais do “Prefácio”, mas sem esboçar maiores reflexões ou uma concepção própria capaz de delimitar o conjunto das narrativas por ele selecionadas, nosso antologista apenas parafraseia um esquema do escritor estadunidense Ray Bradbury, no qual reitera a necessidade da verossimilhança como elemento fundamental para essas estórias:

> ...o leitor de nossos dias é um freguês difícil de satisfazer. [...] Para Bradbury, fantasia pura e simples é pobre fantasia; somente quando adere à realidade, por um processo de “osmose literária”, é que a fantasia alcança qualificação estética. Sobrecarregando sua narrativa de inverossimilhanças, empilhando o inacreditável sobre o inacreditável, o novelista perde o contato com o leitor [...]. O fantástico e o real devem estar de tal maneira entretecidos no argumento, que se torne praticamente impossível isolar um do outro. Por fim, adverte Bradbury que um contador de histórias fantásticas

334 Tradução minha: “Não nos arrisquemos a definir o fantástico [...]. Tentemos antes delimitar o território do fantástico especificando suas relações com os domínios vizinhos ...”.

> não pode aspirar a outra coisa que não seja induzir no leitor a sensação da "irrealidade da realidade". (PAES, 1958, p. 12).

Portanto, de acordo com o ponto de vista bradburyano, adotado então por Paulo Paes, o *conto fantástico* se assentaria por antinomia com o real — ou quiçá com os paradigmas que o configurem. Isso porque o antologista não aclara o que quer dizer quando se refere ao *real* ou *realidade*. Em todo caso, a antítese seria defendida, como já vimos no capítulo inicial desta tese, pelos principais teóricos que se debruçaram sobre o assunto, desde os anos sessenta do século passado. Ainda que a maior virtude de seu texto não seja a da originalidade, devemos reconhecer que, neste ponto ao menos, houve um avanço. E mesmo que não haja por parte de Paulo Paes uma referência direta ao crítico Renato Jobim, seu texto parece dialogar com as ideias centrais do artigo "Nos domínios do conto fantástico". Ou seja, enquanto um advogara, um ano antes, a ausência de verossimilhança nas narrativas do fantástico — segundo uma concepção meramente impressionista —, o outro a defende como condição *sine qua non* para a mesma modalidade literária.

Indiscutivelmente, a necessidade de se remeter a um referente é um dos elementos fundamentais na construção da literatura fantástica. Vem daí, ademais de outros artifícios específicos, a possibilidade de estabelecer-se num plano de antinomia. Entre os principais estudiosos do assunto, o espanhol David Roas tem sido um dos que mais reiteradamente confirma essa hipótese. Dessa maneira, no ensaio "La amenaza de lo fantástico" [A ameaça do fantástico], de 2001, o teórico chegara a esboçar o conceito de *hiperrealismo*:

> ...podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica. (ROAS, 2001, p. 26).[335]

Em estudo mais recente, no livro *Tras los límites de real: una definición de lo fantástico* [Depois dos limites do real: uma definição do fantástico] (2011), Roas complementaria, quase nos mesmos termos que Bradbury:

---

335 Tradução minha: "...poderíamos apresentar o fantástico como uma espécie de «hiperrealismo», posto que, ademais de reproduzir as técnicas dos textos realistas, obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflitiva) com a realidade empírica".

> Esa necesidad de realismo ha marcado de forma decisiva la evolución de lo fantástico: a fin de hacer creíbles los extraordinarios acontecimientos relatados a unos lectores cada vez más escépticos, los narradores […] han ido intensificando progresivamente la cotidianidad de las historias. A lo que hay que añadir que esa es también una manera de despertar el interés de unos lectores […] que, con el paso del tiempo, conocen cada vez mejor las convenciones formales y temáticas de lo fantástico, y, por tanto, se dejan sorprender con menos facilidad. (ROAS, 2011, p. 114).[336]

Com respeito ao tópico da escassez de *contos fantásticos* o discurso permanecera sem modificações. Nesse sentido, sem maiores observações, idêntico silêncio recairia sobre a obra de Adelpho Monjardim, Jayme Griz e Murilo Rubião, por citar alguns dos nomes mais representativos da literatura do metaempírico no sistema literário brasileiro daquele momento (PAES, 1958, p. 13): "Embora grandes escritores tenham cultivado o conto fantástico, fizeram-no **quase sempre em caráter acidental**, circunstância que limita, necessariamente, a importância da sua contribuição". Grifos meus. Se comparado com a antologia anterior, em *Maravilhas do conto fantástico* o caso da "escassez" foi até mais verticalizado: no cômputo dos escritores nacionais José Paulo Paes foi ainda mais parcimonioso que Jacob Penteado, limitando-se a selecionar apenas três nomes (Aluízio Azevedo, Álvares de Azevedo e Carlos Drummond de Andrade). Quanto aos autores latino-americanos, mormente os argentinos já mencionados, também continuaram ausentes das páginas dessa segunda compilação. Como exposto no segundo capítulo, a obra de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares começara a ser traduzida no Brasil a partir de 1970. Até então, ambos os nomes eram pouco conhecidos dos leitores e críticos brasileiros, embora já tivessem uma produção consolidada desde 1940. Portanto, a ausência desses nomes apenas corrobora o fato de que nossos antologistas eram solenes desconhecedores da literatura do metaempírico que os rodeava. No caso da Argentina, não somente a criação dos escritores aludidos é de suma importância neste âmbito literário: não se pode deixar de levar em conta, ademais, a organização da *Antología de la literatura fantástica*, uma coletânea inegavelmente paradigmática

---

336 Tradução minha: "Essa necessidade de realismo marcou de forma decisiva a evolução do fantástico: a fim de fazer críveis os extraordinários acontecimentos relatados a uns leitores cada vez más céticos, os narradores […] intensificaram progressivamente a cotidianidade das histórias. Ao que se deve acrescentar que essa é também uma maneira de despertar o interesse de uns leitores […] que, com o passar do tempo, conhecem cada vez melhor as convenções formais e temáticas do fantástico, e, portanto, se deixam surpreender com menos facilidade".

dentro dos estudos do fantástico e modos afins. Infelizmente, no Brasil, tais silêncios permaneceriam em voga ainda por várias décadas.

A propósito, vale mencionar outra compilação de "contos fantásticos" organizada por José Paulo Paes, já em 1985: *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*.[337] Nos anos oitenta — após dilatada investida da crítica francesa —, Paulo Paes traria então à cena literária do Brasil nova coletânea de "contos fantásticos", mesclando textos de escritores estrangeiros (todos oitocentistas, exceto Franz Kafka) e nacionais (apenas dois: Murilo Rubião e José J. Veiga). Em sua "Introdução" para essa coletânea, o organizador se valeria, em grande medida, das reflexões todorovianas acerca deste objeto.[338] Em sua seleção, Paes buscou adequar os contos escolhidos ao modelo do búlgaro radicado na França, mas sem atentar que a análise todoroviana se ateve aos autores do século XIX (PAES, 1985, p. 8-9): "A síntese proposta pela moderna ficção fantástica aos seus leitores é a da permanente dúvida, ou melhor, labilidade, entre os dois domínios — o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, [...] sem jamais reduzir uma à outra ...". Por outro lado, salientou os limites da teoria proposta em *Introduction à la littérature fantastique* (1970), ao trazer como referência as inovações da narrativa kafkiana:

> O advento de um inovador tão radical quanto Franz Kafka veio pôr de vez em xeque o esquema tradicional do fantástico como hesitação entre natural e sobrenatural ou como proibição de dar-lhe uma interpretação alegórica ou poética. Nos textos kafkianos, o lógico e o absurdo, o racional e o irracional, o real e o alegórico se amalgamam tão intimamente que para conceituar-lhes a "fantasticidade" — se assim se pode dizer — é mister construir um outro quadro teórico de referência capaz de subsumir-lhe a radicalidade. (PAES, 1985, p. 16).

---

337 Ao todo, constam quatorze narrativas: "A casa deserta" (E. T. A. Hoffmann), "Os fatos no caso do sr. Valdemar" (Edgar Allan Poe), "O pé da múmia" (Théophile Gautier), "O sinaleiro" (Charles Dickens), "O monte das Almas (lenda soriana)" (Gustavo Adolfo Bécquer), "O segredo do patíbulo" (Villiers de l'Isle-Adam), "O Horla (primeira versão)" (Guy de Maupassant), "Os buracos da máscara" (Jean Lorrain), "Sredni Vashtar" (Saki), "Um médico de roça" (Franz Kafka), "A aldeia mais próxima" (Franz Kafka), "A ponte" (Franz Kafka), "O ex-mágico da Taberna Minhota" (Murilo Rubião) e "A espingarda do rei da Síria" (José J. Veiga).

338 Publicado no mesmo ano, deve-se mencionar também o ensaio "As dimensões do fantástico", presente no livro *Gregos & baianos*, também de José Paulo Paes. Em essência, o conteúdo dos dois textos não difere; antes, um constitui quase a paráfrase do outro. Em todo caso, neste último o autor ampliou a perspectiva de seus argumentos, preferindo apontar uma definição do *fantástico*, ainda que não seja original (PAES, 1985, p. 184-185): "O teórico norte-americano Eric S. Rabkin utiliza a ideia de oposição diametral na sua definição de fantástico [...]. É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa "súbita inversão de 180 graus", é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror".

Outro ponto digno de nota é uma discreta referência a Jorge Luis Borges — de chofre equiparado a Franz Kafka —, embora na antologia não conste nenhum texto do escritor argentino (PAES, 1985, p. 7): “No terreno específico do conto, de Hoffmann e Gautier a Kafka e **Borges**, esse subgênero haveria de oferecer à sua massa de leitores um acervo de obras-primas ...”. No que concerne a Kafka, entretanto, o organizador incluiu três narrativas: “Um médico de roça”, “A aldeia mais próxima” e “A ponte”. Já o fantástico brasileiro, para Paulo Paes, parece que se tornara ainda mais escasso, uma vez que só incluiu dois autores nacionais — não por acaso aqueles cuja obra, em alguma medida, remete à fabulação kafkiana, i.e., Murilo Rubião (já devidamente “descoberto”) e José J. Veiga:

> No Brasil, a prioridade de instauração cabe, ao que tudo faz pensar, a Murilo Rubião, cujo livro de estreia, *O Ex-Mágico* (1947), causou espécie por sua novidade. Numa entrevista, teve oportunidade de esclarecer o seu autor que só viera a saber da existência de Kafka “em 1943, através de uma carta de Mário de Andrade e quando já havia escrito a maior parte dos contos de *O Ex-Mágico*”. Outro caso bem mais de afinidade com o fantástico kafkiano do que de influência direta dele, é o de José J. Veiga, que a partir de *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959), vem-se mantendo fiel ao que muitos preferem chamar de “realismo mágico” ... (PAES, 1985, p. 17).

Por fim, vejamos a quarta antologia do *fantástico* publicada no Brasil, intitulada *O conto fantástico*.[339] Posta num plano de comparação ela é, simultaneamente, a mais interessante (por ser, neste âmbito da literatura, a primeira compilação dedicada apenas a autores nacionais) e a mais problemática (por haver ignorado os principais nomes em atuação) entre as quatro escolhidas. Foi organizada pelo escritor de *science fiction* Jerônymo Monteiro, em 1959: essa publicação, que integrava a coleção “Panorama do conto brasileiro”, da editora Civilização Brasileira, pretendia mapear as mais importantes contribuições deste modo ficcional no sistema literário de nosso país. Ocorre que, longe de cumprir com

339 Ao todo, constam vinte e seis narrativas selecionadas: “Assombramento (história do Sertão)” (Afonso Arinos), “Delírio” (Afonso Schmidt), “Solfieri” (Álvares de Azevedo), “O impenitente” (Aluízio Azevedo), “O telegrama de Artaxerxes” (Aníbal Machado), “Um esqueleto” (Machado de Assis), “Os donos da caveira” (Ernâni Fornári), “Sertório” (Galdino Fernandes Pinheiro), “Noturno nº 13” (Gastão Cruls), “Confirmação” (Gonzaga Duque), “Paulo” (Graciliano Ramos), “O duplo” (Coelho Neto), “Os olhos que comiam carne” (Humberto de Campos), “O baile do judeu” (Inglês de Souza), “O sino da soledade” (Josué Montello), “Sua Excelência” (Lima Barreto), “Maria Bambá” (Luiz Canabrava), “De além-túmulo” (Magalhães de Azaredo), “O soldado Jacob” (Medeiros e Albuquerque), “A gargalhada” (Orígenes Lessa), “O lobisomem” (Raymundo Magalhães), “Papai Noel e o outro” (Ribeiro Couto), “O defunto” (Thomaz Lopes), “Os curiangos” (Valdomiro Silveira), “A cadeira” (Veiga Miranda) e “A Rita do vigário” (Viriato Correia).

seu escopo, o aparecimento da coletânea revelou muito mais o desconhecimento do organizador — e, por extensão, dos críticos da época — em relação aos autores nacionais mais comprometidos com a modalidade fabulativa em tela. Nesse sentido, chama a atenção a ausência dos escritores que, no momento em que a antologia veio a lume, indubitavelmente eram os nomes mais representativos do fantástico e modos afins que a literatura brasileira podia oferecer, ou seja, Moacir Deabreu, João Guimarães Rosa, Américo Facó, Murilo Rubião, Adelpho Monjardim, Lygia Fagundes Telles, Jayme Griz e José J. Veiga. Por isso mesmo, apesar do objetivo dessa publicação, tanto quanto do projeto editorial ao qual estava integrada — i.e., reunir apenas textos de autores nacionais —, Jerônymo Monteiro foi o antologista que deu mais ênfase à suposta escassez. A propósito, o texto presente na "orelha" do livro, logo desmentido pela leitura do sumário, chega a ser *aparentemente* promissor. Vejamos um fragmento: "Nesta **seleção do que melhor se escreveu no gênero, entre nós**, os leitores verão como tem sido constante e fiel a preocupação dos nossos escritores por literatura tão sedutora e ao mesmo tempo tão difícil". Grifos meus.

No mais, Monteiro também escreveria um "Prefácio" para apresentar as narrativas selecionadas. De todos, é certamente o texto mais sucinto e mais pobre, pois quase nada acrescentaria ao âmbito desta discussão: nem transcrições, nem paráfrases, nem pensamento próprio. Se quisesse, até poderia ter dado outro título à antologia, que em nada alteraria a ordem das coisas.[340] Em sua peça introdutória, não há minimamente qualquer indício de determinar a categoria já anunciada pelos outros compiladores, ou seja, *conto fantástico*, embora ele a associe diretamente às estórias de "aparições, mistérios e almas penadas": (MONTEIRO, 1959, p. 1): "... gênero muito do agrado do povo esse que enfeixa as histórias fantásticas, de aparições, de mistérios, de almas penadas...". Curiosamente, para Jerônymo Monteiro o conto fantástico brasileiro é algo tão escasso que até a narrativa de sua autoria, anunciada no "Prefácio", não consta nas páginas da antologia (!). Seria o caso de dizermos que "o feitiço virou contra o feiticeiro"? Vejamos em que condições

340 Não por acaso outras compilações foram publicadas na mesma época com idêntico enfoque, sem critérios precisos, tão somente preenchendo demandas editoriais. Por citar alguns exemplos, vejamos as três seguintes: *Contos de terror e do sobrenatural* (1959), por Brenno Silveira; *Obras-primas do conto de terror* (1962), por Jacob Penteado; e *Obras-primas do conto de suspense* (1966), por Luis Martins. Apesar de não encontrarmos a expressão *conto fantástico* em seus títulos, a maior parte dos escritores selecionados nestas obras transitam também nas anteriores, sobretudo os estrangeiros.

o organizador anuncia a inclusão de seu próprio conto (MONTEIRO, 1959, p. 1): “Incluímos [...] um conto de nossa autoria, não porque o julguemos antológico, mas porque o material era escasso e o próprio editor [...] aconselhou que o fizéssemos”.

Ou seja, nesse brevíssimo prólogo Monteiro revela-nos um curioso desencontro no quadro de nossa literatura: embora pertença ao gosto popular, o *fantástico brasileiro*, segundo ele, padece de avultada escassez:

> Uma antologia de contos fantásticos brasileiros... Agora que eles aí estão, tudo ficou fácil. Mas, reuni-los... A verdade é que não tínhamos noção exata da **escassez de contos desse gênero em nossa literatura**. Quando surgiu a ideia da antologia, a impressão era de haver fartura de material, pois que se trata de **gênero muito do agrado do povo** esse que enfeixa as histórias fantásticas, de aparições, de mistérios, de almas penadas... Parecia-nos ter lido, através do tempo, muita coisa assim. Diante das dificuldades encontradas, porém, verificamos que o que se lê em nossa terra, desse gênero, é literatura traduzida ... (MONTEIRO, 1959, p.1). Grifos meus.

Entretanto, uma escassez que Monteiro visualiza menos na formação de um público que na instância da produção. Por isso sua indagação, ao conjeturar que os autores nacionais poderiam dedicar mais atenção ao que ele nomeia de *fantástico* (MONTEIRO, 1959, p. 2): “Por que não o farão?”. Mas seu questionamento nem chegaria aos olhos de todos, posto que sua antologia tivera apenas uma edição, cujos exemplares passariam a circular mais tarde como um objeto ainda mais raro que a natureza dos textos nela reunidos. No entanto, apesar da aludida rarefação ficcional, Monteiro afirma que as narrativas fantásticas são “do agrado do povo”, cuja demanda era atendida — se bem ou mal, não aclara — por literaturas estrangeiras, notadamente de língua inglesa.

Embora não explicite nem desenvolva o conceito de *fantástico* com o qual está operando — lapso recorrente nas compilações já mencionadas —, o antologista reconhece certa afinidade temática em torno das narrativas coligidas, i.e., que elas possam agrupar-se em “histórias de aparições”, de “mistérios” ou “almas penadas”, o que nos faz lamentar ainda mais a ausência de narrativas da lavra de Adelpho Monjardim e Jayme Griz nessa antologia — sobretudo aquelas que enfeixam o espectro das *fabulações de malassombro*. Mas logo trataria de confirmar a carência dessas estórias numa terra carregada de superstições e assombrações: dessa maneira, chega a considerar que a questão da reduzida produção do fantástico no Brasil estaria diretamente associada ao não aproveitamento literário das

superstições presentes na vida de nosso povo. Na ocasião, chegou a cotejar as literaturas inglesa e brasileira — remetendo-nos à algumas das anotações apontadas certa feita por Gilberto Freyre[341]:

> Os ingleses é que se pelam por casas mal-assombradas e os autores fornecem, por meio da literatura, o que não se encontra com frequência na realidade. *Entre nós parece que se dá o contrário*: há muitas lendas, *superstições e assombrações* por esse sertão, e há pouco quem se aproveite do tema para escrever. (MONTEIRO, 1959, p. 1). Grifo meu.[342]

Ou seja, para Jeronymo Monteiro a acentuada presença do sobrenatural na vida e ocupações de nossa gente estaria vinculada à produção e recepção do fantástico no Brasil. Obviamente, o problema é muito mais denso e não se reduz a esta particularidade; mas ele próprio parece furtar-se a uma observação mais aguda. Em sua totalidade, seu argumento não se sustenta e carece, ao menos, de algumas complementações: a primeira diz respeito à sua própria deficiência como leitor, uma vez que ignorou os autores mais importantes que escreviam esse tipo de ficção à sua época, cuja literatura está visivelmente impregnada das assombrações e almas penadas presentes nas distintas regiões do país; segundo — mas talvez não fosse essa sua intenção —, sua estupefação aponta, indiretamente, para uma escassez de outra ordem, a teórica. Ou seja, para além da insustentável rarefação produtiva, havia de fato no Brasil — como em grande medida ainda há — uma lacuna para teorizar acerca do que seja a *literatura fantástica* propriamente dita, ou qualquer das modalidades ficcionais do metaempírico.

---

[341] Ao comentar registros sobre fantasmas ingleses e seu sucesso no Brasil em 1948, em seu livro *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, o sociólogo pernambucano assinalaria a grande proporção dos casos brasileiros (FREYRE, 1948, p. 144): "Parece que o número de 'casas mal-assombradas' no Brasil é hoje [1948] superior ao da Grã-Bretanha: 150, segundo Ingram no seu *The Haunted Houses and Family Traditions of Great Britain*. O que obriga a Europa a curvar-se ante o Brasil. De qualquer modo, seria interessante confrontar o comportamento dos fantasmas das casas nobres e castelos britânicos com o dos fantasmas das velhas casas-grandes e sobrados brasileiros, para se constatarem diferenças ao lado de semelhanças".

[342] Acerca da afirmação de Monteiro poderíamos pensar em alguns títulos de autores ingleses: *Tales of piracy, crimes and ghosts* [Contos de pirataria, crimes e fantasmas] (século XVIII), de Daniel Defoe — duas partes dessa obra foram publicadas no Brasil em 1997 pela LP&M, com o título de *Contos de fantasmas*]; *The ghost of Canterville* [O fantasma de Canterville] (1887), de Oscar Wilde; *The turn of the screw* [A volta do parafuso] (1898), de Henry James; *The haunted man and The ghost's bargain* [O homem perseguido e A negociação do fantasma] (1848) e *Bleak house* [A casa abandonada] (1852-1853), de Charles Dickens — há ainda alguns contos deste autor, como "The haunted house" ["A casa mal-assombrada"], que foram traduzidos e publicados no Brasil com o título geral de *Histórias de fantasmas* (2009), publicado pela LP&M; e *The complete supernatural stories of Rudyard Kipling* [publicado no Brasil com o título *Histórias sobrenaturais de Rudyard Kipling*] (1987), de Rudyard Kipling etc.

Ao fim e ao cabo, no quadro da literatura brasileira da segunda metade do século XX, essas quatro antologias aparecem como publicações estanques, sem que haja qualquer diálogo direto entre elas, nem alterações no campo da crítica e dos estudos em torno de seu objeto. Tampouco seu surgimento provocara maiores mudanças no panorama da recepção do chamado *conto fantástico* ou modalidades afins entre os leitores brasileiros, posto que nossos principais escritores desta modalidade literária sequer foram mencionados pelos antologistas — salvo dois deles presentes na compilação de 1985. Cronologicamente, as três primeiras apenas antecipam a chegada da teoria todoroviana em nosso país, bem como a penetração dos autores argentinos no Brasil, a saber, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Este último fenômeno, sim, provocaria mudanças consideráveis na maneira de ler nossos autores que já apresentavam uma obra consolidada desde os anos quarenta, a exemplo de Murilo Rubião. No entanto, nem todos tiveram o mesmo êxito que o escritor mineiro, permanecendo até os dias de hoje como ilustres desconhecidos, tal como se verifica ainda com Adelpho Monjardim e Jayme Griz, cujas obras — esgotadas há muitas décadas — foram objeto de análise desta tese.

5 CONCLUSÃO

Como depreendido da leitura dos capítulos que compõem esta tese, resulta incontestável a importância da modalidade ficcional em tela no âmbito de ambos os sistemas literários mencionados, i.e., o argentino e o brasileiro. Sobretudo no primeiro deles, dado o lugar que ocupou ao longo do século XX como fenômeno central na literatura, seja pelo grau de sofisticação formal auferido por seus autores, seja pelo nível de reflexão que então agregaram. No Brasil, pelas razões já apresentadas, tivemos diverso desdobramento, e nossos escritores não gozaram de idêntico protagonismo. Portanto, nos dois países, havia igualmente a produção de insignes escritores, a saber, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Juan Draghi Lucero, Antonio Di Benedetto, Murilo Rubião, José J. Veiga, Adelpho Monjardim, Jayme Griz e Hermilo Borba Filho. No que concerne à Argentina, o aparecimento da obra desses e de outros nomes entre os anos 1940-1960, promoveu, pode-se dizer, um movimento de *ascensão* dessa modalidade ficcional, sobretudo em torno dos autores vinculados à revista *Sur*, a tríade Borges-Bioy-Silvina. Entretanto, aqueles que não integravam o grupo bonaerense permaneceram, por décadas, desconhecidos do grande público e da crítica. Em todo caso, a literatura produzida ali nos dois decênios, indubitavelmente, reafirma e renova essa forma narrativa originária da transição do século XVIII para o XIX. Daí que, ora atendendo a novas possibilidades temáticas, ora ao próprio *modus operandi* de cada escritor, a produção desse momento já não poder-se-ia equiparar à centúria precedente. Nesse ponto nossos vizinhos haveriam de ser paradigmáticos, legando-nos um repertório ficcional, ademais de abundante, inovador. Por outro lado, no que tange ao Brasil — donde não ocorrera a formação de um grupo análogo —, encontramos, ainda que de maneira desarticulada e dispersa, certo aparecimento de tal expressão ficcional — supostamente escasso ao primeiro olhar, mas significativo considerando as peculiaridades do percurso de nossa literatura. No sistema literário brasileiro, se procedermos, no mesmo lastro temporal, a um contraponto com o panorama portenho, visualizaremos, ainda que não muito bem delineados, os elementos de diversa conjuntura. Inicialmente, ao observarmos as primeiras antologias do chamado *fantástico* publicadas no Brasil, não encontraremos senão parca contribuição desse tipo de ficção em nossas letras. Mesmo os autores já pontuais e *lugar-comum* da crítica, vale dizer, Murilo Rubião,

José J. Veiga e Lygia Fagundes Telles, não constam nessas compilações esgotadas: nada muito além de Gastão Cruls, Afonso Schmidt, Afonso Arinos, Viriato Correa, Monteiro Lobato, Álvares de Azevedo, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Aníbal Machado, entre outros. Ou seja, em vez de uma pesquisa mais acurada, os organizadores preferiram um subterfúgio, o de que, nas coletâneas sobre o tema, os brasileiros "primam pela ausência", — como afirma Jacob Penteado (1956, p. 7) no ensaio introdutório "O conto fantástico", que antecede a primeira delas, *Obras-primas do conto fantástico* (1956). Desde logo, o que salta aos olhos é o desconhecimento, por parte dos organizadores, da própria literatura produzida em nosso país; ou — o que também é corrente — o desconhecimento de escritores cujas obras geralmente são lidas por distinto viés, ficando em segundo plano o aspecto *maravilhoso* ou *fantástico* que elas encerram. Portanto, salvo algumas exceções, os autores brasileiros mais representativos, cujas obras apareceram durante as décadas de quarenta e cinquenta do século XX, não constam nas páginas amareladas dessas coletâneas.

Nesse percurso, não devemos perder de vista que, enquanto as principais obras daqueles autores vieram a lume, nos dois países — sobretudo na etapa entre os anos trinta e cinquenta —, não havia ainda a consolidação de uma análise que levasse em conta os elementos que configuram esse fenômeno literário. O mesmo pode ser dito quanto ao aparecimento das antologias destacadas, o que levou cada organizador a propor concepções idiossincráticas acerca da categoria com a qual se ocuparam. Precisamente porque o estudo da modalidade reconhecida como *literatura fantástica* (e a necessária vinculação a modos afins) não coincide com a época de seu advento. Nesse sentido, até a segunda metade do século XX só havia reflexões esparsas, às mais das vezes levadas a cabo por ficcionistas: Charles Nodier e Guy de Maupassant, na França oitocentista; H. P. Lovecraft, nos Estados Unidos; e Borges e Bioy Casares, na Argentina — estes últimos já na primeira metade do século passado. No Brasil, os antologistas e críticos de modo geral se esquivaram a examinar a questão em profundidade, limitando-se a emular ou parafrasear textos estrangeiros. Portanto, apenas a partir dos anos cinquenta, na França, surgiram os estudos mais significativos até então, com as contribuições de Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Este último, quiçá impulsionado pelo contato que tivera com Borges e os principais integrantes do grupo *Sur*, também organizou uma vasta coletânea de contos, a *Anthologie du fantastique*

(1966) — precedida de longo ensaio, no qual, diferentemente dos brasileiros, expôs sua própria definição de *literatura fantástica*.

Mas um dos momentos mais decisivos dos estudos do fantástico seria inaugurado por Tzvetan Todorov, ao propor, finalmente, uma perspectiva sistematizada de análise, se comparada com os modelos anteriores. A partir dele, as abordagens tornar-se-iam cada vez mais lúcidas e abrangentes, verticalizando assim, a necessidade da pesquisa e da reflexão ininterruptas. Para além de sua *Introduction*, outros trabalhos trouxeram contribuições fundamentais: entre alguns nomes, caberia mencionar Irène Bessière, Harry Belevan, Filipe Furtado, Remo Ceserani e David Roas. Por conseguinte, é inegável que, entre seus maiores logros — mormente após o ensaio todoroviano —, chama a atenção a capacidade de articular as principais reflexões então realizadas, e a partir delas, a apresentação de pontos de vista novos. Contudo, o principal mérito desses teóricos não foi senão o de reconhecer a singularidade do *fantástico*, i.e., como um domínio ficcional com características próprias, distinto de outros — ainda que inicialmente identificado como *gênero*, em lugar de *modo* ou *modalidade*. Dessa maneira, reconhecer que um determinado texto pertencia à tal esfera significava admitir que o fantástico reclamava *fronteiras*. Afinal, nada mais lógico: para que uma dada narrativa possa vincular-se à essa categoria é preciso que não pertença a nenhuma outra, pois algo não pode, concomitantemente, *ser* e *não ser*. A meu ver esse é o primeiro grande problema dessa área de estudos: se a *literatura fantástica* não apresenta fronteiras claras, i.e., se não a distinguimos de outras formas literárias por assim dizer, vizinhas — análogas ou distintas —, é como se negássemos seu caráter ontológico. Noutras palavras, a substância do fantástico se afirma exatamente por distinguir-se de outras modalidades. Mas até o aparecimento dos principais teóricos franceses as expressões *literatura fantástica* e *conto fantástico* eram demasiado imprecisas. De sorte que, até então, para escritores e críticos do assunto, não havia efetivamente qualquer delimitação. Não por acaso, para Borges as categorias *literatura fantástica* e *literatura* eram concebidas numa relação de sinonímia. Por sua vez, os antologistas brasileiros também desconsideraram essas particularidades, chegando a reunir em suas compilações narrativas pertencentes a distintas modalidades.

A outra grande questão, corolária da anterior, se refere à necessidade de estabelecer os contornos do *fantástico literário*, ou daquilo que deve ser entendido como tal. É óbvio, neste ponto, que as divergências, mais que as concordâncias,

enriqueceriam o debate: para uns, o fantástico se afirma por antinomia, para outros, pela contradição ou hesitação entre as instâncias do natural e do sobrenatural etc. Por isso mesmo, no que concerne à maior parte desses aportes teóricos, em alguma medida são problemáticos em virtude de suas próprias limitações, pois — é evidente — não existe uma teoria que se arvore como definitiva. Em todo caso, devemos reconhecer, nesses estudos do *fantástico*, a importância de se identificar sua singularidade. Nada obstante, é óbvio que os pesquisadores não dão conta da totalidade das narrativas, dado que essa nunca fora a pretensão. Em cada caso, elegeram um *corpus*, e a partir dele tentaram definir o que, afinal, poderia ou não ser o *fantástico*. Nesse sentido, ao trazermos tais perspectivas para o campo da literatura argentina e brasileira de meados do século XX, percebemos que algumas narrativas extrapolam por vezes essas propostas até então determinadas por aqueles estudiosos. No que diz respeito à Argentina, tivemos uma produção visivelmente distinta daquilo que era feito na centúria precedente: alguns dos elementos primaciais do *fantástico* oitocentista foram simplesmente desprezados pelos autores argentinos — refiro-me aos integrantes do círculo bonaerense, a Julio Cortázar e a Antonio Di Benedetto — que partiram de outros pressupostos estéticos. Ou seja, poderíamos falar, com o aparecimento da obra desses escritores, de um alargamento tanto quanto de reconfiguração das possibilidades do modo *fantástico*. Para o pesquisador argentino Jaime Alazraki, seria a época do *neofantástico*, ou seja, a expressão de um fantástico, por assim dizer, *contemporâneo*, em oposição às criações do século XIX — mas essa nova nomenclatura diz pouco se examinamos cada caso em particular. A propósito dessa questão, David Roas destacou que, qualquer que seja o termo utilizado, em todo caso os pressupostos ainda continuam sendo os mesmos:

> Tanto lo fantástico tradicional como lo fantástico contemporáneo se basan en una misma idea: producir la incertidumbre frente a lo real. Es cierto que pueden haber cambiado las formas para expresar la transgresión, pero seguimos necesitando lo real como término de comparación para determinar la fantasticidad, si es posible denominarla así, de un texto literario. (ROAS, 2001, p. 41-42).[343]

343 Tradução minha: “Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam numa mesma ideia: produzir a incerteza frente ao real. É certo que podem haver mudado as formas para expressar a transgressão, mas continuamos necessitando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível denominá-la assim, de um texto literário”.

Portanto, para qualquer leitor familiarizado com os textos oitocentistas, é bem visível que os autores do século XX multiplicaram esteticamente a forma do *fantástico*, atualizando-a em possibilidades indefinidas — mormente os argentinos. Na conjuntura brasileira, embora alguns escritores por vezes houvessem seguido propostas análogas, tendo como referência quiçá a obra kafkiana — refiro-me a Murilo Rubião e José J. Veiga —, outros conceberam uma feição formal que não se adequa de todo aos modelos oitocentistas, mas tampouco àquilo que já estava em curso na Argentina. Neste último caso, os nomes mais representativos foram Adelpho Monjardim e Jayme Griz, responsáveis — cada qual com seu *modus operandi* — por engendrar um modo peculiar de ficção. Trata-se de narrativas desprovidas de alguns recursos estéticos já amplamente usados pelos autores aludidos, resultando numa prática imaginativa com menos sofisticação, criada a partir de elementos que transitam entre o mundo da oralidade e o da escrita. Dessa maneira, uma forma que apresenta configurações próprias, que não poderia figurar no horizonte do *fantástico*: são as narrativas situadas no rol das *fabulações de malassombro*.

Contudo, independentemente de tais particularidades, esses e outros escritores brasileiros passaram despercebidos por aqueles que se ocuparam do chamado *conto fantástico* em nosso país em meados do século XX. A meu ver, esse ponto chega a ser ainda mais grave que o anterior. Ou seja, o primeiro problema evidenciara o desprezo pela pesquisa, e daí a ausência de teorias e de uma análise conceitual a respeito dessas formas literárias; entretanto, asseverar a escassez de algo sem qualquer comprovação implicaria incorrer em mera leviandade. Uma leviandade repetida e praticada com denodo não apenas pelos organizadores das primeiras antologias, mas também pelos críticos — nas décadas posteriores. De maneira que, no nosso caso, antes dos anos oitenta, os autores que melhor poderiam representar a esfera do então chamado *conto fantástico* brasileiro nunca foram sequer mencionados por eles. Foi desse desconhecimento generalizado que se originou a falsa impressão de que no Brasil os escritores do fantástico “primam pela ausência”. Porém, repito, a verdadeira ausência — ao menos até à última década —, diz respeito à carência de uma pesquisa sólida e um mapeamento dos criadores cuja obra guarde alguma vinculação aos modos literários referentes ao metaempírico. Dessa maneira, os nomes que trouxe à baila nesta tese, Adelpho Monjardim, Jayme Griz e Hermilo Borba Filho, não esgotam as ocorrências em

nossa literatura. Quanto à Argentina, lugar privilegiado nesse âmbito de narrativas, predominou, ademais do desconhecimento de muitos criadores nacionais oitocentistas por parte da tríade bonaerense, um veto deliberado. Tratava-se de nomes já conhecidos para Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo que, apesar da qualidade da obra inventada por eles, jamais figuraram nas páginas da *Antología de la literatura fantástica* nem em suas críticas. No ciclo fechado que eles formavam, espécie de subgrupo dentro da esfera de *Sur*, prevaleciam algumas das idiossincrasias borgeanas — entre elas o rechaço injustificado por determinados escritores. No que tange a seu entorno, os exemplos mais significativos foram Horacio Quiroga, Juan Draghi Lucero e Antonio Di Benedetto. Seja como for, ao menos houve, por parte de Borges, a elaboração de um ensaio argumentativo cujo principal mérito foi o de lançar as bases da ficção praticada pela tríade portenha, verdadeira célula de um movimento que se estenderia por décadas.

Quanto ao papel das antologias, seu surgimento foi deveras fundamental não somente para a popularização desse tipo de ficção entre os leitores, mas sobretudo chamar a atenção de críticos e estudiosos para um campo ficcional em curso desde os albores do século XIX. Nesse sentido, os principais estudos do fantástico — concebidos a partir da segunda metade do século XX, com maior profundidade na França —, foram precedidos por três compilações efetivamente paradigmáticas, a saber, *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Anthologie du conte fantastique français* (1947) e *Anthologie du fantastique* (1966). No que concerne às duas últimas, diferentemente do modelo argentino, foram coligidas por estudiosos do tema, a saber, Pierre-Georges Castex e Roger Caillois, respectivamente. Daí que, sobrepondo-se ao trabalho dos membros da tríade portenha, a reunião dos textos selecionados apresenta maior coerência com respeito à categoria literária informada no título.

Por fim, no vasto conjunto dessas narrativas, se consideradas em suas particularidades e elementos formais, obviamente reconheceremos a impropriedade e limitação da nomenclatura *conto fantástico* para classificá-las em sua totalidade. Ou seja, para além dessa categoria, ainda que utilizada com frequência pelos autores já mencionados, é evidente que muitos textos transitam, com efeito, nos domínios do *maravilhoso*, do *estranho*, do *realismo mágico*, do *maravilhoso cristão* e mesmo das *fabulações de malassombro* — por citar alguns. De sorte que, calcados nas contribuições teóricas e nas reflexões que largamente ensejaram, suscitariam

novas classificações e nos levariam a entender o *conto fantástico* como uma modalidade literária em diálogo com outras que, embora por vezes se assemelhem, não deixam de ser distintas. E esse *fator de distinção*, em geral negado por antologistas e críticos — principalmente no Brasil —, se desconsiderado não teria como efeito senão a própria anulação do *fantástico*, uma vez que sem ele a escolha das narrativas para compor uma coletânea de tal jaez jamais se justificaria.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Carlos. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. 1ª ed. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2015.

_____ (org.). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. 1ª ed. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2016. 4 vols.

_____ (org.). *Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960*. 1ª ed. Madrid: La biblioteca del laberinto, 2016. (Delirio, Ciencia Ficción y Fantasía).

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

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume I*: ramo sírio. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume II*: ramo sírio. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume III*: ramo egípcio. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume IV*: ramo egípcio. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Cento e uma noites*: histórias árabes da Tunísia. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Gandhara)

ARMIÑO, Mauro. Prólogo. In: MAUPASSANT, Guy de. *Cuentos completes de terror, locura y muerte*. Madrid: Valdemar, 2015. (Gótica, 83)

ASSIS, Machado de. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. *Obra completa*. Vol. 3. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P. 785-789.

AUERBACH, Erich. A saída do cavaleiro. In: _____. *Mimesis*: a representação da da realidade na literatura occidental. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 107-123. (Coleção Estudos; 2)

_____. *A novela no início do renascimento*: Itália e França. Tradução Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna. Macário*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

BARNATAN, Marcos-Ricardo. La invención de Bioy Casares. In: _____. *Borges*: biografía total. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Anagrama, 1976.

BENARÓS, León. Prólogo: Juan Draghi Lucero, un escritor con vocación de clásico. In: DRAGHI LUCERO, Juan. *El loro adivino*. Buenos Aires: Troquel, 1963. P. 9-23.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et textes)

BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo. In: _____ ; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (orgs.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940. P. 7-15. (Colección laberinto).

_____. Postdata. In: _____; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (orgs.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2008. P. 19-22.

_____. *Memorias*: infancia, adolescencia, y cómo se hace un escritor. Barcelona: Tusquets, 1994. (Colección andanzas).

_____. *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza, 2010.

_____. *La invención y la trama*: una antología. Selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006. (Imago Mundi, vol. 101)

BLANQUI, Louis-Auguste. *L'éternité par les astres*: hypothèse astronomique. Paris: Tiers Livre, 2016. (Les grands singuliers).

BLOOM, Harold. Chaucer: a esposa de Bath, o perdoador e a personagem shakespeareana. In: _____. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decamerone*: nel quale si contengono cento novelle, in dieci di dette da sette donne e da tre giovani uomini; esposte e illustrate per le persone cólte e per le scuole. London: Forgotten Books, 2018. (Classic reprint series)

_____. *Decamerón*. Traducción María Hernández Esteban. 12ª ed. Madrid: Cátedra, 2016. (Letras universales; v. 150)

_____. *Decameron*. Tradução de Ivone C. benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BORBA FILHO, Hermilo. *O general está pintando*: novelas. Porto Alegre: Globo, 1973. (Coleção Sagitário)

_____. *Sete dias a cavalo*: novelas. Porto Alegre: Globo, 1975. (Coleção Sagitário)

_____. *As meninas do sobrado*: novelas. Porto Alegre: Globo, 1976. (Coleção Sagitário)

_____. *Contos*. Recife: Cepe, 2017.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

_____. *Borges en Sur*: 1931-1980. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (Tierra firme).

_____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. El arte narrativo y la magia. In: _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

_____. Las mil y una noches. In: _____. Siete noches. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (Colección Tierra Firme). P. 55-74.

_____. Magias parciales del “Quijote”. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005. P. 63-66.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (orgs.). *Antología de la literatura fantástica*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1940. P. 71-88. (Colección laberinto).

_____. Prólogo. In: BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 1999. (Letras hispánicas)

_____; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. 2ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. (Biblioteca de autor)

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la Science-fiction. In: _____ (org.). *Anthologie du fantastique*: tome I. Paris: Gallimard, 1966. P. 7-29.

_____. *Obliques précédé de Images, images...* Paris: Stock, 1975. (Coleção Le Monde ouvert)

CALVINO, Italo (org.). *Racconti fantastici dell’ottocento*. Volume primo. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983. (Oscar Classici)

_____. Os níveis da realidade em literatura. In: _____. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 368-384.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra*: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986. (Coleção Pernambucana – 2ª fase, 27)

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. O folclore: literatura oral e literatura popular. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*: introdução geral. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997. P. 185-194.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLARÍN, Teresita Lidia Mauro. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1992.

CASTEX, Pierre-Georges. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: José Corti, 1947.

_____. *Le conte fantastique en France*: de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.

CASTILLO, Daniel Prieto. *La memoria y el arte*: conversaciones con Juan Draghi Lucero. Mendoza: Ediciones culturales de Mendoza, 1994.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAIB, Djalila. *Estudio, edición y traducción del manuscrito mudéjar J63 «Latā'if qis as al-anbiyā' wa fihi qis as al anbiyā'» (conductas ejemplares e historias de los profetas*. Tomo I. Tese. Universidad de Alicante, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=54358>. Acesso em: 10 abr. 2019.

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

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção debates; 160)

COALLA, Francisca Suárez. *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

CÓCARO, Nicolás (org.). *Cuentos fantásticos argentinos*: primera serie. Buenos Aires: Emecé, 1960.

_____. *Cuentos fantásticos argentinos*: primera serie. 18ª impresión. Buenos Aires: Emecé, 1997.

_____. La corriente literaria fantástica en la Argentina. In: _____ (org.). *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. P. 11-39.

CÓCARO, Nicolás & REDONNET, Antonio E. Serrano (orgs.). *Cuentos fantásticos argentinos*: segunda serie. Buenos Aires: Emecé, 1976.

COLOMBRES, Adolfo. Prólogo. In: DRAGHI LUCERO, Juan. *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Colihue, 2001. (Los grandes). P. 7-12.

CORREIA DA SILVA, Fernando (org.). *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1958.

CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: Cepe, 2007.

CORTÁZAR, Julio. El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica. In: ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquín. *Julio Cortázar*: la isla final. 2ª ed. Traducción Montserrat Conill. Barcelona: Ultramar, 1989. P. 59-82.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 147-163.

_____. Algunos aspectos del cuento. Texto originalmente publicado em Cuba em 1970, na revista *Casa de las Américas*. Utilizei a edição digitalizada da revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 25 (março de 1971). Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>. Acesso em: 18 mai. 2017.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 227-237.

CROSS, Esther & DELLA PAOLERA, Félix. (orgs.). *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

DEABREU, Moacyr. *Casa do pavor*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. 3ª ed. Edición al cuidado de Jimena Néspolo y Julio Premat. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. (La lengua/ cuento).

_____. *El pentágono*: novela en forma de cuentos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. (La lengua/ novela).

DRAGHI LUCERO, Juan. *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. (Libros de las Provincias)

_____. *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Colihue, 2001. (Los grandes).

_____. *El loro adivino*. Buenos Aires: Troquel, 1963.

_____. *El pájaro brujo*. Buenos Aires: Troquel, 1972.

_____. *El hachador de Altos Limpios*. Buenos Aires: Colihue, 2014. (Leer y Crear).

FACÓ, Américo. *Sinfonia negra*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde S. A., 1946.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. P. 613.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte*: razões míticas, texto oral, edições populares. São Paulo: Educ Hucitec, 1995.

_____. *Matrizes impressas do oral*: conto russo no sertão. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2015. (Coleção Ditos e Escritos, vol. III)

FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948. (Documentos Brasileiros, 58).

_____. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*: histórias. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956. P. 11-15.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. (Coleção Horizonte universitário, 22)

GARCÍA GUAL, Carlos. Aparición de la novela como género literario. In: _____. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1972.

_____. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1974.

GRIZ, Jayme. *Gentes, coisas e cantos do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1954.

_____. *O lobisomem da porteira velha*: histórias. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

_____. *Acauã*: poemas. Recife: Arquivo Público Estadual, 1959.

_____. *Negros*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1965.

_____. *O cara de fogo*: contos. Recife: Museu do Açúcar, 1969.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Paul Verdevoye, coordenador. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos; 2).

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. P. 384-416.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy*: the literature of subversion. New York: Routledge, 1981. (New Accents)

JACOBS, W. W. The monkey's Paw. In: WISE, Herbert A. & WAGNER, Phyllis Cerf. (orgs.) *Great tales of terror and thr supernatural*. New York: The Modern Library, 1994. P. 567-578.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. In: ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume I*: ramo sírio. Tradução, introdução e notas de Mamede Mustafa Jarouche. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2005. P. 11-35.

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 1986.

KAYSER, Wolfgang. Problemas de apresentação da Épica (técnica da arte narrativa). In: _____. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. Tomo I. 2ª ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1958. P. 310-329. (Coleção Stvdivm)

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Hermilo: o popular como fonte poética. Disponível em:<http://www.soniavandijck.com/hermilo_popular_fontepoetica.htm>. Acesso em: 1 abr. 2019.

LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*: ensaios e estudos 1940-1960. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LÓPEZ, Sergio. *Palabras de Bioy*: conversaciones con Sergio López. Buenos Aires: Emecé, 2000.

LORENZ, Günter W. Antonio Di Benedetto. In: _____. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973. P. 99-131.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover Publications, 1973.

_____. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

_____. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOYN, Henry R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LÚCIA ANDRADE, Vera. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998. P. 273-276.

MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo*: escalas de pasión. Buenos Aires: Norma, 2003. (Vitral)

MANGUEL, Alberto. *Com Borges*. Tradução de Priscila Catão. Belo Horizonte, 2018.

_____; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARTINS, Álvaro. *Casa mal assombrada*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928. “Agonias”. P. 131-142.

MARTINS, Luis (org.). *Obras-primas do conto de suspense*. São Paulo : Martins Editora, 1966.

MARTORELL, Joanot. *Tirant lo Blanc*. Tradução Cláudio Giordano. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

MATOS, Olgária C. F. *Louis-Auguste Blanqui e o século XIX*: uma história política do céu. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr6/06_olgaria-matos_blanqui_limiar_vol-3_nr-6_2-sem-2016.pdf>. Acesso em: 14 fev 2017.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges*: una biografía literaria. Tradução de Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. (Tierra firme).

MONJARDIM, Adelpho Poli. *Novelas sombrias*. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

_____. *A torre do silêncio*: contos. Rio de Janeiro: A Noite, 1956.

_____. *Sob o véu de Isis*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1978.

_____. *O Espírito Santo na história, na lenda e no folclore*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Oficina Letras & Artes, 1990.

MONTEIRO, Jeronymo (org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia: Civilização Brasileira, 1959. (Panorama do conto brasileiro)

_____. Prefácio. In: _____ (org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1959. P. 1-2 (Panorama do conto brasileiro)

MONTEQUIN, Ernesto. Nota al texto. In: WILCOCK, Juan Rodolfo. *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. P. 252-260.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

MORAIS, Pessoa de. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, 1969. P. 7-16.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. Prólogo. In: _____ (org.). *Perturbaciones*: antología del relato fantástico español actual. Espanha: Salto de Página, 2009. P. 5-20.

NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor*: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. (La (La lengua/ ensayo)

NILCE, Maria. *Personalidades do Espírito Santo*. Vitória: AGGS Indústrias Gráficas, 1980.

NODIER, Charles. *Infernaliana , ou anecdotes , petits romans , nouvelles et contes , sur les revenans , les spectres , les démons et les vampires*. Paris: Imprimerie de Goetschy, 1822.

_____. Du fantastique en littérature. In: _____. *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*. Bruxelles: J. P. Meline, Libraire-Éditeur, 1832. P. 59-99.

_____. Histoire d'Hélène Gillet. In: _____. *Contes fantastiques*. Paris: Georges Crès et Cie.; Londres: J. M. Dent & Sons LTD.; New York: E. P. Dutton & Co., 1945. (Collection Gallia)

OCAMPO, Silvina. *El dibujo del tiempo*: recuerdos, prólogos, entrevistas. Edición al cuidado de Ernesto Montequin. Buenos Aires: Lumen, 2014. (Narrativa)

PAES, José Paulo (org.). *Os buracos da máscara*: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Prefácio. In: CORREIA DA SILVA, Fernando (org.). *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo: Cultrix, 1958. P. 9-14.

_____. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos & baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 184-192.

PENTEADO, Jacob (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins Editora, 1956. (Coleção Obras-primas do conto)

_____. O conto fantástico. In: _____ (org.). *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956. P. 3-8. (Coleção Obras-primas do conto)

_____ (org.). *Obras-primas do conto de terror*. São Paulo: Martins Editora, 1962.

PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: _____. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. P. 101-109.

_____. Nuevas tesis sobre el cuento. In: _____. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. P. 111-135.

PREMAT, Julio. Lo breve, lo extraño, lo ajeno. In: DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. 3ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. (La lengua/ cuento). P. 5-31.

PROPP, Vladímir Iakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção biblioteca universal)

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. 2ª ed. Madrid; París; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos; v. 26)

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____ (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. P. 7-44. (Colección Lecturas)

_____. *Tras los límites de lo real*: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces/ Ensayo 161)

ROJAS, Ricardo. *El país de la selva*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1946.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. Assombramento. In: _____. *Magma*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997. P. 122-124.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974. (Nosso Tempo).

SAER, Juan José. Prólogo. In: DI BENEDETTO, Antonio. *Zama, El silenciero, Los suicidas*: trilogía de la espera. Barcelona: El Aleph, 2011. (Modernos y Clásicos) P. 7-11.

SANTIAGO, Silviano. A trajetória de um livro. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX° siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6). P. 182-193.

SCHNEIDER, Marcel. Le merveilleux. In: _____. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1985. P. 15-44.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião*: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaios, 74).

SILVEIRA, Breno (org.). *Antologia de contos de terror e do sobrenatural*. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia: Civilização Brasileira, 1959. (Panorama do conto universal, vol. 3)

SITMAN, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur*: entre Europa y América. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2003.

SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

_____. SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

SOUSA LIMA, Francisco Assis de. *Conto popular e comunidade narrativa*. São Paulo/Recife: Terceira Margem/Massangana, 1985.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introducion à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

TOVAR, Joaquín Rubio. *La narrativa medieval*: los orígenes de la novela. Madrid: Anaya, 1990. (Biblioteca básica de literatura)

ULLA, Noemí. *Silvina Ocampo*: una escritora oculta. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

VARELA, Emilse. Cronología. In: DRAGHI LUCERO, Juan. *El hachador de Altos Limpios*. Buenos Aires, 2014. (Leer y Crear). P. 11-21.

VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Universitaires de France, 1960. (Que sais-je, nº 907)

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Entre os sonhos e as palavras, a busca por uma "arte popular". In: BORBA FILHO, Hermilo. *Contos*. Recife: Cepe, 2017. P. 9-20.

WALSH, Rodolfo (org.). *Antología del cuento extraño*. Buenos Aires: Edicial, 1956. 4 vols.

YUPANQUI, Atahualpa. *Antología*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2011.