



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Letras

FRANCISCO VICENTE DE PAULA JÚNIOR

O FANTÁSTICO FEMININO NOS CONTOS DE TRÊS
ESCRITORAS BRASILEIRAS

João Pessoa
2011

FRANCISCO VICENTE DE PAULA JÚNIOR

O FANTÁSTICO FEMININO NOS CONTOS DE TRÊS
ESCRITORAS BRASILEIRAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras. (Área de concentração: Literatura e Cultura).

Orientadora: Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira.

João Pessoa
2011

P324f Paula Júnior, Francisco Vicente de.
 O fantástico feminino nos contos de três escritoras
 brasileiras / Francisco Vicente de Paula Júnior.-- João
 Pessoa, 2011.
 216f.
 Orientadora: Nadilza Martins de Barros Moreira
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1. Almeida, Júlia Lopes de – crítica e interpretação.
 2. Telles, Lygia Fagundes – crítica e interpretação.
 3. Fleury, Augusta Faro – crítica e interpretação.
 4. Literatura brasileira – crítica e interpretação.
 5. Mulher e literatura.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

FRANCISCO VICENTE DE PAULA JÚNIOR

O FANTÁSTICO FEMININO NOS CONTOS DE TRÊS
ESCRITORAS BRASILEIRAS

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira/UFPB
Orientadora

Profa. Dra. Beliza Áurea de A. Mello/UFPB
Examinador

Prof. Dr. Sébastien Joachim/UFPE
Examinador

Prof. Dr. Romair Alves de Oliveira/UNEMAT
Examinador

Profa. Dra. Ana Cláudia Gualberto/UFPB
Examinador

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a vida, e à Vida por me receber de forma tão franciscana;

A minha esposa Rosângela, anjo e rosa juntamente, pelo companheirismo e o amor a mim dedicados;

Ao meu filho Phyllipe Victor, protagonista das minhas histórias, por iluminar os meus dias com seu sorriso;

À Maria Eunice, minha mãe-coragem, e ao meu pai Francisco Vicente (*in memoriam*) por tudo que me ensinaram;

À Profa. Nadilza Martins de Barros Moreira pela firmeza de sua orientação e por confiar a mim um pouco de seus conhecimentos;

Ao Prof. Márton Tamás Gémes, porta voz dos nibelungos, por nossas conversas fantásticas;

Ao Prof. José Leite Jr. e aos demais colegas da Universidade Federal do Ceará pelo incentivo;

Aos professores Francisco Luciano Feijão e Isabel Pontes pelo apoio necessário;

Aos colegas de caminhada Daise Lilian, Marcelo Medeiros e Sávio Roberto pelos momentos de descontração e aprendizado;

Aos amigos Cleano Carvalho, Antônio Trevisol e Alfredo Codevilla do Colégio GEO, pela gentil acolhida em João Pessoa;

E a todos que estiveram comigo durante a elaboração deste trabalho.

Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria, sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas nos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades, porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre paredes desguarnecidas duma escola de subúrbio. É, antes, a cogitação íntima dum espírito observador e concentrado que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa.

Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto* (2003, p.15).

O que eu quero é achar um engaste novo onde crave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora dessa arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço por não saber fazer nada de melhor.

Júlia Lopes de Almeida, *Ânsia Eterna* (1903, p.01).

Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance 'As Meninas'. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica.

Lygia Fagundes Telles, *História das Mulheres no Brasil*, (1997, p.671).

É sempre nós mulheres que seguramos as rédeas, o leme, os remos. Temos de ser irrepreensíveis, jamais será permitido errar.

Augusta Faro Fleury de Melo, *Boca benta de paixão* (2007, p. 47).

Homenagem Especial

Ao meu pai Francisco Vicente de Paula, falecido em 19/03/2011

De todas as coisas que sei, e sei muitas, as principais aprendi com meu pai: o valor do meu trabalho, a lealdade aos amigos, o respeito pelos mais velhos, a honrar tudo o que digo; o amor pela Cultura, a importância da liberdade, a viajar pelo mundo, a ser grato por tudo; a ter a mesa bem farta, buscar boa companhia e sonhar; também aprendi a rir sempre...
... até quando a morte chegar.

RESUMO

O nosso objeto de análise apresenta autoria feminina, temas ligados à mulher e procedimentos específicos que aproximam o texto fantástico das teorias feministas. A pesquisa evidencia de que forma o texto fantástico androcêntrico tem veiculado uma imagem preconceituosa da mulher na literatura fantástica, e de que maneira, por meio do corpus em tela, o texto sobrenatural de autoria feminina contrapõe-se a essa postura, relativizando conceitos para a desconstrução dos estereótipos negativos do feminino no âmbito da literatura fantástica. Culminando com a análise dos contos de três autoras brasileiras (*A casa dos mortos*, de Júlia Lopes de Almeida; *Emanuel*, de Lygia Fagundes Telles e *Gertrudes e seu homem*, de Augusta Faro Fleury), depois de identificados os procedimentos que os compõem, os temas e as características da autoria feminina na literatura fantástica, postulamos que existe, de fato, um Fantástico Feminino que serve para resgatar a importância da mulher na literatura de cunho sobrenatural, para redefinir esse espaço, e, conseqüentemente, para dar maior visibilidade às mulheres escritoras no cânone do fantástico brasileiro.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Feminino; Júlia Lopes; Lygia Telles; Augusta Faro.

ABSTRACT

The focus of our analysis is on feminine authorship, issues related on women and specific procedures that put closer the Fantastic texts and the feminist theories. After discuss the main concepts of fantastic genre, the research points out the way that androcentric texts has had spread a prejudice image of women in Fantastic Literature and, through a corpus analysis, in what ways the feminine authorship supernatural texts gradually goes again to that way, arguing concepts for the deconstruction of negative stereotype of feminine in Fantastic Literature. Culminating in the analysis of short-stories by three Brazilian writers – *A casa dos mortos*, by Júlia Lopes de Almeida; *Emanuel*, by Lygia Fagundes Telles and *Gertrudes e seu homem*, by Augusta Faro Fleury –, identified its compositional procedures, topics and characteristics of feminine authorship in the Fantastic Literature, we indeed postulate the existence of a Fantastic Feminine whose purpose is to bring back the value of feminine figure in supernatural Literature in order to redefine its place and, as consequence, to provide more visibility to women writers in the Brazilian fantastic canon.

Keywords: Fantastic Literature; Feminine; Júlia Lopes; Lygia Fagundes Telles; Augusta Faro.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O FANTÁSTICO E A COLCHA DE RETALHO DAS DEFINIÇÕES	19
1.1	O primeiro retalho	20
1.2	A manta verde das teorias	24
1.3	As tecedeiras	38
2	O FALOCENTRISMO DO FANTÁSTICO E A INTRUSÃO FEMININA	42
2.1	A mulher na Literatura Fantástica tradicional	46
2.2	A mulher na Literatura Fantástica moderna	52
2.3	A mulher na Literatura Fantástica contemporânea	57
3	INTRODUÇÃO AO FANTÁSTICO FEMININO	66
3.1	A condição da mulher na Literatura Fantástica	66
3.2	Características e temas do fantástico de autoria feminina	90
3.3	O Fantástico como parte da estratégia feminina	133
4	O FANTÁSTICO FEMININO NOS CONTOS DE TRÊS ESCRITORAS BRASILEIRAS	144
4.1	“A casa dos mortos”: Júlia Lopes de Almeida (séc. XIX)	144
4.2	“Emanuel”: Lygia Fagundes Telles (séc. XX)	162
4.3	“Gertrudes e seu homem”: Augusta Faro Fleury (séc. XXI)	180
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
	BIBLIOGRAFIA	200

Esclarecimento

Este manuscrito foi encontrado na Biblioteca Imaginária da cidade de Ur. Escrito imediatamente em sânscrito, foi traduzido primeiramente para o aramaico, depois para o latim, por uma copista do século IX, de nome Abilass e, por ordem e graça de Johannes Angelicus, primeira mulher papa, foi entregue, postumamente, a George Sand que o deu como pagamento, em uma taberna, a uma cigana da tribo Kalon, minha tataravó, que a fez passar em família até chegar a mim no dia 8 de março de 2008, data em que iniciei as devidas emendas e a sua imediata tradução para a língua portuguesa da forma que segue...

“É noite dentro das nossas retinas. Ruídos inexplicáveis ressoam ao redor como se uma legião de seres desconhecidos acercassem-se de nós: são as nossas dúvidas que gemem aos nossos pés num clangor de correntes nunca ouvido. Vozes femininas sobrepõem-se ao vento que assobia lá fora... O silêncio emudecido na garganta converte-se em extenso tremor. Um frio percorre a nossa espinha para ter morada no mais recôndito do nosso cérebro. Um impulso involuntário ganha corpo e se verbaliza como ondas gigantescas a baterem nas pedras escuras da nossa consciência, e quase num sopro as vozes continuam: *Por qual motivo, ao longo das eras, o ser humano se prende a temáticas místicas, sobrenaturais e psíquicas?* Mais uma vez. *Por qual motivo, cada vez mais assuntos como satanismo, bruxaria, aparições, exorcismo e vampirismo ainda exercem fascínio sobre nós?* Uma voz mais forte. *O que tem a mulher a ver com isso?* A voz sibila pelas paredes da mente, não quer se calar, e a dúvida, como um sussurro, continua...”

*

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresento, similarmente às obras sobrenaturais, tem motivações estranhas, umas explicáveis outras nem tanto, como as coisas dessa e da outra vida costumam ser. Mas, a priori, pode-se dizer que meu gosto pelo Fantástico vem da infância, das histórias ouvidas dos vaqueiros, embaixo de árvores centenárias, nos confins sertanejos e enveredados dos meus ancestrais.

Aos poucos, durante a minha graduação, e graças à minha vivência no magistério, especificamente na área de Letras, em escolas de nível secundário e, posteriormente, como professor substituto do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC, onde cursei também a minha primeira pós-graduação, o que era apenas um gosto tornou-se um importante campo de estudos ao qual resolvi me dedicar conscienciosamente.

Tal fascínio por visagens e narrativas sobrenaturais levou-me a estudar e a escrever sobre a literatura fantástica do meu estado. Por isso, a minha dissertação de mestrado foi intitulada *Aspectos do Fantástico na Literatura Cearense* (2003), texto em que reestruturei o pensamento sobre o fantástico no Ceará, sistematizando a teoria e elencando, necessariamente, autores e obras representativos. Depois disso, resolvi partir para uma nova empreitada: estudar a Literatura Fantástica brasileira em nível de doutorado.

Mas por que escrever também sobre a mulher? Esta é a parte “fantástica” da justificativa. Um dia, desses dias de incerteza, em que as manhãs são tão cinzas quanto as tardes, passeando pelos corredores da biblioteca do campus, vi um quadro antigo. Era a imagem de uma senhora. Elegante, sensual, o colo nu e um olhar sombreado por estranha melancolia, como o *spleen* profundo dos poetas finiseculares. No quadro, ela escrevia. Seu semblante na fotografia sugeria que ela parecia estar escrevendo escondido, como quem redige um segredo. Senti-me cúmplice naquele crime. Seu olhar me dizia isso. Olhos estranhos. Sempre fui fascinado por fotos antigas, pelos mortos pendurados nas paredes, como se vivos ainda estivessem. Eles nos olham, nos inquires, nos vigiam, perscrutam a nossa alma como a saber o que pensamos. Quem era aquela mulher? O que estaria

ela escrevendo? E que ousadia escrever naquela época? Nesse instante, uma senhora de uns cinqüenta anos, olhos estranhamente azuis, misto de avó, mãe, professora e bibliotecária, respondeu guturalmente sem que eu lhe perguntasse. - Mary Shelley! Escreveu o livro *Frankenstein*... Foi apenas o tempo de eu olhar novamente para o quadro... ela sumiu entre as prateleiras... Mas aquele nome instalou-se na minha cabeça como a velha frase de Poe: *Never More! Mary Shelley! Never More! Mary Sheley! Never More!*... Eu tinha agora o meu tema: a mulher na literatura fantástica, e comecei a estudá-lo.

Descobri, depois, nas minhas pesquisas, porque antes não tinha toda essa consciência, que, desde o início dos tempos, a mulher esteve relegada ao segundo plano ou a plano algum em quase tudo: na religião, nas artes, na literatura, na política, no trabalho etc. Aos poucos, graças principalmente a elas mesmas, com sua coragem, sua dedicação, sua determinação e suas lutas individuais e coletivas, nas escrivatinhas e nas alcovas, nas ruas e nas universidades, esse contexto veio-se modificando.

Operaram-se, ao longo dos tempos, transformações significativas em diversos campos e seguimentos, inclusive nos já mencionados, a ponto de pensarmos que a mulher conseguiu, de fato e de direito, ocupar, com a devida competência, o seu lugar no cenário mundial. Mas será que o reconhecimento, que em nossa opinião é muito mais valioso que a conquista, também se deu na medida certa e em todas as instâncias?

Especificamente na Literatura, porque este é o nosso campo de atuação, obras como as de Safo de Lesbos, Florbela Espanca, Clarice Lispector e Rachel de Queiroz, dentre tantas outras, contribuíram significativamente para o engrandecimento da mulher não apenas no campo das letras, mas de outras importantes áreas do conhecimento humano como os textos de Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Elaine Showalter, por exemplo. A contribuição feminina para a intelectualidade global, portanto, é um fato incontestável.

Mas, mesmo com tantos trabalhos na área da literatura, inclusive com a criação de importantes grupos de estudo como o GT – Mulher e Literatura, da ANPOLL, dedicado especialmente à temática feminina, dentro e fora do Brasil, e do qual faz parte a orientadora desse trabalho, Nadilza Martins de Barros Moreira, pesquisadora da UFPB, local onde é profícuo o estudo

sobre a mulher, a exemplo de outros centros como a USP, a UFRJ, a UFMG, a UFRGS e a UNISC, não encontramos trabalhos consistentes, específicos, em nível de mestrado ou doutorado, sobre a presença, a condição da mulher ou a autoria feminina no gênero fantástico, um dos mais pródigos e instigantes da literatura mundial. Ligados por interesses contíguos, eu pela Literatura Fantástica e a Profa. Nadilza Moreira pela autoria feminina, passamos a trabalhar juntos.

Instigou-nos mais ainda a empreitada sabermos quão importante é o estro feminino para esse tipo específico de literatura, seja na motivação para o próprio texto, em que nos serve de exemplo, na literatura universal, *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte; seja como personagem central, como em *A princesa Brambilla* (1821), do alemão E. T. A Hoffmann; seja como grande autora do gênero, como a pioneira Mary Shelley, autora do primeiro romance de ficção científica ao escrever o magistral *Frankenstein* (1817), pois Júlio Verne com o romance *Viagem ao centro da terra* (1864) é-lhe notadamente posterior.

Logo, tornou-se questão de honra para nós, que nos pretendemos humildemente teóricos da Literatura Fantástica (LF), registrar nos anais da literatura brasileira a presença, a condição e a indiscutível importância da mulher nos textos de caráter sobrenatural, desde os contos de Alvarez de Azevedo, com “Solfieri”, de 1855, e a sua estranha idealização da figura feminina, num momento magistral da nossa produção em prosa, o Romantismo, à atualidade, como nos contos de Augusta Faro Fleury, trazendo-nos a mulher não idealizada, notadamente uma das gratas revelações da nossa literatura contemporânea, escrevendo, principalmente, textos de ordem sobrenatural. Materializa-se, pois, neste preâmbulo, a necessidade de um estudo sobre a mulher na Literatura Fantástica.

Mas, observando melhor os diversos escritos sobre a literatura fantástica, principalmente a de língua portuguesa, descobrimos que o ponto mais deficiente ou ausente da teoria era exatamente este, a mulher, incrivelmente o fulcro da própria literatura, o que nos pareceu, academicamente falando, mais uma onerosa omissão. Portanto, nosso trabalho justifica-se, principalmente, por acrescentar à teoria sobre o fantástico mais uma linha de abordagem para a compreensão do texto de teor sobrenatural: o viés feminino.

Definidos estes pressupostos, resolvemos, genericamente, a escolha da modalidade textual a ser analisada, pois a LF como um todo comporta desde os mitos clássicos, como a deusa Diana e as Amazonas, passando pelos milagres de Cristo, os *Contos da Cantuária* (1386), de Geoffrey Chaucer, o romance *noir* do século XVIII, os contos fantásticos do século XIX, como os de E.T.A Hoffmann, os contos do *realismo mágico* de Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar no século XX, e, em uma visão mais crítica e menos todoroviana, até poemas narrativos como *O corvo*, de Edgard Allan Poe ou *Erlikönig* (“o rei das fadas”), de Joann Wolfgang Goethe (1749-1832), uma das baladas mais conhecidas da Alemanha, em que um ser maligno tenta se apoderar de uma criança que o pai está levando pela floresta.

Por conseguinte, nos decidimos acertadamente pela narrativa breve, pois, de forma sintética, embora multifacetada, tínhamos à nossa disposição uma série de pequenos enredos e um número bem limitado de personagens prontas a serem analisadas e a nos servirem de modelo ou de exemplo nas discussões que aqui nos interessam.

Optamos, então, cronológica e espacialmente, por uma ênfase do conto brasileiro na formação e escolha do nosso corpus de análise, também na esperança de uma efetiva diacronia do conto fantástico no Brasil. Isso não nos impedirá, no entanto, de fazer ilações, relações ou pequenas referências a outras autoras e autores que, por meio do romance ou do conto, também contribuíram para a formação do fantástico brasileiro e mundial.

Posto isso, nosso próximo desafio era escolher as autoras que melhor nos servissem, nessa modalidade narrativa, mas que trabalhassem ao mesmo tempo o Feminino e as tantas variações da Literatura Fantástica em seus textos, pois são esses dois procedimentos que mais nos interessam na análise que ora se inicia.

Em toda a literatura brasileira, universo do nosso objeto de estudo, encontramos, por meio de pesquisa bibliográfica, três escritoras que cumprem especificamente estes dois requisitos: Júlia Lopes de Almeida (JLA), destacada autora do século XIX, Lygia Fagundes Telles (LFT), nome significativo do conto do século XX, e Augusta Faro Fleury (AFF), de menor fortuna crítica, mas uma singular escritora contemporânea que, como as suas antecessoras, utilizou o sobrenatural como forma *feminina* de representar e dizer *coisas de mulher* na

literatura.

A escolha dessas autoras e de seus contos para constituir o *corpus* de nossa pesquisa liga-se sobremaneira ao fato de buscarmos em nossos estudos as relações mulher-literatura e mulher-literatura-fantástica, uma ótica literária feminina e sobrenatural, especialmente trabalhada pelas autoras em seus contos: “A casa dos mortos” (JLA), “Emanuel” (LFT) e “Gertrudes e seu homem” (AFF), textos importantes da obra dessas mulheres que revelam procedimentos estilísticos similares, temas correlatos e diversas questões de gênero como profissão, maternidade, virgindade, sexualidade, pulsão, viuvez, domesticidade, solidão etc, temas sobre os quais muitos especialistas têm-se debruçado.

Mas de onde teria vindo essa tendência ao fantástico por parte dessas autoras? Este é um questionamento necessário. Seria apenas um modismo, como o são as epígrafes bíblicas dos textos fantásticos androcêntricos? Um requinte, um gosto do século XIX que perdurou como uma mentalidade até o século XXI? E quais os objetivos dessas mulheres na adoção desse gênero, já que toda fala traz em si um mundo de ideologias?

Em primeiro lugar, nota-se que a participação da mulher na literatura fantástica é um fato, seja figurando nos textos androcêntricos ou mesmo como uma corajosa intrusa escrevendo, ao longo desses dois séculos, também sobre temáticas de cunho sobrenatural, ou seja, fazendo parte da maneira como podia da história literária do fantástico brasileiro e mundial. Por conta dessa intrusiva atitude é que perguntamos: Existirá, então, um fantástico “diferenciado”, feito por mulheres e de temas ligados à mulher? As respostas a esses questionamentos são a mola propulsora deste trabalho.

Para tanto, é preciso conhecer um pouco mais sobre o próprio fantástico até que cheguemos à discussão sobre a *presença da mulher na literatura fantástica*, em narrativas cujas personagens vivenciam, por decisão de suas demiurgas, conflitos existenciais, sociais, políticos e culturais inerentes às relações de gênero, análise que faremos logo mais adiante.

Firmes, em nosso propósito, discutiremos aqui, principalmente, sem menoscabo dos grandes nomes da tradição, o mundo inconcebível, ilógico, sobrenatural, mágico e conflitante criado por escritoras da Literatura Universal e, particularmente, da Literatura Brasileira para a representação de suas

importantes ideias. Mundo este capaz de gerar o *medo*, o estranhamento ou ao menos a *dúvida* de todo e qualquer ser diante do imponderável.

Estaremos falando não apenas sobre o gênero fantástico, mas sobre o caráter abrangente da Literatura Fantástica (LF), responsável por todas estas sensações perfeitamente capazes de se apoderarem do ser humano durante uma simples leitura, pois nela encontraremos, via de regra, o choque entre dois mundos: um notadamente empírico, plantado em um sistema monístico de realidades, e outro paradoxalmente sobrenatural.

Dividido classicamente em três capítulos, nosso trabalho abordará primeiramente a origem e a *sistematização do fantástico*, e, como numa colcha de retalhos, trabalharemos com os conceitos tecidos pelos mais importantes teóricos do fantástico como Luis Vax, Tzvetan Todorov, Victor Bravo, Irène Bessiére, Renate Lachmann, Marianne Wunsch e Márton Tamás Gémes, priorizando, logicamente, os estudos de Todorov porque é impossível negar a importância que os mesmos têm para uma boa análise nesse campo específico.

Ainda nessa parte, sustentados pelas linhas do tempo, que entrelaçam cada retalho que compõe esta iridescente manta, traçaremos uma *diacronia da literatura fantástica* universal, pautada no cânone masculino, com vistas a uma *paulatina intrusão* do sexo feminino, ou seja, a entrada dessas novas tecedeiras, releituras de Aracne e Penélope, resistindo e tecendo o seu próprio futuro, em uma literatura hegemonicamente androcêntrica.

Nessa abordagem mitopoética da mulher na literatura fantástica, à luz das mais importantes teorias do fantástico, direcionamos nossa análise para o texto de autoria feminina no qual a mulher é personagem e autora, cabendo já neste momento uma pequena incursão na obra de escritoras que, contrariando a heteronormatividade da literatura da época, também escreveram textos de teor sobrenatural.

No segundo capítulo, investigaremos a existência de um fantástico diferenciado em que analisaremos a mulher como *objeto*, *sujeito* e *autora* da Literatura Fantástica. Na verdade, faremos um tipo de *introdução ao fantástico feminino*, um capítulo que ressignifica o gênero fantástico e o redimensiona para oficializar uma nova abordagem, essa do viés feminino, com vistas à reflexão não apenas sobre um cânone alternativo da LF, mas sobre o que faria

um texto pertencer à literatura fantástica e a este fantástico *diferenciado*.

Considerando que um texto pertencente ao fantástico ou à literatura fantástica é necessariamente um texto de procedimentos e temas específicos, como a necessária apresentação de um fato que subverta as leis naturais (tendo ou não a *hesitação* como elemento constituinte) e de enredos que envolvam vampiros, lobisomens, demônios, almas penadas, monstros e fatos estranhos, identificaremos, listaremos e discutiremos os procedimentos e temas característicos da literatura fantástica ligada ao sexo feminino.

Centrados ainda na assertiva de que existe um fantástico feminino, analisaremos de que forma o gênero fantástico e suas variantes, em uma visão contemporânea toda literatura de teor sobrenatural, podem servir como importante *estratégia* para a discussão das organizações sociais que fazem as relações entre os sexos, na perspectiva da mulher, por isso uma abordagem feminista, principalmente de textos que se estabelecem como reação aos séculos de desvalorização da mulher e da mulher escritora no âmbito da Literatura Fantástica.

No terceiro capítulo, de forma mais acurada, procederemos ao exame dos contos escolhidos a partir das implicações referentes à mulher na literatura e na literatura fantástica, androcêntrica e ginocêntrica, similaridades e divergências, que tangem o campo da autoria, sobrelevando, assim, as implicações com os construtos sociais vigentes do masculino e do feminino, os procedimentos específicos e as características comuns aos textos escritos por mulheres na LF. Estudaremos, então, a literatura sob a ótica feminina destacando não apenas a mulher, mas a sua condição dentro da literatura fantástica brasileira.

Notadamente, a partir da análise textos de JLA, LFT e AFF, alargaremos a problemática em torno do fantástico numa tentativa de compreendê-lo não apenas como um gênero literário, provavelmente fadado a morrer, mas como um *tipo textual*, no dizer de Northrop Frye (1957), capaz de apresentar modificações ao longo dos tempos, adaptando-se a novas necessidades e contextos e servindo “estrategicamente” para a abordagem de temas que ajudam a demarcar mais uma posição conquistada pela mulher na nossa sociedade.

Este capítulo será constituído principalmente com o suporte da

crítica feminista brasileira e anglo-americana, de nomes como Elaine Showalter, Joan Scott, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Jean Franco, Elizabeth Gross, Heloisa Buarque de Holanda, Susana Funck, Nádía B. Gotlib, Nadilza Moreira, Luiza Lobo, Constância L. Duarte, dentre outras como Lúcia Miguel Pereira e Elódia Xavier que nos ajudarão a refletir sobre as questões referentes ao sexo feminino que, normalmente, incidem nas obras em destaque.

Com a análise dos contos dessas três escritoras brasileiras comprovaremos não apenas a importância de um viés feminino para a literatura fantástica, nos quesitos tema, personagem, narração, linguagem e autoria, mas a sua corajosa inserção em um gênero literário de feitio preconceituoso e androcêntrico, caracterizando um Fantástico Feminino que servirá, também, como estratégia para a desconstrução dos construtos culturais errôneos que resultaram no alijamento do sexo feminino desse tipo de literatura.

Mas, compreendendo que são inúmeras as considerações sobre o fantástico, esta colcha de retalhos que não para de crescer, advertimos que um estudo dessa natureza estará sempre em concurso, pois está longe de ser a última palavra sobre o assunto, já que a magnitude do tema faz com que as proposições retem sempre incompletas, o que nos faz aceitar, também, a ideia de que o ser humano reescreve o fantástico de acordo com o seu tempo.

Por causa disso, imaginamos que, um dia, certamente, até mesmo os grandes teóricos aqui utilizados serão atropelados pela carruagem negra do Tempo, guiada por algum crítico corcunda que, depois de recolher-lhes os corpos, com um sorriso escuro nos lábios, tratará de lacrar silenciosamente os seus caixões...

1 O FANTÁSTICO E A COLCHA DE RETALHO DAS DEFINIÇÕES

Preliminarmente, é bom que se esclareça que os conceitos de *gênero* utilizados aqui exigirão sempre uma tripla abordagem. Uma na perspectiva da Genologia, ou seja, da *Teoria dos gêneros literários ou de composição*, que se propõe a identificar elementos da estruturação do texto, nela inserido o gênero Fantástico; outra na perspectiva antropológica de uma relação entre a noção biológica que nos categoriza como homens ou mulheres; e uma outra, de gênero como uma “categoria de análise histórica” por meio da qual se revisitam os construtos sociais estabelecidos nas relações entre os sexos, nos domínios do público e do privado.

Tal procedimento é importante para afastar, no decorrer de nossas discussões, as possíveis ambigüidades relativas aos conceitos de gênero aqui trabalhados, pois enquanto produção escrita ficcional o fantástico é um *gênero literário* específico sobre o qual tem incidido algumas problemáticas que inviabilizam a forma correta de referir-se à organização social que rege as relações entre os sexos.

Dessa forma, sempre que nos reportarmos ao Fantástico, apontá-lo-emos como um *gênero literário* ou ainda como um tipo ou modo textual, específico. Por conseguinte, parafraseando Jean Scott (1990, p.5) quando estivermos investigando o alcance dos “papéis sexuais”, do feminino e do masculino, e de seu simbolismo nas diferentes sociedades e períodos, por meio da literatura fantástica e de seu variado discurso, estaremos utilizando a noção de gênero como “categoria de análise histórica”, buscando o sentido do feminino nesta sociedade e em sua literatura para melhor discuti-la, para manter sua ordem ou para modificá-la a bem da equidade.

Este trabalho, calcado na perspectiva trina do gênero, trilha o caminho dos “três erres”: Revisitar, Resgatar e Reconhecer. É preciso, então, *revisitar* o Fantástico em busca das mulheres escritoras, de qualquer século, e *resgatar* suas obras da escuridão a que foram submetidas ao longo dos séculos. Depois disso, é preciso reconhecer o lugar ocupado pela mulher na literatura fantástica e promover, por meio desse reconhecimento, a sua visibilidade na literatura fantástica brasileira.

2.1 O PRIMEIRO RETALHO

Diacronicamente, levando em consideração a presença de Quinto Horácio Flaco (65 a.C.- 8 a.C), e a não formulação de um conceito de Literatura Fantástica (LF), nesse momento da Literatura e da vida, de um modo geral, não seria correto dizer que o autor da *Epístola ad Pisones* tenha sido o primeiro grande crítico do gênero Fantástico.

Mas, pela maneira como se posicionou em sua teoria contra o “hibridismo” dos gêneros literários, podemos dizer, e isso não seria totalmente impróprio, que foi um dos primeiros a lançar bases não só para uma teoria dos gêneros, em si, mas, provavelmente, para os estudos sobre um gênero literário específico que ainda seria a dor de cabeça de muitos outros teóricos que o precederiam. Vejamos o que ele dizia:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a **figura, de mulher formosa** em cima, acabasse num **hediondo peixe preto**; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (HORÁCIO, 1997, p. 55).

Pelo que se observa, ao falar de “formas sem consistência” e “sonhos de enfermo”, se relacionarmos a primeira expressão com as incontáveis histórias de fantasmas do século XIX, e a segunda com as inovadoras temáticas do absurdo existentes no século XX, perceberemos que o autor clássico talvez estivesse antes profetizando que retaliando determinadas formas literárias, pois o engrandecimento da arte e, especialmente da Literatura Fantástica (LF), passa, contraditoriamente, pelo desrespeito à *unidade de tom*¹ professada veementemente por Horácio.

Não seria justo, então, ignorar as ideias desse teórico mesmo que

¹ Em sua *Epístola ad Pisones* Horácio é contra a mistura de gêneros, defende o que chamou “Unidade de tom”.

sua opinião tivesse um direcionamento contrário àquela que se tornaria uma necessidade entre os autores do fim do século XIX, influenciados diretamente pelas narrativas medievais, e um verdadeiro filão da atualidade, a produção de textos de caráter sobrenatural, textos mágicos, vampirescos e fantásticos, que apresentam situações que subvertem as leis comuns conhecidas pelo ser humano.

Outro fator que deve ser destacado é que, no primeiro fragmento que dá conta de uma teoria do texto e da arte sobrenatural, já se delineia uma *abordagem da figura feminina*, notadamente depreciada pela força do exemplo, por enquanto, um dado superficial para quem nunca atentou para a importância que o sexo feminino tem na construção do texto de teor sobrenatural, como veremos mais adiante.

Desde a retomada do gosto do homem pelo *supernatural*, proposta por autores como Horace Walpole e E. T. A. Hoffman, nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, a cada dia, mais e mais escritores e críticos voltam a produzir e teorizar sobre o assunto, confirmando que as temáticas que versam sobre o desconhecido, sobre o insólito, atraem intrigantemente o ser humano, como se sua realidade não lhe fosse mais suficiente, como se buscasse novas dimensões para entender a si mesmo e tudo o que o cerca.

Este encanto por uma “realidade outra” faz com que o homem percorra caminhos os mais diversos e experimente as mais diversas sensações que aqui nos custa enumerar. Mas, numa perspectiva tanto artística (exemplificada pelo barroco ou pelo gótico) quanto poética (o modo de criar), o que se pode dizer é que um dos caminhos mais utilizados é o do sobrenatural, e a sensação mais objetivada é o “medo”, por meio do “estranhamento”, da “hesitação”, talvez porque seja o medo que humaniza, coloca todos os seres em pé de igualdade. Entramos, nesse momento, nos limites do Fantástico, por isso, precisamos saber ao menos o que significa esta palavra.

Etimologicamente, o termo *Fantástico* (oriundo do grego *phantastikós*), e que tem como equivalentes *extraordinário*, *fantasioso* e *quimérico*, denota tudo o que vem da imaginação, ou seja, o que não é necessariamente parte da realidade. Mas, afastando-nos, um pouco, do teor filosófico da questão (real x irreal), devemos entender que o termo tem melhor aplicação ao que for de caráter artístico, no nosso caso, à Literatura, mesmo

que não se tenha a exata certeza de quando esse gênero literário, como o definem os teóricos, passou a incidir sobre ela.

Incrivelmente, até a origem precisa do *fantástico* não é possível assegurar, pois muitos o confundem com o *maravilhoso*. Alguns autores menos conservadores como os categoricamente impressionistas Louis Vax (1970), Jorge Luis Borges (1976) e Rodriguez Monegal (1980) acreditam que o Fantástico exista desde os tempos clássicos, quando narrativas como *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, eram modelares.

Há, ainda, quem diga que o fantástico teve destaque com o texto “O Asno de ouro” de Apuleius, no século II, depois de Cristo, além daqueles que defendem, muito acertadamente, que, como toda literatura, o fantástico começou simplesmente com o homem, no momento mágico em que, à beira de um fogo, um ser desgrenhado e sujo contou a outro efusivamente, mesmo em sons guturais, como capturou o animal gigantesco que todos acabaram de comer. Com certeza mentiu ou aumentou em muito o seu grande feito.

Outros mais contundentes como Roger Callois (1967), Tzvetan Todorov (1970) e Irène Bessière (1974), apesar de discordarem entre si em vários pontos, consideram, a princípio, o nascimento do Fantástico entre os séculos XVIII e XIX, com a ebulição das ideias iluministas e sua imediata negação a partir de narrativas maravilhosas como os mitos celtas que somar-se-ão às temáticas “góticas” advindas do medievo, período de bruxarias, de dragões e de cavaleiros andantes, armados com espadas mágicas abençoadas por Deus ou por Zeus, evidenciando a crise de identidade cultural por qual o mundo havia passado, como se observa em *As brumas de Avalon* (1979), de Marion Zimmer Bradley.

Segundo Rodrigues (1998, p. 9-16) a maioria dos estudiosos do fantástico são unânimes em aceitar o texto *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, a história de Alvare e Biondetta, como o início da LF tendo como base as *causalidades mágicas* e a *hesitação*, também trabalhada por Todorov, que mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, mas com ele se debatendo.

Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade (RODRIGUES, 1998: 11)

No entanto, não se pode esquecer a contribuição de Horace Walpole, com *O castelo de Otranto* (1764), ícone da narrativa gótica, e do polonês Jan Potocki, com o *Manuscrito encontrado em Saragoza* (1814), que, com suas ambientações terríficas, ajudaram a redefinir o novo rumo da narrativa de aspectos sobrenaturais.

Agraciando a todos, ou seja, considerando o teor mágico dos mitos clássicos, antes da Era Cristã, dos textos de *vampirismo*, mais próximos do ideário iluminista, tempo das negativas teológicas, e os textos que lhes são posteriores, passamos a compreender o fantástico a partir da roupagem *noir* que recebeu no Romantismo, atitude ideal para entendê-lo como uma *manifestação* insegura no século XVII; algo em *desenvolvimento* a partir do século XVIII; um modo ficcional *consolidado* no século XIX e um tipo *modificado* (e em evolução) a partir do século XX.

Entendendo, porém, que os estudos sobre o fantástico estão sempre em curso, uma teoria aqui, uma refutação ali e muita discussão, numa ânsia indômita de completude, procuraremos apresentar apenas as opiniões mais difundidas e, logicamente, as mais aceitas sobre o assunto, contanto que consigam estabelecer uma diferença entre o *fantástico tradicional* ou puro, a bem da verdade todoroviano, seu imbricamento com outros gêneros e sua eventual incidência, em qualquer outra modalidade textual, sendo ele dominante ou não.

Por isso, levando em consideração o caráter representativo dos primeiros textos críticos sobre o fantástico como *A cor do Fantástico* (1965) de Roger Callois, *A arte e a literatura fantásticas* (1972) de Louis Vax e *O horror sobrenatural na literatura* (1927) de H. P. Lovecraft, observamos que apesar de teorizarem sobre o texto de teor sobrenatural, não foram efetivamente profundos, dada a magnitude do tema e a incipiência de seus estudos.

Preferimos, por bem, utilizar em nosso trabalho, mas com adequada ressalva em certos aspectos, textos como *Introdução à literatura fantástica* (1992) de Tzvetan Todorov, *Le récit fantastique* (1974) da francesa Irène

Bessière, *A construção do fantástico na narrativa* (1980) de Filipe Furtado, *Los poderes de la ficción* (1985) de Victor Bravo, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne*, de Marianne Wünsch (1998), *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, de Renate Lachmann (2002) e *A realidade contraditória* (2008), de Márton Tamás Gémes, as mais recentes análises sobre a Literatura Fantástica, as quais passaremos a abordar, ao menos sucintamente, a partir desse momento.

2.2 A MANTA VERDE DAS TEORIAS

Para Tzvetan Todorov (1992. p.31) o fantástico se define a partir dos efeitos de *incerteza* e de *hesitação* provocados no leitor em face de um *acontecimento sobrenatural*, que ora denominamos Evento². Segundo o teórico búlgaro, a *hesitação* é a primeira condição para o fantástico, e adverte ainda que tal exigência nem sempre é representada dentro da narrativa, mas que a maior parte das narrativas se submetem a ela havendo, assim, a permanência de uma *ambigüidade*, o que será, segundo ele, importantíssimo para a classificação de um texto como pertencente ao *fantástico puro*.

A ambiguidade da situação faz com que se abra uma dualidade intrigante de possibilidades no mundo cotidiano, a priori um mundo real, mas que nos proporciona coisas inerentes a uma outra realidade, regidas por sua vez por leis que não são as nossas. O leitor, assim como a personagem, fica em estado de dúvida.

Para Todorov (1992) a dúvida configura uma dupla *hesitação*, pois também depende do papel funcional do leitor, e se manifesta quando não se sabe ao certo se a situação apresentada pertence ao mundo real ou advém de algo impróprio e totalmente desconhecido pela realidade sensível. Vejamos o que ele diz exatamente sobre isso:

² Diferentemente do conceito advindo da Filosofia e, oportunamente, do que orienta Wünsch (1991), denominamos **Evento** não o fato em si, mas o **momento exato da irrupção do sobrenatural na narrativa**, a aparição do fantasma, a hora em que a legalidade cotidiana, em suas causalidades, é flagrantemente desrespeitada, o que faz o texto pertencer à literatura fantástica.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1992, p. 30).

Percebemos, então, que este binarismo, a presença de dois mundos, possuidores cada um de suas leis, povoados por seres que lhes são inerentes, é muito importante para a consolidação do próprio fantástico, pois apresenta um fato que pode ser interpretado de duas maneiras: *natural* (por meio de uma causalidade específica) ou *sobrenatural* (uma anti-causalidade), em um espaço dúbio ou ambivalente que obrigará o leitor a pensar minimamente em duas possibilidades, em duas interpretações para aquele fato.

O que torna a teoria mais intrigante é que, também nesse caso, não devemos optar por uma ou outra resposta, ou seja, ao escolhermos uma solução natural (coincidência) ou sobrenatural (mágica) afastamo-nos do Fantástico, para entrarmos em outra perspectiva, pois segundo Todorov (1992), a escolha entre uma saída ou outra acaba inserindo o texto ou no Maravilhoso, em que todas as coisas são possíveis, ou no Estranho, um tipo de “sobrenatural explicado”.

Assim, entre os gêneros literários que lhe são circunvizinhos, Todorov configura a famosa problemática do Fantástico na Literatura.

Figura 1

Estranho Puro	Fantástico estranho	Fantástico maravilhoso	Maravilhoso puro
------------------	------------------------	---------------------------	---------------------

Dada a ilustração, na qual, para Todorov (1992, p. 50), o *Fantástico puro* seria esta linha negra que separa as quatro variações, torna-se necessário um pequeno esclarecimento sobre uma das maiores dicotomias em se tratando do gênero fantástico, a sua proximidade com o Estranho e com o Maravilhoso, gêneros tão fronteiriços, tão cheios de nuances que tem se tornado difícil demonstrar se uma narrativa pertence ao fantástico ou não

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 31).

Numa perspectiva todoroviana, *exempli gratia*, ao *fantástico puro* pertenceria a história em de uma jovem professora que, muito atarefada, corrigindo provas, completamente entregue ao trabalho, não tem tempo para o amor, vive lendo romances e vendo filmes românticos, nos quais homens lindos e gentis cortejam lindas moças e, depois, casam-se com elas. Pensando em uma dessas obras ela percebe que está em outro lugar, andando em um jardim, um campo de belas flores e, ao longe, vê um rapaz que se aproxima. Logo, estão frente a frente, e ele tem os olhos mais lindos e o sorriso mais sedutor que ela podia imaginar.

Para completar a felicidade, o homem perfeito traz na mão uma linda rosa vermelha e oferta a ela com uma jura de amor entre os lábios... Nesse instante, o diretor da escola, com sua usual brutalidade, bate à porta e diz: - Atenção, professora! A aula já acabou. Vá para casa que aqui é perigoso. Arrumando seus papéis ela tem a impressão que sonhou, que tudo aquilo, o jardim, o rapaz, o sorriso, a jura, a flor era tudo sonho. Entristece. Mas, na hora em que ela se levanta da cadeira para organizar seu material, encontra entre as provas uma rosa vermelha. Susto. Não há nenhuma roseira ali perto, as janelas estão fechadas, e mesmo que houvesse a roseira, o vento poderia ter trazido, sozinho, aquela rosa para a sua mesa? Teria ela um admirador secreto ali na escola? Mas a coincidência da rosa? Seria possível? Ela se pergunta.

Mas se não foi assim, então a rosa é a mesma do sonho... sim, mas isso é impossível... claro, mas está ali, na sua frente... a dúvida aumenta, e ela sabe que tem duas saídas (explicações): ou alguém trouxe uma rosa para ela

(o vento ou um admirador), ou aquela rosa é a mesma do sonho... e se a rosa for a mesma, então é possível viajar no tempo... A dúvida será mantida, pois escolher uma das opções é destruir o fantástico.

O gênero *Maravilhoso* por sua vez, definido por Todorov como *maravilhoso puro*, pode ser compreendido da mesma forma como nos orienta a professora Irleamar Chiampi (1980):

O Maravilhoso, do latim *mirabilia*... é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. (...) Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [o deus *ex-machina*]. É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor [admiração, surpresa, espanto, arrebatamento]. (CHIAMPI, 1980, p. 48-49).

Podemos dizer, grosso modo, que Maravilhoso é tudo que não pode ser apreendido racionalmente pelo homem porque escapa ao curso ordinário das coisas, embora não nos cause estranheza ou medo o fato que é apresentado. Recorrendo às grandes narrativas cristãs poderíamos citar, principalmente por ali ter ocorrido o seu primeiro milagre, a festa em Caná, quando o Cristo, atendendo a um pedido de sua Mãe, transformou a água em vinho:

No terceiro dia, houve um casamento em Caná da Galiléia, e a mãe de Jesus estava lá. Também Jesus e seus discípulos foram convidados para o casamento. Tendo acabado o vinho, a mãe de Jesus lhe disse: “Eles não têm mais vinho”. Mas Jesus lhe disse: Mulher, que tenho eu contigo? Ainda não é chegada a minha hora. Então, ela falou aos serventes: Fazei tudo o que ele vos disser. Estavam ali seis talhas de pedra, que os judeus usavam para as purificações, e cada uma levava duas ou três metretas. Jesus lhes disse: Enchei as talhas de água. E eles as encheram até a borda. Então, disse: Agora tirai e levai ao encarregado da festa. E eles levaram. O encarregado da festa provou da água mudada em vinho sem saber de onde viesse, embora os serventes que tiraram a água o soubessem. (BÍBLIA, 2002, p.1253, Jo Cap 2, v. 2-10).

Analisando esta passagem bíblica, para os teóricos do fantástico um excelente exemplo do maravilhoso cristão, chama atenção exatamente o fato de não encontrarmos espanto ou medo em Maria, sua *mãe*, diante do fato

sobrenatural, isso porque cria nele, porque sabia, de alguma forma, que ali estava o Filho de Deus.

No dizer de Todorov (1992, p.60), no maravilhoso os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nas personagens” havendo uma aceitação tácita do sobrenatural porque os envolvidos acreditam, dentro de uma lógica interna, que existem pessoas de poderes extraordinários, os profetas, os santos, Jesus Cristo.

Por conseguinte, pertence ao maravilhoso tudo que se caracteriza como extraordinário, insólito, ou mesmo admirável, mas que não resta dúvida sobre sua natureza insólita, sobre seu caráter sobrenatural, e que é aceito enquanto magia, sortilégio, encanto, milagre etc. como ocorre nos mitos clássicos, nos contos de fadas, nos romances *harrypotianos*, de bruxos adolescentes que povoam a literatura atual.

O Fantástico-estranho, para Todorov (1992), seria o sobrenatural-explicado. Nessa hora, atentamos já para a noção contemporânea do fantástico como *incidência*, como um gênero literário que necessariamente não precisa ser puro, o próprio Todorov nos dá bases para isso com sua divisão (ver figura p. 25).

Com essa perspectiva ele analisa o texto que, durante toda a narrativa nos apresenta um evento insólito, um fato sobrenatural, ao leitor e à personagem, mas que, ao final, recebe um tipo de explicação, como sempre acontecia em contos como “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, por exemplo.

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão opta por uma ou outra solução (sic) saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. (TODOROV, 1992, p. 48).

Aqui abrimos uma necessária observação sobre a importância de Edgar Allan Poe na própria construção dos textos do século XIX que viriam a reavivar o gosto da sociedade pelas narrativas de cunho sobrenatural, exatamente como ocorre em “O corvo”, tema de análise do autor na sua *Filosofia da Composição*, de onde se extrai:

Algumas vezes, a história nos proporciona uma tese; outras vezes, o escritor é inspirado por um acontecimento contemporâneo; ou, no melhor dos casos, senta-se para combinar os feitos surpreendentes que hão de formar a base de sua narrativa, procurando introduzir as descrições, o diálogo ou o seu comentário pessoal onde quer que um resquício no tecido da ação lhe force a fazê-lo. Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é falso consigo mesmo quem se atreve a desprezar um meio de interesse tão evidente e fácil), digo-me, antes de tudo: "Dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de receber o coração, a inteligência ou, falando em termos mais gerais, a alma, qual será o único que eu deva eleger no presente caso?" Tendo já elegido um tema novelesco e, depois, um vigoroso efeito, indago se vale mais evidenciar os incidentes ou o tom - ou os incidentes vulgares e um tom particular ou a singularidade tanto dos incidentes, quanto do tom -; logo procuro, em torno de mim, ou melhor, em mim mesmo, as combinações de acontecimentos ou de tons que podem ser mais adequados para criar o efeito em questão. (POE, 1999, p. 131-132)

Há como se percebe toda uma preocupação com a técnica utilizada para a escrita, desde a escolha do tema aos efeitos que o mesmo possa causar. Vê-se ainda que a motivação pode ser muito simples ou mesmo complexa, inclusive cotidiana, contanto que prime o escritor pela “originalidade” porque, como dizia Allan Poe, aquilo de que se escreve vem do “entorno”, está ligado ao autor, podendo inclusive nascer dele mesmo, exatamente como ocorre nos contos “Eleonora” e “Os dentes de Berenice”, ambos de contorno eminentemente biográfico.

A busca por esse efeito, pela sensação pretendida segundo as intencionalidades do autor, na sua atitude de demiurgo, reforça a ideia de que os temas abordados na literatura têm uma estreita ligação com vida real e principalmente com a vida de quem os escreve, suas experiências, suas dores, suas pequenas alegrias, como cremos ser normalmente o caso dos temas das narrativas de autoria feminina.

Um caso similar ao fantástico-estranho escrito por Edgar Allan Poe, segundo Todorov, é o texto *O homem de areia* (1815) de E. T. A Hoffman, especificamente a história de Natanael, que se apaixona pela jovem e doce Clara, mas tem desejos incontroláveis por Olímpia, uma mulher misteriosa, de olhos brilhantes, que mora na casa da frente e é filha de um amigo da família, o conceituado professor de física Dr. Spalanzanni.

Ao final, depois de entender que sua relação com Clara não daria certo, pois eram como dois irmãos, resolve, então, se declarar para Olímpia, mas na hora que o faz descobre que a mulher que sempre via não passava de um robô, um autômato fabricado pelo doutor, um *objeto* que ele amou e desejou como se fosse um ser vivo. Conseqüentemente, na impossibilidade de conciliar realidade e imaginação, Natanael enlouquece,

Em sua análise estrutural do fantástico [Todorov] enquadra seus temas em dois grupos: os temas do Eu e os temas do Tu. Segundo essa classificação do fantástico, pode-se enquadrar o conto "O Homem de Areia" como pertencente ao grupo de temas do Eu: nesse conto há fusão de caracteres dos personagens, portanto a duplicação; figuras do passado revivem em outros personagens no presente e, por isso mesmo, o tempo se encontra relativizado (relativiza-se porque necessariamente passa pela mente e memórias de Natanael onde emoções do passado se encontram vivamente presentes); evidencia-se a indiferenciação entre o eu e o mundo exterior, aliás, Natanael por negar a realidade do mundo exterior se torna cativo de seu auto-erotismo, de sua paixão por Olímpia, projetando seu mundo interior e com isso indiferenciando real de imaginário. (RODRIGUEZ, 2007, p.1).

O fantástico-maravilhoso, por sua vez, seria bem representado por *La morte amoureuse*, de Théophile Gautier, a história de amor do monge Romuald e da bela e sedutora vampira Clarimonde. No texto, o clérigo apaixonado, desvirtuado pela *sensualidade* daquela *satânica mulher*, será salvo pelo abade Serapion que, encontrando o corpo de Clarimonde em uma cova no cemitério, joga-lhe água benta e, de forma extraordinária, vê o corpo intacto da vampira desfazer-se em cinzas. Esse fato, o corpo não decomposto que se desfaz em pó apenas ao toque da água santa, não tem como ser explicado pelas leis da razão. Aceita-se o imponderável. Eis o *fantástico-maravilhoso*.

Ressaltamos, porém, que mesmo apresentando algumas incongruências como a rigidez no enquadramento da obra de Edgar Allan Poe, preferindo trabalhar o *fantástico puro* em autores mais antigos; a iminente morte do Fantástico promovida pelo advento da Psicanálise justificando a *estranheza* freudiana (*das Unheimliche*) e a não incidência do Fantástico na poesia, mesmo assim, Todorov tem sido o suporte mais requisitado para quem

pensa em iniciar uma teoria sobre o fantástico, no Ceará, na Paraíba, no Brasil ou em qualquer parte do mundo.

Segundo Filipe Furtado (1980), teórico português, o Fantástico é algo bem mais esquemático, principalmente no que tange à *construção do espaço*, e, apesar de criticar Todorov em alguns pontos, acaba por seguir a mesma linha estruturalista ao dizer que a narrativa fantástica acaba sendo uma espécie de organização dinâmica de elementos que, combinados ao longo do texto, conduzem a uma *construção de equilíbrio difícil entre o plano da história e o plano do discurso* o que gera, por sua vez, graças ao *papel do narrador* e do leitor, uma *ambigüidade sustentável*, pois o Fantástico, para se manter, exige esse grau de plausibilidade:

Desse modo, o gênero será aqui abordado como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. Como se procurará mostrar, é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do Fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p.15).

O venezuelano Victor Bravo (1985, p. 47), teórico da “alteridade”, assevera que o Fantástico se produz quando um dos mundos propostos por esse tipo de narrativa, transgredindo o seu limite, “invade o outro para perturbá-lo, negá-lo, tachá-lo ou aniquilá-lo de algum modo”, ou seja, “o fantástico acaba sendo gerado pela complexidade de dois mundos e o limite que os separa ou relaciona”.

Para Bravo (1985, p.16), em uma confirmação de Foucault, a *alteridade*, é uma das formas dos processos ideológicos da Cultura, algo supostamente irreduzível que leva o homem de qualquer época a materializar abstrações, ou seja, uma tentativa de reduzir a problemática abstrata do *outro* a formas simplificantes do *mesmo*, evidenciando essa irreduzibilidade do *outro*, para destacar a atitude, as mais das vezes hipócrita, do ser humano de criar máscaras (a loucura, a sexualidade, o crime etc.) para encobrir o rosto do *outro* com a intenção subjacente de dirimir as formas de sua dualidade.

Reside, pois, em Victor Bravo uma “retórica do outro” ao tomar como regra para a instauração, e até para a construção do fantástico, a existência de dois mundos, de dois espaços ou de duas realidades e de dois seres (não

apenas sua construção, mas a sua interpenetração, a sua intrusão) e o iminente choque entre os mesmos, gerando uma fronteira, um limite que separa os seus territórios. (BRAVO, 1985, p.39).

Sobre esse pressuposto, o da alteridade, e a sua relação com as questões de gênero, postuladas na crítica feminista, e o fantástico, o que podemos dizer é que, como drama da condição humana, tudo que não é o “eu” torna-se inerente ao “outro”, e o outro, na teoria da literatura fantástica, não é necessariamente o que somos, nem os nossos valores, mas naturalmente o seu oposto.

Se somos o bem, o outro é o mal, como se observa em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson; se somos civilizados, o outro é a selvageria, como se observa em *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe; se somos sábios, o outro é a ignorância, se somos homens, o outro é a mulher. Assim, a mulher, nessa perspectiva, é factualmente o *outro* em relação ao homem, e o outro emerge, logicamente, como um ser antagônico.

Posto isso, fica mais fácil entender, o que não significa aceitar, por qual motivo, ao longo dos anos, o homem tem barrado o crescimento da mulher, a sua inserção no mercado de trabalho, a sua produção artística e literária, a sua entrada nas academias, o seu crescimento, a sua aceitação em uma nova sociedade que, notadamente, ainda é de domínio masculino.

A francesa Irène Bessière (1974, p. 34-35), que de certa forma recusa o fantástico como um gênero, inventariando suas características, assinala que o mesmo se origina a partir da “rejeição que o Iluminismo faz ao pensamento teológico medieval e da metafísica em geral”. Em seu ponto de vista o leitor precisa tolerar o inverossímil e, por isso, a sua curiosidade, retida, aumenta o efeito de incerteza.

Assim, em Bessière (1974), pela rejeição ao Iluminismo, teremos uma atitude de *desconstrução* do que é verossímil, mas principalmente de compleição religiosa “pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo”, o que significa que, para ela, “o homem reinventa o fantástico nos moldes do pensamento de sua época”.

Irène Bessière (1974, p. 36) acredita que o texto fantástico resulta do jogo entre o tético e o não-tético, ou seja, do lógico e do ilógico, em uma fratura

da racionalidade, que envolve, além de outros fatores, o ser e o mundo. Logo, temos em seu estudo um tipo de teoria *evolutiva* do fantástico em uma análise sobre a origem e a constante renovação desse tipo de texto em várias literaturas.

Para Marianne Wünsch (1991, p. 9-15), notadamente estruturalista, o fantástico não é bem um gênero literário e sim um tipo textual (que pode, inclusive, aparecer em textos não fantásticos), caracterizado por temas específicos e/ou pelo evento (seja um acontecimento, seja um personagem) de forma que algo acontece e não tem explicação dentro da realidade plausível. É mantida a hesitação, categoria todoroviana, mas exige-se a construção de uma 'variável histórica' (Historizitätsvariable) para que se possa dizer se aquele evento é ou não fantástico:

Podem existir [...] textos, nos quais aparecem esporadicamente elementos, episódios que, segundo a respectiva definição do 'fantástico' irrecusavelmente terão de ser classificados como 'fantásticos', enquanto o texto integral seja impossível de ser classificado como 'fantástico'.³

A alemã Renate Lachmann (2002, p. 50-51), que entende o fantástico como um *semantisches oxymoron*, ou seja, um oxímoro semântico, estabelecido por meio de um *discurso específico* que cria a possibilidade da *co-existência* do *impossível* com o *possível*, dentro de um sistema concebido de realidades, e que pressupõe o enfrentamento dessas mesmas realidades, aponta, na ideia contrária à sua, uma simplificação indevida que ignora a existência do *tertium*, ou seja, muitos teóricos criam definições do fantástico a partir de categorias dicotômicas inconciliáveis, para ela esse terceiro espaço ou realidade (*tertium*) admite que essas categorias co-existam, embora isso não ocorra de maneira pacífica:

O oximoron é elemento de um *lusus verborum* que incita um jogo de pensamento no qual um *tertium* tem que ser pensado, que permite a oscilação do movimento de ambivalência, mas mesmo assim não joga fora a *pointe* do jogo. Os extremos ou antônimos cruzados no

³ O texto-fonte foi traduzido pelo Prof. Márton Tamás Gémes a partir do original de Wünsch (1991) da forma que segue "Es kann [...] Texte geben, in denen vereinzelt Elemente, etwa Episoden, auftreten, die nach der jeweiligen Definition des „Fantastischen“ unabweislich als „fantastisch“ klassifiziert werden müssen, während der Gesamttext unmöglich als „fantastisch“ klassifiziert werden kann.

oximoron (quente/frio, miragem/imagem verdadeira, irreal/ real) não somente se espelham, mas também participam um do outro. [...]. O sentido >resvalante< que se cria entre os dois inclui a dúvida, a qual se deve ao status de híbrido do fantasma entre realidade e irrealidade. O fantasma possui desta forma, quer dizer visto de forma retórica, uma estrutura oximorônica. (LACHMANN, 2002, p. 50)⁴.

O teórico Márton Tamás Gémes (2009, p.24-25), refazendo o percurso de Lachmann (2002), para quem o fantástico se constitui em um *oximoron*, reitera que o fantástico nasce de um *confronto entre um sistema de realidades que*, embora lógico, inspira dúvida, jogando com a possibilidade da “contrariedade”, principalmente na *realitätssystemischen unsicherheit* (insegurança acerca do sistema de realidade) dada a combinação de elementos apriorísticos como *narrador, leitor e discurso*:

A literatura fantástica se define, portanto da seguinte maneira: o *fantástico* se constitui num *evento* na *realidade fictícia* e se funde conseqüentemente sempre numa *estrutura*. Isto quer dizer, que a literatura fantástica não deve ser vista como um *gênero*. Esse *evento* pode ser incompatível com a *realidade II*, mas não obrigatoriamente. Antes, o *fantástico* resulta de um *discurso fantástico*, realizado pelo narrador ou, em alguns poucos casos, também por um personagem. Esse discurso baseia-se por sua vez na *incerteza em relação ao sistema de realidade*, quer dizer numa incerteza acerca da legitimidade respectivamente da possibilidade ou não do *evento* fundamentado no sistema vigente de normas e valores do mundo fictício. Não se trata necessariamente, portanto, do encontro de dois mundos incompatíveis, mas antes da dúvida acerca da contradição aparente da realidade fictícia em si. E essa *incerteza em relação ao sistema de realidade* se mantém até o fim do texto. Quer isto dizer, que o texto fantástico se caracteriza, diversamente dos textos *realísticos* e *maravilhosos*, em colocar em questão seu próprio *sistema de realidade*. (GEMES, 2009, p.25).

O fantástico se caracteriza, então, para Gémes (2009), contemporaneamente, como um *questionamento lúdico* da realidade fictícia para o qual não há necessariamente uma resposta. Devemos entender, também, que o fantástico materializa uma antinomia estética porque o

⁴ O texto-fonte foi escrito e traduzido pelo Prof. Márton Tamás Gémes da forma que segue “Das Oxymoron ist Element eines lusu verborum, der ein Gedankenspiel antreibt, in dem ein Tertium gedacht werden muß, das die Ambivalenzbewegung auspendeln läßt und dennoch die Pointe des Spiels nicht verspielt. Die im Oxymoron verschränkten Extreme oder Antonyme (heiß/kalt, Trugbild/Echtbild, irreal/real) spiegeln einander nicht nur, sondern sie partizipieren auch aneinander. [...] Der >gleitende< Sinn, der zwischen beiden entsteht, schließt den Zweifel ein, der dem Zwitterstatus des Phantasmas zwischen Realität und Irrealität gilt. Das Phantasma hat so, das heißt rhetorisch gesehen, eine oxymorale Struktur”.

Sobrenatural (comumente inexplicável) passa a servir como explicação, aparentemente longe das relações de causa e efeito, para o que não tinha uma explicação aparente.

Tal procedimento, lembremos, tornou-se comum na literatura das Américas por causa das constantes renovações sociais e políticas sofridas por estes povos devido à histórica amálgama das imposições imperialistas que, durante séculos de dominação, moldavam concepções e práticas que se refletiriam na arte e na literatura dos autores situados nessas regiões.

No entanto, rompendo as amarras todorovianas, o que faz o fantástico perder a noção de gênero literário é exatamente o que o faz mais interessante e menos problemático, a capacidade que tem de ser reescrito de forma ahistórica, lógica, mas sem restrições, principalmente porque nos parece acertado crer que algo que era fantástico para alguém do século XIX (por exemplo, a boneca autômata Olímpia do texto de Hoffmann) não precisa ser, nem será considerado fantástico nos dias de hoje.

Pensar, então, em uma evolução não apenas dos gêneros literários, mas do próprio fantástico, parece a solução mais viável para um estudo que se quer ao menos atualizado sobre temáticas sobrenaturais, pois quando passarmos a achar que estudar o fantástico é delimitá-lo, estaremos ignorando que qualquer narrativa sobrenatural, que não esteja em seu estado puro, pode mesmo conter elementos do fantástico, ainda que este não predomine, e esta é uma prerrogativa contemporânea, como frisou Todorov no início de seu estudo.

Isso implica dizer que, na contemporaneidade, ocorrendo como uma incidência, em uma visão maximalista⁵, além de hibridizar-se com gêneros como o Estranho e o Maravilhoso, o fantástico estaria presente em textos do Absurdo, de Murilo Rubião (*Teleco, o coelhinho*), da *science fiction*, de Finisa Fideli (*Exercícios de silêncio*) das narrativas de mistério de Lygia Fagundes Telles (*Venha ver o pôr-do-sol*), nas narrativas do realismo-fantástico de José J. Veiga (*A usina atrás do morro*), no realismo-mágico de Gabriel Garcia Marquez (*Cem anos de solidão*), nos textos de Isabel Allende (*La casa de los*

⁵ Parafraseando Uwe Durst (2001, p.27-28) podemos dizer que há duas vertentes para as narrativas de teor sobrenatural: a visão **minimalista** (que representa o fantástico puro) e a visão **maximalista** (que aceita, de forma histórica ou ahistórica, todas as narrativas que comportam situações que não podem ser explicadas pela racionalidade), o que justifica a expressão Literatura Fantástica (LF) como um conceito mais abrangente.

espíritos), nos romances de *high fantasy* de R. R. Tolkien (*The lord of the rings*), bem como no sobrenatural pueril e ameno de J. K. Rowling (*Harry Potter*) e em qualquer autor ou autora que, em seus textos, apresente situações que subvertam a legalidade cotidiana e apresentem algum evento que represente a irrupção do sobrenatural em suas narrativas.

O que tencionamos dizer com isso é que o Fantástico, a despeito de pressupostos mais rígidos, como a *hesitação* todoroviana, não deve ser encarado como uma manifestação literária estanque e amorfa ou simplesmente como algo situado em um tempo distante, mas uma forma textual de caráter *evolutivo*, pois, ao menos modernamente, nunca devemos desconsiderar as relações do texto com seus pressupostos históricos, sociais, culturais e antropológicos, exatamente porque este posicionamento acaba sendo não apenas uma importante exigência para a compreensão de um tipo textual específico, mas uma singular característica do próprio sistema literário.

Assim, numa paráfrase formalista, bem ao gosto do *New Criticism*, reforçamos aqui a idéia de que os gêneros, ao longo dos tempos, nascem, crescem e renovam-se, sofrem *modificações*, podendo até unir-se a outros (fantástico-maravilhoso/fantástico-estranho), ainda que isso possa causar a sua destruição, como aconteceu modernamente com a *epopéia*, embora acreditemos que este não seja o caso específico do gênero fantástico.

Em última instância, para sairmos do *labirinto* das definições, usando uma expressão borgiana, devemos entender que primeiramente existe o fantástico, caracterizado pela configuração do Evento, ou seja, pelo momento exato da irrupção do sobrenatural na narrativa, de causalidade imediatamente sobrenatural que pode provocar a hesitação no leitor.

Nessa hora, para uma visão mais moderna da literatura sobrenatural, na proposição de Lovecraft (1927), e mais contemporânea, como propõe Lachmann (2002), todas as narrativas que apresentam um evento de natureza insólita são igualmente fantásticas, o que nos dá o direito de utilizar, em substituição à noção de gênero, a expressão Literatura Fantástica (LF) para todos os textos dessa natureza, inclusive para os contos que aqui serão analisados.

Por fim, quando a personagem ou o leitor implícito aceitar o fato insólito como algo comum, estaremos no domínio do Maravilhoso puro; quando

aceitar um tipo de causalidade específica como razão do evento, gerando o sobrenatural explicado, denominaremos Estranho puro; quando aceitar que o fato narrado comporta tanto a explicação racional como a dúvida, teremos o Fantástico-estranho; ou ainda quando aceitar que a situação, que alimenta uma dúvida, também mantém algo mágico que não é explicado por leis naturais, teremos o Fantástico-maravilhoso, não esquecendo que a denominação LF, nessa visão maximalista, pode ainda abarcar, e tem sido assim, outros gêneros como o maravilhoso instrumental (a *science-fiction*), o horror, o policial, o absurdo etc.

Depois das contribuições de ingleses, búlgaros, norte-americanos, franceses, portugueses e alemães, a LF tem-se configurado, contemporaneamente, a partir de noções pós-colonialistas da América Latina em um emaranhado de definições que revelam principalmente o caráter evolutivo da própria genologia⁶, pois ao acreditarmos (e acreditamos) no fantástico concebido pelo homem de acordo com “o seu tempo”, precisamos crer também (como tem sido demonstrado) em seu potencial metamórfico, confirma-se a hegemonia da literatura fantástica.

Como vimos, a conceituação do Fantástico como um gênero literário específico não é apenas um trabalho a quatro mãos, mas a costura paciente de todos os pedaços ou retalhos que compõem a gigantesca manta da definição da literatura fantástica, em textos que envolvem noções discursivas, históricas, culturais, sociais e antropológicas que precisam ser revisitadas com o olhar do feminino.

Recorrendo ao mito de Penélope, tecedeira “honrada e fiel”, embora lhe pesem sempre sobre a cabeça as más línguas, diríamos que a melhor parte dessa manta, exatamente a que lhe completa e adorna vem sendo tecida ainda, na pós-modernidade, por mãos delicadas, cheias de esperança, das mulheres escritoras da crítica e da ficção, que um dia se cobrirão, efusivamente, muito orgulhosas do trabalho que fizeram.

Depois de um delineamento mais seguro do assunto, encaminhamo-nos para uma abordagem mais técnica do fenômeno literário ao menos no que

⁶ Termo que designa de forma ampla a “teoria dos gêneros literários” segundo o *Glossário da Crítica Contemporânea* de Marc Augenot (1984). Não confundir com Genealogia, uma ciência auxiliar da História que estuda a origem e a evolução das famílias.

concerne à literatura fantástica e as suas importantes implicações com o sexo feminino nos parâmetros temáticos e autorais. A partir de agora, então, abordaremos o nosso segundo grande tópico, a mulher.

2.3 AS TECEDERAS

Desta feita, tornou-se questão de honra para nós registrar nos anais da literatura brasileira a presença e a indiscutível importância da mulher nos textos de caráter sobrenatural, desde o Romantismo, com os contos de Álvares de Azevedo, iniciador do fantástico no Brasil, à contemporaneidade, com os contos de Augusta Faro Fleury, uma das revelações do fantástico em nosso país.

Propomos, então, uma análise da condição da mulher na literatura fantástica brasileira, especificamente em três contos da nossa literatura. Por isso, do ponto de vista teórico-metodológico, estudamos a relação mulher-literatura e mulher-literatura-fantástica, quando analisamos a presença da mulher nos textos sobrenaturais, sua preconceituosa inserção a justificar-se como um singular motivo (leia-se *objeto*) da narrativa de cunho sobrenatural, seu eventual protagonismo junto ao inibidor *status quo* masculino, avançando para uma produção de autoria feminina das mais significativas e, diga-se de passagem, pouco reconhecida na teoria do fantástico brasileiro.

Deve-se dizer, simplesmente, que muito se tem escrito sobre estes dois grandes temas: mulher e literatura, mas pouco se disse da relação importantíssima entre o feminino e o texto de teor sobrenatural. Escrever sobre Literatura, em nossa opinião, é, geralmente, trilhar caminhos batidos, andar por onde outros já andaram, na maioria das vezes, dizendo até as mesmas coisas. Mas escrever sobre a mulher, inclusive sobre a mulher na literatura fantástica, é embrenharem-se em mata densa, caminhos pouco visitados, teimando em abrir clareiras onde reside a escuridão.

Destarte, como a história da mulher na literatura, fantástica ou não, é, na verdade, uma história de luta, subsidiam nossas análises importantes teóricas do Feminismo e da Crítica Feminista, pois nesse diálogo da literatura de autoria feminina, no rol do gênero fantástico, com uma tradição de um

fantástico androcêntrico, alguns retalhos ainda precisam ser costurados para atarmos devidamente os fios que ligam os temas femininos aos temas fantásticos.

Com a ajuda dessas habilidosas tecedeiras, analisamos detidamente o cerne dessa tradição que é inequivocamente incidente no texto de autoria feminina, uma vez que não se pode escrever simplesmente do nada, pois a mulher está sempre “negociando” estes espaços, por exemplo, na literatura, entre “significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível”, nas palavras de Susana Funck (1993, p.33).

Com isso, as mulheres escritoras escrevem-se sempre, ou reescrevem-se, a partir de uma tradição literária, no caso da literatura brasileira, de uma tradição notadamente masculina. Extraí-se deste pensamento que é preciso dar ao texto de autoria e temas femininos a importância que lhe é devida numa redescoberta e reavaliação da produção de autoria feminina na literatura fantástica brasileira.

Aceitando o que nos diz Moreira (2003), cremos que não é possível estabelecer uma boa análise, muito menos, fazer o resgate necessário da mulher escritora sem que se recupere também a sua condição primeira, a condição de mulher, anterior a qualquer outra discussão, e que lhe torna elemento singular nas relações entre os sexos, principalmente, se tomarmos o conceito de *gênero*, como bem o explicitou Joan Scott (1990) como uma “categoria útil de análise histórica”, exatamente o que pretendemos fazer:

O gênero torna-se antes uma maneira de indicar construções sociais – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. (...) O gênero é segundo esta definição uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. Com a proliferação dos estudos dos sexos e da sexualidade, o gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, pois ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais consignados às mulheres e aos homens. (SCOTT, 1990, p. 07).

Retomando Showalter (1994, p.26-27) concordamos que uma escrita feminina é uma escrita de temas específicos “que sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras, e que

sejam aplicáveis na decodificação consciente da mulher como signo”, porque esta nos parece ser uma das principais funções da mulher escritora.

Por isso, proclamamos que na LF tanto os temas quanto o discurso utilizado não são necessariamente fantasmagóricos, mas verdadeiramente produtos de uma série de fatores como diferenças entre o masculino e o feminino, tradição androcêntrica, exclusão, individual x coletivo, público x privado etc. a partir de contextos determinados porque são esses elementos que levarão à construção de um fantástico diferenciado, em nossa ótica um fantástico *feminino*, de discurso e temas que se engendram com esse propósito.

Aplicando esta noção de escrita feminina, concordamos que se trata, na verdade, de uma escrita de mulheres, feita por mulheres e sobre as mulheres, pois, estas relações também compõem um tipo de *estratégia*, seja na literatura da América Latina, seja na literatura dos outros continentes, onde as situações mudam, mas a mulher é a mesma, sempre diante dos mesmos dramas e obstáculos que, ao longo dos séculos, têm lhe barrado o progresso, o crescimento e a autoafirmação.

Com essa mesma perspectiva é que Jean Franco (1986, p.32) se pronuncia ao dizer que um bom trabalho de crítica literária deve partir primeiramente de “uma crítica das instituições, e principalmente de uma crítica ao próprio sistema literário”. Para isso, é necessário criticar o cânone para tentar entender o que houve com a mulher e com a mulher escritora na América Latina.

Gilbert & Gubar (1979, p. 46-78) encontraram na esteira de Harold Bloom (*A angústia da influência: uma teoria poética*, 1973) um paralelo para esse medo feminino de não conseguir criar, de não conseguir escrever, ao qual denominaram analogamente de “angústia da autoria” em contraposição à “angústia da influência”, do autor referido, aplicada aos textos canônicos. Tal conceito é importante porque essas inseguranças serão identificadas no texto como forma de diferenciação da escrita de autoria feminina, como nos lembra Moreira (2003).

Por conseguinte, a “angústia da autoria” é vista como sendo profundamente debilitante; foi considerada como o germe das doenças psicossomáticas entre as escritoras, dos distúrbios de várias ordens, das desconfianças. Tais sintomas aparecem nos textos ou nos estilos de autoria feminina. Constatase, assim, que parte do aspecto sombrio da cultura feminina ocorre freqüentemente e mostra-se de vários modos, sendo um deles a somatização e os textos infectados. (MOREIRA, 2003, p.69).

Nesse diapasão, a LF passa a ser inclusive uma via de abordagem para alguns assuntos não debatidos em uma literatura androcêntrica ou de cunho oficial. Esta angústia é natural a quem escreve, mas no caso das mulheres escritoras, nasce dos muitos anos de coerção. E tanto na literatura da Europa, quanto na literatura das Américas encontraremos temáticas ligadas à loucura, à histeria, à claustrofobia, à fantasia, à ausência de uma política para mulheres, por exemplo.

É por discutir a importância dessas múltiplas abordagens que Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p.23-57) enfatiza a luta constante pela representação de um grupo específico (o das mulheres) como “forma de valorização e reconhecimento de seu papel na sociedade”. A escrita feminina, como forma de representatividade, similarmente ao movimento feminista, é também uma atitude política.

Dessa forma, em busca de autoras que contemplassem não apenas o feminino, mas também a LF numa simbiose especialíssima desses discursos e de suas contingências, elegemos os contos de Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro Fleury, como representantes não apenas do conto brasileiro, tradicional, moderno e contemporâneo, mas de textos comprometidos com uma série de outras implicações de ordem individual e coletiva, nos quais se destacam a dominação masculina, o casamento como exigência, a maternidade, a violência contra a mulher, o tabu da virgindade, a viuvez e a solidão, dentre tantos outros, para que repensemos a condição da mulher na literatura e na literatura fantástica.

2 A FALOCRACIA DO FANTÁSTICO E A INTRUSÃO FEMININA

Historicamente, o Fantástico, assim como toda a literatura, tem representado uma tradição hegemonicamente masculina, e isso é algo com que os pesquisadores devem mesmo se preocupar porque todo o ponto de vista do fantástico tradicional é o mesmo ponto de vista dominante da sociedade patriarcal que impera no mundo desde as mais remotas civilizações, um olhar machista, preconceituoso e discriminador, portanto promotor inveterado de um falseamento da realidade.

A mulher, no fantástico, parece ser um tipo de *inimigo* do homem, literariamente o “Outro” que não apenas espelha ou se assujeita, como nos lembra Beauvoir (1980), mas que, ao mesmo tempo, inibe, assusta, amaldiçoa e mata:

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindicar como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro. (BEAUVOIR, 1980, p. 15).

Não foi por acaso que todos os exemplos citados aqui por nós como *Le diable amoureux*, *A Vênus de Ille*, *Manuscrito encontrado em Saragoza*, *O homem da areia*, textos que também serviram de exemplo para Todorov, o sistematizador do fantástico, envolviam a mulher, embora não a apresentassem da forma mais condizente, ou seja, como um dos elementos mais importantes desse tipo de narrativa.

No entanto, de que forma essa mulher era apresentada? Qual a sua importância ou contribuição para esses textos? E qual a sua verdadeira condição na literatura fantástica ao longo de todos esses séculos? No mínimo, a posição ocupada pela mulher era aquela predeterminada pelo homem, por isso, a cada linha, justifica-se a urgência de um estudo sobre a intrusão feminina no fantástico e a sua real condição nesse tipo de literatura, algo que faremos oportunamente.

A verdade é que o papel da mulher na sociedade e na literatura não tem correspondido à sua verdadeira importância. Com raízes preconceituosas e históricas, esse vilipêndio ou acintoso *apagamento* da figura feminina em nossa literatura começa a enfrentar resistência, oficialmente, no século XIX, quando algumas mulheres escritoras assinalam com seus textos uma mudança de paradigmas.

É o caso, por exemplo, de Nísia Floresta Augusta Brasileira com seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, como assinala Constância L. Duarte, e que é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito.

A pesquisadora, depois de destacar o *feminismo* como um “tabu”, exatamente por ser mal discutido e mal compreendido, assevera também, parafraseando Maggie Humm e Rebeca Walker, que essa “movimentação” da mulher nas Letras e em outras áreas do conhecimento, evolutivamente, dá-se em *ondas* sucessivas nos anos de 1840, 1880, 1920 e 1970, trazendo significativas mudanças para toda a sociedade e para a literatura de autoria feminina, principalmente quando eminentes teóricas cerram fileiras nas grandes universidades nos anos de 1980.

De forma análoga, Nádia Batella Gotlib (1998, p. 5-26), em seu interessante estudo, *A Literatura feita por mulheres no Brasil*, analisa detidamente a contribuição crítica e literária das mulheres escritoras que, antes ou depois desses períodos, das grandes ondas, deram enorme contribuição à literatura brasileira como Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Lúcia Miguel Pereira e Ana Cristina César.

Importante também é o julgamento de Moreira (2003, p.37) ao observar em seu livro *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin* que a crítica feminista propõe-se a um tipo de “desconstrução” das imagens femininas que foram criadas nas grandes obras dos escritores homens para o surgimento de uma nova idéia de mulher, não apenas a mulher leitora ou escritora, mas um diálogo sobre sexo, religião, profissão e outros tópicos importantes, quando podemos vislumbrar o pensamento feminista como um resgate da dignidade humana por tudo que lhe aconteceu ao longo dos tempos. Por isso, é preciso resgatar a dignidade da mulher também no

fantástico, seja como personagem, seja como autora.

Em seu artigo intitulado “Da margem para o centro”, Moreira (2002) aponta para a importância que uma consciência sobre a condição feminina representa para o próprio movimento, pois na maioria dos casos não se tem a certeza de quão difícil foi e é ser mulher em qualquer momento da humanidade, exatamente porque ser mulher é imediatamente integrar a margem e sempre enfrentar a realidade com estratégias, espertezas e negociações para se chegar ao centro e fugir à exclusão:

Entretanto, é preciso que fique claro que: estar na margem significa ser parte de um todo, ao mesmo tempo em que se é, também, fração de um corpo social maior pelo lugar que se ocupa, porque os espaços são superpostos. Assim, os marginalizados têm um olhar e uma percepção diferente; ou seja, eles têm a ótica de um estranho, de um *outsider* do corpo sócio cultural a que estão presos por questões de classe, raça ou etnia. Acredito ter sido essa a intuição pragmática e/ou inconsciente que moveu as pioneiras feministas brasileiras no enfrentamento da questão concernente ao lugar do feminino na sociedade patriarcal. Elas só conseguiram desestabilizar o lugar que lhes era destinado, o de cidadãs de segunda classe, após tomarem consciência de si mesmas e de um destino que lhes era imposto, o de esposa e o de mãe, que necessariamente não correspondia aos seus desejos e ambições. (MOREIRA, 2002, p. 143 -147).

Quanto à abordagem investigativa da obra literária, sobretudo sob uma *epistemologia da mulher na literatura* a partir da LF, temos a consciência de que este é um procedimento que permite mais do que simplesmente constatar semelhanças entre tempos, autores e obras, mas, acima de tudo, demarcar a importância da mulher na literatura de cunho sobrenatural, pois o seu alijamento é um erro lamentável que, com esse trabalho, ajudaremos provavelmente a reparar.

Um estudo sobre a mulher nesse tipo de texto, em especial, também possibilita repensar, para além do texto literário, questões importantes sobre a LF, tão carente de teorias na contemporaneidade, especificidades sobre a mulher, actante ou coadjuvante nesse tipo de texto, bem como as nuances de uma prosa de autoria feminina onde se vislumbrem não apenas “feminilidades” ou “feminismos”, longe do pejo com que o termo veio sendo tratado nos últimos tempos, mas posturas inerentes a um ser especial, com expressividade

singular dentro e fora do sistema literário.

Posto isso, ainda que se estruture pelo viés do fantástico, este trabalho também prioriza, no sentido teórico, as obras das autoras que têm criado, não apenas artisticamente, mas politicamente, um espaço mais amplo dentro do universo da literatura brasileira e mundial, um lugar em que a mulher expressa a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista (no caso o fantástico) e de um sujeito de representação (ela mesma ou suas personagens) autônomos, que constituem, na verdade, uma *alteridade* (o feminino), ou um outro ponto de vista (o do excluído), substancializando um olhar necessário sobre a *diferença*.

Intrigantemente, em todos estes momentos a mulher já estava inserida no fantástico, porém, de uma forma que normalmente nos desagrada, pois, por meio de uma literatura androcêntrica, sempre trouxe de forma *cristalizada* uma aura de negatividade e de depreciação do feminino, comum nas sociedades patriarcais, em simbiose com figuras demoníacas da tradição oral, como as bruxas, por exemplo.

Estas imagens, ao longo dos séculos, apresentadas pela embaçada lente masculina, depuseram social e culturalmente contra o sexo feminino, pois ajudaram a sedimentar de forma *residual*, como pressupõe Pontes (2006), um tipo de *mentalidade* na qual o sexo feminino vem sempre associado ao mal, ao pecado, ao erro, ao diabo, como se observa em alguns romances do século XIX ou mesmo na literatura de cordel.

A mentalidade tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas com um indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de individualidades redonda numa mentalidade coletiva (PONTES, 2006. p.2)

Percebe-se, naturalmente, sem muito aprofundamento nas teorias de Jacques Le Goff (1983) que muitos dos construtos depreciativos do feminino utilizados até hoje, como a símile com as bruxas e as serpentes, ou mesmo a comparação com os mitos de Pandora ou de Eva ajudaram a forjar uma *mentalidade* negativa da mulher, na sociedade, com a significativa colaboração da obra literária.

Logo, uma análise objetiva e imparcial da mulher na literatura e na LF tornou-se estritamente necessária, principalmente para rever e re-analisar estas mentalidades com o propósito mesmo de modificá-las. E se houver dúvidas quanto a esta “imparcialidade” basta lembrarmos que da mesma forma que há mulheres que sequer sabem a sua importância no mundo, o lugar que ocupam ou que, por direito, deveriam ocupar, há homens, com um pouco mais de sensibilidade que outros, que conseguem ao menos refletir mais seriamente sobre essas questões, pois embora estejamos vivendo uma verdadeira mudança de paradigmas, em que a mulher é, cada vez mais, sujeito de sua própria história, na literatura, a situação não tem mudado muito.

2.1 A MULHER NA LITERATURA FANTÁSTICA TRADICIONAL

A Literatura Fantástica de cunho tradicional é marcada pela obra de autores como Jacques Cazotte (*Le diable amoureux*), Horace Walpole (*O castelo de Otranto*), E. T. A. Hoffman (*O homem de areia*), Theophile Gautier (*A morte amorosa*), Prosper Mérimée (*A vênus de Ille*) e Gerard de Nerval (*A mão encantada*), principalmente.

Os textos iniciais, notadamente, os que se filiavam ao *roman noir*, discordavam radicalmente dos padrões literários vigentes, notadamente franco-ingleses, pois apresentavam, além de personagens inverossímeis, fantasmas, elmos e espadas mágicas, terrores sobrenaturais e passagens secretas em castelos arruinados e lodosos semi-iluminados pela lua. Surgia, assim, um novo público leitor, os aficionados pelo horror e pelas novelas góticas:

Não faltaram imitadores ao exemplo de Walpole. William Beckford, outro aristocrata, ergueu também sua abadia medieval e escreveu, outrossim, sua novela terrorífica, “Vathek”, publicada em 1782 em francês e traduzida quatro anos depois para o inglês. “Vathek” era ainda mais fantástico e descabelado que “O castelo de Otranto”; combinava, numa complicada receita, os ingredientes do horror gótico, do exotismo oriental e da ironia voltaireana. (PAES, 1958, p.10).

Encontramos esses renomados autores em duas vultosas coletâneas, uma, de grande aceitação no Brasil, organizada por José Paulo Paes e Fernando Correia da Silva, *Maravilhas do conto fantástico* (1958); e outra, de ampla divulgação mundial, organizada por Ítalo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX* (1983), e em ambas já encontramos a denominação Literatura Fantástica (LF), com algumas ressalvas, com a acepção contemporânea e *maximalista* que engloba o horror, o gótico, o maravilhoso, o estranho e até o absurdo.

O que também se percebe, embora não nos traga susto, é que em ambas não encontramos nem sombra de um nome feminino, uma omissão imperdoável quando sabemos que, na Europa e no Brasil do século XIX, já eram muitas as mulheres escritoras. Percebe-se com isso que a LF, de qualquer época, tem sido um mundo também dominado pelo rigor da pena masculina.

Mas, contrariando essa hegemonia androcêntrica, surge, em 1817, uma importante intrusão feminina na tradição literária do fantástico, indiscutivelmente, é a presença da britânica Mary Shelley que, com *Frankenstein*, além de criar o primeiro romance de *ficção científica* mundial, deu corpo, por assim dizer, a uma pequena “revolução”, a das mulheres escritoras do século XIX, hoje um importante tema de estudo nas mais distintas academias.

A “suave e espiritual” Mary Goldwin Shelley, como disse José Paulo Paes em seu ambíguo prefácio à coletânea, era filha de Mary Wollstonecraft, considerada uma das primeiras feministas, e que ficou conhecida pela publicação das obras “A reivindicação dos direitos da mulher” e “Os erros da mulher”, em 1792. Este engajamento foi levado adiante pela filha Mary Shelley que manteve a luta da mulher pelo “direito de dizer” e conseqüentemente pelo “direito de escrever” ao dar vazão ao seu talento no meio literário, hegemonicamente masculino, principalmente em uma modalidade requisitada à época como era o texto de horror.

Abalando mais ainda essa tradição masculina, surge, em 1894, o romance *The mysteries of Udolpho*, da inglesa Anne Ward Radcliff que, em uma literatura que se tornava canônica, apesar de muitas críticas, colheu

elogios quanto à sua capacidade imaginativa, a propriedade de suas caracterizações, o seu *elegance of style*, em que se destacavam a tendência à plasticidade e a criação da “heroína perseguida”, a figura da mulher *fragilizada*, uma releitura das heroínas dos contos de fadas, que se tornaria um modelo para textos posteriores:

Mrs. Radcliffe tinha, não obstante, uma rara facilidade para criar ambientes terríficos e momentos de suspense, temperando-os com uma sentimentalidade bem ao gosto da época; um crítico chega a inclusive a gabar-lhe o talento para “pintar melancólicas ruínas góticas, sem a falta de uma única coruja”. (PAES, 1958, p. 10).

Observa-se, desde o início dessa intromissão, que o texto escrito por mulheres, fosse ele de teor sobrenatural ou não, tinha implicações muito maiores que a simples ideia de “passatempo” ou mesmo de alcançar fama ou estabilidade financeira, como bem lembra Vasconcelos (2002):

Entretanto, o romance foi o instrumento escolhido por muitas delas [mulheres do século XIX] exatamente como meio de expressão, de denúncia, de revolta e de recusa de sua situação. As condições de possibilidade para isso foram encontradas no próprio meio limitado em que viviam. (VASCONCELOS, 2002, p.107).

No prefácio da coletânea que reúne as três grandes obras do século XIX em que figuram *O médico e o monstro*; *Drácula* e *Frankenstein*, Stephen King, outro grande nome da literatura de teor sobrenatural, autor de *The Shining* (1977), nos dá uma breve noção do que realmente foi *Frankenstein* para a literatura universal ao dizer

Frankenstein é parábola consciente ou inconsciente que Mary Shelley faz da sensibilidade romântica; Frankenstein e sua criatura representam o ying e o yang de um todo paradoxal, englobando beleza e horror, imaginação florescente e consciência social contrabalançados por uma grande capacidade de autodestruição. (KING, 2002, p. 15).

Em terras brasileiras, é preciso observar a importância da escritora cearense Emília Freitas, autora de *A rainha do Ignoto* (1899), que na esteira de

Mary Shelley escreveu o *primeiro romance de ficção científica* do Brasil consolidando uma trilha corajosa por qual seguiriam muitas outras escritoras brasileiras.

Com o curioso subtítulo de “romance psicológico”, o livro veio a público sem muitas pretensões literárias, principalmente porque a autora tinha a dimensão do que era escrever sob a égide do patriarcalismo. Mas isso não a impediria de ter a devida consciência das inovações contidas em seu romance, exatamente o que o distinguiria das demais narrativas de seu tempo.

O romance apresenta a história do jovem Edmundo, advogado formado que, em uma de suas viagens pelo sertão cearense, vê uma estranha mulher, navegando o Rio Jaguaribe, cercada de seres fantásticos e mulheres guerreiras trajadas como as lendárias amazonas. Obcecado por desvendar tal mistério, o Dr. Edmundo passa a investigar a história da Rainha do Ignoto. Chega inclusive a vestir-se de mulher para entrar nos domínios da Rainha, cognominada Funesta, que tem como hábito defender os fracos e oprimidos, principalmente defender as mulheres do jugo dos maridos violentos.

A Rainha do Ignoto (1899), apesar do tônus regionalista, tem nítida influência do livro *La cité des dames*, de 1405, da feminista francesa Christine de Pizan. A obra, ainda do período medieval, tem cunho alegórico e trata da história de três mulheres: Dama Razão, Dama Retidão e Dama Justiça, que tentarão proteger as mulheres das injustiças e da hostilidade masculina à época. É uma das obras basilares para que se pense em uma literatura feminista. Quanto ao caráter sobrenatural do romance *A Rainha do Ignoto* é importante a apreciação de Constância Lima Duarte:

Emília Freitas consegue com habilidade acomodar o fantástico num plano de regionalidade, e faz em seu romance uma incursão pelo imaginário, do palpável ao mais surpreendente e inverossímil (...) o clima fantástico é instaurado com naturalidade no enredo e assume o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medieval, ora lembrando narrativas inglesas de terror, transportando magicamente o leitor e a leitora de um para o outro extremo, até o final, surpreendente. (DUARTE, 2003, p.17).

Embora não tenha efetivamente como base o fantástico, D. Júlia Lopes de Almeida é mais um dos ícones da prosa de autoria feminina no

século XIX, principalmente em contos como “A caôlha”, dotado de um realismo-naturalismo tão acendrado e tão bem executado, que não restam dúvidas quanto à sua filiação à escola flaubertiana. Por outro lado, uma narrativa tão humana, mas tão maternal, tão feminina e sensível que dificilmente poderia ter sido escrita por Machado, Eça, Zola ou Flaubert.

Lembremos que D. Júlia Lopes escreve sob os influxos científicos do último quartel do século XIX, ou seja, sob a égide do Positivismo e permeada por todas as grandes teorias daquele momento, de Marx a Darwin, de Taine a Renan, pensadores que, direta ou indiretamente, colaboraram com o alijamento da mulher das grandes causas da época.

Mas foi com muito trabalho, no jornalismo, com uma coluna em um importante periódico carioca, na prosa, com seus contos e romances, na poesia, nas ações sociais contra a escravidão e pela emancipação feminina, que conseguiu o respeito da sociedade e dos mais renomados escritores de sua época, como nos lembra Moreira (2008):

A coluna DOIS DEDOS DE PROSA que manteve no jornal O País por mais de 30 anos é uma prova incontestada da atuação e do mérito dessa mulher-escritora na imprensa oitocentista brasileira. Além disso, seus manuais foram lidos e relidos pela burguesia carioca e se tornaram um tipo de leitura obrigatória na formação das moças de família. Eles ainda funcionaram como um tipo de carro chefe na divulgação da prosa romanesca de Júlia Lopes, assim como no reconhecimento desta como uma escritora até mesmo por seus pares, os escritores. (MOREIRA, 2008, p. 147-155).

Escrever, então, sob um ponto de vista feminino e assumidamente maternalista, como em “A caôlha” e outros contos, foi uma das formas que a autora conseguiu de, aos poucos, inserir-se nas grandes discussões de sua época para dar notabilidade a temas estritamente femininos que tinham grande relevância social e política.

No entanto, para muito além da problemática estética, o leitor atento dos contos de D. Júlia percebe que ela, vez em quando, flerta com o texto de teor sobrenatural, ainda uma grande moda no final do século XIX. É o que se pode constatar com a leitura de alguns contos da coletânea *Ânsia eterna* (1903) que oportunamente passaremos a abordar.

Abordando temas como a vida em família, sob o domínio patriarcal,

a domesticidade feminina, a angústia de escrever e, especialmente, o maternalismo, observamos que os textos de D. Júlia Lopes de Almeida, como o conto “Ânsia Eterna”, que dá título ao livro, pertencem ao que Showalter chamou de *literatura feminina*, com a delicadeza peculiar calcada nas estratégias discursivas, conseguindo inclusive por meio de uma técnica que aqui denominamos *ventriloquismo*⁷, e que corresponde ao momento da narrativa em que os autores ou autoras acabam expondo suas ideologias, suas opiniões por meio das personagens.

As autoras que, como Júlia Lopes de Almeida, fizeram isso pretendiam, na verdade, inserir-se no injusto e machista mundo editorial. No conto “Ânsia Eterna”, que representa de forma análoga a Harold Bloom (1975)⁸ a “angústia da autoria”, segundo Moreira (2005):

As escritoras do século XIX, portanto, vivenciaram um conflito no que dizia respeito à criação literária, pois oscilavam entre assumir um comportamento que as definisse como autoras e/ou instrutoras; ou seja, elas internalizaram os códigos socioculturais vigentes e, conseqüentemente, sentiram-se inadequadas nos papéis que o patriarcado lhes fixou e ameaçadas na identidade feminina. Júlia Lopes de Almeida expressou claramente essa angústia da criação literária tanto na vida pessoal, quanto na ficcional. (MOREIRA, 2005, p. 235).

No conto de Júlia Lopes de Almeida este procedimento se torna bastante evidente, pois, interessantemente, a personagem que fala ao amigo sobre o livro que gostaria de poder escrever é um homem, embora se exprima “estrategicamente” como a maioria das escritoras do século XIX:

O que eu quero é achar um engaste novo onde crave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora dessa arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço por não saber fazer nada de melhor. (ALMEIDA, 1903, p.1).

⁷ Denominamos aqui **Narrador ventríloquo**, aquele narrador que expressa suas ideologias por meio da personagem. Em muitos casos o que é dito não combina com os traços criados para a personagem, exatamente porque nessa hora, como um ventríloquo, o narrador, e em muitos casos o autor, verbaliza suas ideias utilizando a boca da personagem.

⁸ Harol Bloom escreveu a *Angústia da influência* sobre o sofrimento que todo autor tem, na modernidade ou na atualidade, para escrever depois que outros já o fizeram principalmente tratando sobre o mesmo tema. Seu medo maior é esse da influência que poderia diminuir-lhe o valor da obra. A *Angústia da autoria*, apesar de tratar da criação literária, é marcada por uma relação identitária.

Em *Ânsia Eterna*, volume de contos escritos no século XIX e publicados em 1903, já com os auspícios sobrenaturais do título, encontramos textos como “A casa dos mortos”, “A nevrose da cor” e “A alma das flores” que, na tábula rasa todoroviana, pertenceriam ao fantástico-estranho (sobrenatural explicado) e ao fantástico-maravilhoso (sobrenatural ameno) respectivamente.

Embora esses contos não representem a totalidade no livro são suficientes para inserir a autora na cronologia do sobrenatural, ao lado de Emilia Freitas, tratando de temas notadamente femininos como perceberemos na análise que se aproxima.

2.2 A MULHER NA LITERATURA FANTÁSTICA MODERNA

A Literatura Fantástica tem seus influxos de modernidade com os norte-americanos Nathaniel Hawthorne (*O jovem Goodman Brown*) e Edgar Allan Poe (*A máscara da morte rubra*), principalmente quando este último passa a ambientar os seus textos de uma forma diversa daquela que faziam os tradicionalistas de sua época.

Embora situado na primeira metade do século XIX, mas só divulgado na segunda, a impressão mais acertada que se deve ter é de que Poe representa a transição entre o texto *fantástico tradicional*, iniciado no século XVIII, notadamente *noir*, de verve anglo-germânica, de modelo hoffmaniano, como assevera Calvino (1983) e o *fantástico moderno*, hibridizado, que Todorov chamou de fantástico-estranho:

Assim como o “conto filosófico” setecentista foi a expressão paradoxal da razão iluminista, o “conto fantástico” nasceu na Alemanha como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo inteiro e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos. Portanto, o conto fantástico é também filosófico, e aqui um nome se destaca entre todos: Hoffmann. (CALVINO, 2004, p.11).

O conto “A máscara da morte rubra”, de Edgar Allan Poe, indica, em nossa opinião, a partir desse intrigante título, os caminhos para uma importante transição no texto sobrenatural, ou seja, para a modernidade ou modernização das narrativas fantásticas tradicionais, pois o que mormente era marcado tão somente pelo *preto* (o texto *noir*), agora adquire novas tonalidades.

As janelas dispunham de vitrais coloridos de acordo com o tom dominante da peça. Por exemplo, se o aposento era **azul**, de **azul-vivo** eram as janelas. E havia **branco**, **verde**, **púrpura**, **laranja**, **roxo** e **negro**. Este era o sétimo. Totalmente coberto de veludo **preto**. Teto, paredes, tapete. Somente aí nesta sala a cor das janelas não correspondia à das decorações. Os vitrais eram **vermelhos**, sangue vivo. (...) Uma visão fantástica. Na sala **negra**, porém, o efeito do clarão do braseiro caía sobre as cortinas **negras**, através dos vidros **cor de sangue**, dando a tudo uma aparência lívida, de morte. Poucos ousavam penetrar ali. (POE, 1998, p.21).

Sobre as cores e a literatura fantástica, oportunamente, lembramos aqui o ensaio “O Verde é Fantástico”, um estudo das cores que identificam a LF no seu início, na modernidade e na atualidade. Nesse texto o Fantástico é mediado temporalmente por três tonalidades⁹: o preto (na ótica tradicional), o vermelho (na transição para a modernidade) e o verde (na visão contemporânea) numa importante aproximação entre arte, literatura e cinema a partir de temas e cores representativos.

Coincidentemente, a cor predominante no conto de Poe é justamente aquela que reforça as idéias de *dor* e *morte* já embutidas no texto *noir*. O vermelho, nesse conto, jamais seria utilizado por acaso, principalmente pelo que significa: o mundo mágico que fica entre a terra, a vida e a morte, exatamente a grande ideia representada no texto.

O vermelho é, como o preto, uma das cores que primeiro adquire um sentido simbólico. Associado muitas vezes ao mundo mágico, o vermelho era a cor da terra e do manto colocados em tempos pré-históricos sobre os mortos para garantir-lhes uma vida além-túmulo. Na Europa antiga, amuletos embrulhados em vermelho serviriam para

⁹ No artigo “O verde é Fantástico!” analisa-se a importância das cores para a Literatura Fantástica em que se comprova, com ajuda da semiologia e de variadas simbologias, que a LF da atualidade é marcada principalmente pelo uso do verde. Textos como “*Emanuel*” e “*Antes do baile verde*” de Lygia Fagundes Telles; *Cabeça em bronze verde*, de H. Walpole; *Os verdes abutres da colina*, de José Alcides Pinto, dentre outros validam tal assertiva.

afastar os demônios. O vermelho representa o amor carnal, a paixão, o erotismo, além de personificar o sangue, a luta, o perigo e a morte. Na Bíblia, é a cor do pecado e da penitência, a cor da grande meretriz da Babilônia (AP 17,4). Na literatura e na Sétima Arte, geralmente, o vermelho adorna a capa dos vampiros. E como tudo evolui, uma outra tonalidade estava reservada ao sobrenatural... (PAULA JÚNIOR, 2004, p. 11).

Retomando Calvino (1983), depois do afrancesamento de Poe, por Charles Baudelaire, nomes como Villiers de l'Isle Adam (*Vera*), R. L. Stevenson (*O médico e o monstro*), H. G. Wells (*A ilha do Dr. Moreau*) e Henry James (*A volta do parafuso*) abriram as estradas que seriam percorridas pelo fantástico do nosso tempo. Operam-se, tanto na Europa quanto nas Américas, transformações importantíssimas no texto de teor sobrenatural.

Precedido por nomes como, Jorge Luís Borges (*El Alef*), Gabriel Garcia Marquez (*Cien años de soledad*) e Júlio Cortázar (*La casa tomada*), Poe, depois de suas narrativas iridescentes, serviu de modelo para estes e muitos escritores, principalmente, americanos, que passaram a escrever não mais sobre a égide da *gothic novel*, mas sob a claridade dos trópicos, geradora de temas nos quais a escuridão, os castelos e os vampiros seriam trocados por ambientes menos terrificantes, mas igualmente fantásticos para provar que o Diabo, como diz a cultura popular, pode aparecer ao meio-dia, num campo de girassóis.

Na esteira dessas modificações, naturalmente, era natural que também continuasse a incessante intrusão feminina no seio da LF, como os textos da britânica Doris Lessing, devota leitora de Poe, como as novelas *The grass is singing* e *The golden notebook*. São textos, notadamente modernistas, que oscilam entre a biografia, o maravilhoso e a ficção científica.

Em seus textos encontramos ceticismo, dor e visionarismo que servem para o testemunho épico da “*experiência feminina*”, principalmente a inquietante novela *The golden notebook* que é considerada um clássico feminista por muitos estudiosos, embora a própria autora não assuma esse ponto de vista.

Em *The golden notebook - O caderno dourado*, narrativa visionária e mágica intimamente ligada ao Feminismo, temos um texto em que a heroína, Anna Wulf, enfrenta a loucura e a fragmentação de sua personalidade, o caos do mundo à sua volta, de uma forma que sua vida corresponde ao

desmembramento do texto em diferentes partes, ou múltiplos cadernos, que procuram dar conta de sua conturbada realidade.

A inglesa Ângela Carter, não muito conhecida no Brasil, dedicou-se ao ensaio, ao romance e ao conto, com singular incursão na literatura infantil, daí sua ligação com o maravilhoso. Interessando-se pelo texto de teor sobrenatural e pelo feminismo, o que a fez reescrever, sob o ponto de vista feminino, textos de autores como Sade e Baudelaire, é outra grata presença no texto sobrenatural do século XX, exatamente o que atestam livros importantes como *The loves of Lady Purple* (1974), *The passion of new Eve* (1977) e *The lady of the house of Love* (1979):

Lady Púrpura é a marionete principal de um teatro de bonecos itinerante, dirigido pelo Professor Asiático, seu proprietário, virtuoso da arte de simular vida. Representa uma prostituta sensual que arrebatava corações e destrói os corpos de seus amantes. A Senhora da Casa do Amor é a bela e frágil rainha dos vampiros, a morta-viva herdeira da tradição de Vlad o Impalador, condenada a seduzir jovens incautos e perpetuar "os crimes ancestrais" (...) O que aproxima estas duas personagens femininas dos contos "Os Amores de Lady Púrpura" (1974) e "A Senhora da Casa do Amor" (1979) de Angela Carter, além de seu incontido "apetite" por homens, é o fato de que suas vidas, se é que são vidas, seguem *scripts* repetitivos, ditados pela tradição imposta por uma economia patriarcal que as objetifica em sedutoras mulheres-monstro. (FUNCK, 2001, p. 02).

Um outro importante nome da narrativa sobrenatural de autoria feminina é a inglesa Agatha May Clarissa Miller ou Agatha Christie (1890-1976), cognominada "Rainha da Morte", que embora seja marcada pela produção de textos inerentes ao gênero policial, tão controverso quanto o fantástico, em textos como *Ten little niggers* (1939), traduzido no Brasil como "Os dez negrinhos", gerando críticas quanto ao seu eventual racismo, também trilha os caminhos da narrativa fantástica.

Em nosso país, sob os influxos da modernidade, apenas uma mulher escreverá de forma a receber o destaque na tradição fantástica brasileira, Lygia Fagundes Telles, que ainda adolescente começou a buscar o seu espaço na literatura brasileira com a publicação de *Porões e Sobrados* (1938), livro de contos que já trazia em seu bojo inúmeros temas que seriam retomados, com maior madureza, em obras subsequentes como *As meninas* (1973) e *Mistérios* (1981).

Estreando oficialmente em 1944, com *Praia Viva*, Lygia Fagundes Telles, a contista, insere-se corajosamente no rol da narrativa fantástica brasileira. Adepta do texto que tentava “resgatar o mundo interior do homem”, em seus contos, as personagens chegam a situações limites a ponto de estabelecerem ligações entre o “eu” e o “outro”, exatamente a temática do duplo, a alteridade, estudada por Victor Bravo, como já vimos.

Sobre os procedimentos específicos da obra de Lygia Fagundes Telles, as *categorias do duplo* e as *experiências do limite*, ambas ligadas às noções específicas de alteridade, é muito acertada a afirmação de Sampaio (1996) sobre a autora:

Mas ela não se limita a refletir a condição e a natureza humanas através de suas personagens, predominantemente femininas. Cria, também, em muitos dos seus contos, uma supra-realidade; ou seja, constrói um mundo misterioso, em que a lógica dos acontecimentos é somente admitida como extranatural. Lançadas esparsamente nos seus livros de contos, essas narrativas breves, consideradas em sua maioria como fantásticas, foram reunidas na obra “Mistérios”, que veio a lume em 1981. (SAMPAIO, 1996, p.07).

No conto “Emanuel”, por exemplo, a personagem Alice surpreende a todos ao dizer que tem um namorado, um “amante” muito bonito, e de *olhos verdes*, embora ache ela mesma que ninguém acredita. A situação seria das mais comuns se relacionássemos o pequeno logro de Alice com aspectos psicológicos, como carência e pulsão, perfeitamente capazes de desencadear tal fantasia. Mas, quando, ao final, a personagem é informada de que seu “namorado” está à espera, na porta, o fantástico instala-se pela materialização de um ser que só existia na cabeça da personagem e que apenas ela sabia disso.

Com esse ímpeto veio a lume seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954, oscilando entre o psicológico e o fantástico, e que só foi amplamente divulgado no Brasil graças à influência televisiva. Mesmo sendo o primeiro romance, já não se podia chamar de texto bem comportado, pois nos apresenta a história de crescimento da jovem Virgínia, com discussões sobre incesto, lesbianismo e impotência sexual.

Foi com *As meninas* (1973) que a autora apresentou mais explicitamente um texto literário de cunho feminista por meio de uma personagem dotada de pensamento crítico em relação ao papel da mulher. "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos". O que temos, na história das amigas Ana Clara, Lia e Lorena, é a valorização de um outro olhar, o feminino, sobre elementos históricos, artísticos e literários androcêntricos, tirânicos e notadamente equivocados.

À luz de Showalter (1993), entendemos Lygia Fagundes Telles, escritora do século XX, que na LF representa uma transição entre o tradicionalismo e a modernidade, também como uma autora de *literatura feminista*, principalmente em narrativas longas como *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no aquário* (1964) e *As meninas* (1973), onde se observa uma discussão reiterada sobre a condição da mulher na sociedade e posicionamentos explícitos sobre desejos e temas sexuais que ajudam a configurar, inclusive, no dizer de Muzart (2003, p.07) uma "nova heroína para as narrativas modernas".

Vale ressaltar que Lygia Fagundes Telles viveu e escreveu ainda durante o Estado Novo e mesmo não tendo nenhum problema com a censura, sempre esteve ligada aos movimentos participativos que defendiam o livre exercício, por homens e mulheres, da profissão de escritor. Seus textos não são obrigatoriamente panfletários, mas sempre abordaram questões muito importantes à causa feminista.

2.3 A MULHER NA LITERATURA FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA

O "Pós-modernismo", termo de Jean-François Lyotard para pensar uma condição que as pessoas viveriam no presente, usado grosso modo como equivalente do que é "contemporâneo", é um momento de enormes transformações de cunho social, cultural, artístico, filosófico e político porque representa, notadamente, um colapso das hierarquias de conhecimento e de poder, pelas mudanças de gosto e de opinião que colocarão em xeque as

noções de público e privado, invertendo a importância entre o local e o universal, o individual e o coletivo.

Desta feita, por conta de seus elementos constituintes e determinantes, torna-se natural compreendê-lo como um movimento intimamente ligado ao Feminismo e ao consequente grau de importância dado à escrita feminina, ratificando o postulado socialista de que “a revolução da mulher foi a mais importante revolução do século XX”, (Telles, 1997, p.669) mesmo que isso não tenha sido um consenso entre as próprias feministas, como se pode observar em “Vozes variadas”, sub-tópico do livro *Pós-modernidade* (1998), de David Lyon:

Se tomarmos o caso do feminismo, o delineamento de práticas sociais vem imediatamente ao primeiro plano. Algumas feministas observam, justificadamente, que sua luta para fazer a ciência machista reconhecer seu viés intrínseco – seu paradigma – acelerou o eclipse do empirismo (LYON, 1998, p.98).

Assim, teorizar sobre o fantástico na contemporaneidade nos parece uma empreitada tão necessária quanto desenvolver um estudo sobre a mulher na literatura fantástica, principalmente porque incorre na aceitação da escrita feminina como parte desse cânone literário que, corajosamente, tentamos revisitar propondo não apenas a sua revisão, mas a lúdica inserção das mulheres escritoras que continuam, em muitos casos, fora das edições contemporâneas da “história da literatura brasileira”, obras bastante influentes na consolidação do nosso cânone literário, mas que reiteram a cada tiragem este não-lugar das mulheres escritoras.

No campo dessas “variadas vozes” as omissões são tão freqüentes que, para elencarmos autores representativos do fantástico contemporâneo como Tim Powers, com *The Anúbis Gates* (1983), Fritz Leiber, autor de *The ghost light* (1984) e Katrin Kramer, com *Sand castles: a Dystopia* (2005) tem sido uma atividade de verdadeira garimpagem nas poucas coletâneas que têm surgido na última década deste século.

Observa-se, então, que desde a criação do conceito pós-moderno de “Realismo Mágico”¹⁰ (Realismo Maravilhoso ou Realismo Fantástico), aplicado às narrativas de autores hispano-americanos, uma série de transformações têm-se operado nas narrativas sobrenaturais da América Latina inclusive na própria tipologia dos fantasmas. Sobre isso vejamos as palavras de Silviano Santiago:

Daí que o outro, o estranho, se afigurasse como o monstruoso como aquilo que deveria ser colocado no plano do exótico, do fantástico. Já o olhar contemporâneo dos escritores latino-americanos que retomam as imagens heteróclitas criadas em torno da fauna do continente vem esvaziar o caráter exótico dessas mesmas imagens, fazendo da diferença o traço constitutivo de uma identidade disforme, heterogênea e paradoxal. Esse olhar flagra na estranheza antes exótica dos monstros latino-americanos o elemento familiar, num reconhecimento do que foi recalcado pelo processo de domesticação colonial ao longo de todos esses séculos (SANTIAGO, 1998. p. 31-44)

O autor de LF da contemporaneidade, então, no caso da latino América, não precisa mais de castelos terrificantes e nem de vampiros para introduzir no leitor sensações como o *medo* ou a *hesitação*, basta a simples possibilidade de subversão da legalidade cotidiana, fazendo com que o sobrenatural comece a incidir sobre os fatos narrados, para que seus efeitos sejam sentidos, como se percebe nas palavras de Tavares (2003) ao dizer que:

Autores refinados como Poe, Baudelaire, Chesterton ou Balzac produziram páginas brilhantes sobre como a cidade parece criar seus próprios tipos, sua própria fauna. (...) Mais recentemente, mestres da narrativa fantástica como Ray Bradbury, John Collier, Harlan Ellison e Tim Powers criaram novas dimensões para o tema do fantasma urbano, da aparição emitida pela cidade, assim como um fogo-fátuo é emitido por uma sepultura. (TAVARES, 2001, p.11).

¹⁰ Conforme Chiampi (1980) a expressão “Realismo Mágico” foi cunhada em 1925 por um crítico alemão, Franz Roh, para designar inicialmente um grupo de pintores que exprimiam a realidade de forma onírica. A expressão foi reutilizada em 1949 pelo escritor cubano Alejo Carpentier para se referir a obras da literatura latino-americana, como as de Gabriel Garcia Marquez e Jorge Luis Borges, que procediam da mesma forma. Desde então, o termo designa uma técnica literária em que a recriação de uma realidade, normalmente sombria e negativa, sofre atenuação de suas fatalidades através da recorrência a episódios maravilhosos e/ou fantásticos. Posto isso, “Realismo Maravilhoso” e “Realismo Fantástico” são a ele equivalentes.

Surge uma nova perspectiva da realidade, pois o olhar que sempre foi um *outsider* toma agora a perspectiva contrária, principalmente nas Américas, ou seja, o olhar europeu, colonizador, que achava tudo estranho e sobrenatural, dá lugar ao olhar americano, colonizado, explorado, marginalizado, com todas as privações, todas as contendas e mazelas comuns à realidade que, para serem melhor assimiladas, passam contraditoriamente a ser abordadas pelo viés do fantástico.

Por conta disso, além de o próprio homem ser tomado como um ser inexplicável ou fantástico, tudo que o rodeia (os monumentos Maias, as construções Incas, a Ilha de Páscoa, a Amazônia e seus mistérios, as descobertas, os contextos de ditadura...) serão tomados realística ou metaforicamente como sobrenaturais pelo escritor, que passará a valer-se de elementos dessa realidade que, aos olhos do leitor diferenciado ou ideal, podem servir para a criação de textos inerentes ao fantástico ou ao maravilhoso de suporte dicotomicamente realista:

O fantástico está sempre impondo sua magia, em meio à realidade de todos os dias. Na própria realidade, dizia Cortázar, que tem certa porosidade para todo homem sensível, há elementos inexplicáveis. Mas é desses fragmentos do mundo, dessa multiplicidade de possibilidades que o artista extrai a matéria a ser transformada. (BELLA, 1989, p.151).

Se observarmos atentamente obras como *La región más transparente* (1959) de Carlos Fuentes, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel Garcia Marquez e *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, perceberemos um dado importantíssimo para o fantástico latino americano: por não possuir cronologicamente um medievo, fonte inesgotável do feérico, do sobrenatural, a América Latina não apenas promove os empréstimos da literatura mágica do Ocidente, mas cria seus próprios mitos, seus deuses e monstros, das suas selvas e cidadelas abandonadas, o que faz singular a sua literatura fantástica.

No Brasil, Murilo Rubião e José J. Veiga, por exemplo, são os autores que darão esta nova feição ao fantástico, priorizando aquele o absurdo kafkiano, como se percebe em *O ex-mágico* (1947) e *O pirotécnico Zacarias* (1974), e este o realismo maravilhoso, identificado facilmente em *A estranha*

máquina extraviada (1959) e *Os cavalinhos de Platiplanto* (1968), em que o *ponto de vista infantil* é apresentado como um dos elementos responsáveis pelo estabelecimento do fantástico:

Em *A estranha máquina extraviada*, a perspectiva da criança limita-se a alguns contos e o realismo mágico cede lugar a um aprofundamento no fantástico, seja oscilando para o alegórico, seja para o absurdo. ... preciso ressaltar, contudo, que a narrativa de Veiga não aceita uma delimitação precisa de fronteiras; o que configura a linguagem literária do autor e o movimento oscilatório entre o real e o irreal, o cotidiano e o insólito, nos diferentes graus e modos. (TURCHI, 2003, p.65).

José J. Veiga é, na opinião dos críticos contemporâneos, um dos nomes mais importantes desse fantástico renovado, pois conseguiu, com seus contos, estabelecer novos parâmetros para a realização do texto dito sobrenatural como a ausência de ambientação soturna, o *ponto de vista infantil* e a questão da *alteridade*, embora tenha recebido críticas como as de Wilson Martins que diz que Veiga “passou sem perceber do plano da literatura para o plano da ideologia” e descaracterizou, com isso, a natureza mágica da sua narrativa (MARTINS, 1994. p.97).

Suas narrativas são ensolaradas, cheias da cor local goiana, como os textos de August Faro Fleury, além de apresentarem os eventos sobrenaturais do ponto de vista de crianças e até de índios para quem muitas das coisas do mundo já são verdadeiramente fantásticas. Em certos casos, seus textos ainda podem conter um viés alegórico, crítico da política de seu tempo como se vê em *A estranha máquina extraviada* (1967) e *Sombras de reis barbudos* (1972). Exatamente por isso, por essas marcas identitárias, alguns críticos procuram diminuir a presença do fantástico em suas obras.

Quanto à literatura feminina na América Latina são muito próprias as palavras de Luiza Lobo (1997) ao analisar alguns nomes como Isabel Allende e Gabriela Mistral, ambas do Chile, Cristina P. Rossi, do Uruguai, Victoria Ocampo, da Argentina, Maria Firmina dos Reis e Lygia Fagundes Telles, ambas do Brasil.

Das autoras de língua espanhola a que mais interessa, dadas as nossas temáticas sobrenaturais, é o nome de Isabel Allende, que, no século

XX, com o romance *A casa dos espíritos*, apresenta uma discussão sobre o índio massacrado em seu país, relativizando o olhar ambicioso e insensível do colonizador, com a cultura mágica dos nativos chilenos cheia de rituais aterrorizantes e fantasmagóricos, gerando, em seu texto, realista, psicológico e exótico, um realismo-mágico,

Embora denote um forte parentesco com *Cem anos de solidão* (Buenos Aires, 1967), de Gabriel García Márquez, pois seu estilo também emprega o realismo mágico, o livro traz, no entanto, como marca de originalidade, um ponto de vista exclusivamente feminino, delineando a ação real sempre a partir desta ótica. Os diários da avó Clara, localizados pela neta Alba, que conduz a narrativa, servem de argumento e fio condutor para que esta articule todo o discurso fragmentado das mulheres da família e revele a alegria da descoberta do belo e da vida, que em geral é o reprimido e o recalcado no discurso feminino. (LOBO, 1997, p.40).

Retomando o discurso da intrusão feminina, contemporaneamente, a mexicana Verónica Murguía, que começou a escrever nos anos 80, é hoje uma das gratas revelações do Realismo-mágico comum às Américas. Dentre outras obras escreveu *El fuego verde*, a história de Luned, uma garota que vive em um mundo de elfos e espíritos de uma forma que a floresta chega como um mar verde. Luned vive um conflito entre o seu jeito de ser aventureiro, livre, e a domesticidade de sua mãe, sempre em casa, cozinhando e desejando para a filha o mesmo tipo de vida. Temos na verdade uma narrativa que revela um rito de iniciação que passa pela ótica feminina:

El fuego verde, de la escritora Verónica Murguía, es una novela magistral donde el lenguaje, movedizo y sensual, revela imágenes que se deslizan entre la ambigüedad y lo simbólico. La recuperación de un entorno medieval justifica las claves para una lectura mística y profunda, donde se valida la búsqueda de identidad y el reconocimiento de procesos vitales en los lectores contemporáneos. (DÍAZ, 2001, p.01).

A ítalo-brasileira Marina Colasanti é mais uma autora cuja obra abarca parcialmente o que aqui discutimos, pois se não há nela efetivamente o apelo ao fantástico, embora vários contos sejam permeados pelo Realismo-mágico e pelo feérico, *stricto senso*, a maioria de suas temáticas, em textos como *A moça tecelã* e *Entre a Espada e a Rosa*, abordam diretamente a condição da mulher na sociedade como bem lembra Barzotto (2008):

Em suas obras a autora [Marina Colasanti] reflete, critica, questiona, revela, grita, desobstrui a bruma envolvente e deixa vir à tona detalhes ocultos que formam a vida humana; especialmente vigilante acerca da realidade feminina e, a partir de fatos cotidianos, talentosamente expõe o amor, a arte, a dor, o desejo, a negação, os problemas sociais, a tradição, a ruptura, e tantos outros pontos, sempre com sensibilidade ímpar e olhar singular. (BARZOTTO, 2008, p.189-200).

Ainda moldando esta singular “literatura feminina”, muito louvável, apesar de reducionista, é a seleta de Luiz Ruffato (2004), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, que destaca autoras da atualidade que, ao menos ideologicamente, em termos de literatura e crítica feminista, confirmam o avanço da escrita feminina brasileira embora algumas ainda não tenham o devido reconhecimento.

A referida coletânea nos apresenta Augusta Faro Fleury, autora do conto “Gertrudes e seu homem”, que, como disse Ruffato (2004), é “uma daquelas escritoras que o país não conhece” porque não lança livros no eixo Rio-São Paulo ou porque não tem o apadrinhamento de editoras importantes, por isso seus textos, inclusive os melhores, ficam no ineditismo injusto.

Augusta Faro é essencialmente contista, destacando-se dois significativos volumes, *A Friagem* (2000) e *Boca Benta de Paixão* (2007), livros nos quais encontraremos contos de temáticas eminentemente femininas, mormente protagonizados por mulheres, com narrativas engendradas a partir de um discurso ambíguo, próprio da LF, como destacamos abaixo:

O corpo em nada foi maculado, mas recendia aquela antiga amargura disfarçante, que ficou repousando por todos os recantos da cidade, vinda daquela mulher que parecia adormecida, na curva maior da prainha, coberta de violetas e solidão. Ninguém nunca esclareceu se a senhora Gertrudes teria morrido na hora exata em que descobriram e violentaram seu sagrado segredo, ou se o aguaceiro lhe havia roubado a flor da vida. (FARO, 2007, p.62).

Unindo a perspectiva fantástica a uma escrita de autoria feminina, atestamos a validade de estudos como os de Bessiére (1974, p. 49), que assinalam o fantástico como “o agente da aniquilação do real, da ordem e do equilíbrio estabelecido”, como se o homem reinventasse o fantástico em uma fratura da racionalidade, que envolve, além de outros fatores, o ser e o mundo.

E é exatamente nesse ponto que a teoria nos interessa, quando este “ser” é uma mulher.

Sob a ótica de Elaine Showalter (2003) os contos de Augusta Faro pertenceriam a uma *literatura fêmea*, uma literatura de auto-descobrimento, de narrativas que abordam não apenas desejo, mas sexo, sexualidade, satisfação, tabus, preconceitos e a própria mulher na construção de sua nova identidade feminina, de seu lugar no mundo, enfrentando ou não o masculino, a partir dos vários questionamentos que o ato de “ser mulher” pode suscitar como se observa em “O homem de ouro puro”

Veio vindo e apoderou-se de meu corpo como um tubarão, uma naja, um vendaval, um redemoinho, um escorpião, um animal de sangue quente, um homem soberbo, elegante. Era dono de todas as manhas e artimanhas do Amor e do corpo de uma mulher. (FARO, 2007. p.16).

Essa nova mirada sobre a teoria revela principalmente o caráter evolutivo da própria genologia, pois ao acreditarmos (e acreditamos) no fantástico concebido pelo homem de acordo com “o seu tempo”, precisamos crer também (o que não é de todo impossível) em seu potencial metamórfico, ou seja, na sua capacidade de sofrer alterações, de não ser mais puro, mas apenas uma variação ou uma incidência, como pudemos observar, no importante posicionamento das três teóricas apresentadas (Bessiére, Wünsch e Lachmann) que, infelizmente, por falta de traduções (esperemos que seja apenas isso) têm sido ignoradas por muitos estudiosos desse gênero específico.

Algo que muito nos agradou, graças aos estudos do Prof. Márton Támas Gémes, foi a descoberta de teorias recentes sobre o fantástico elaboradas por mulheres, no caso Marianne Wünsch e Renate Lachmann, o que comprova, acertadamente, que, embora não contem com a devida divulgação de seus trabalhos, as mulheres estão cada vez mais efetivando o seu pensamento e o seu espaço nas academias, mesmo com todos os impedimentos.

Grças a essas recentes abordagens poderemos destacar, primeiramente, as diferenças entre uma LF androcêntrica e a LF produzida por mulheres nos séculos XIX (de cunho tradicional), XX (de transição e modernos)

e XXI (de caráter híbrido e contemporâneo), principalmente no tocante aos temas e quanto às particularidades de sua autoria.

Na esteira dessas considerações percebemos ainda até que ponto o fantástico de Emilia Freitas e Júlia Lopes de Almeida, autoras do século XIX, difere do fantástico de Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti, escritoras do século XX, que por sua vez pode ser diferente do aspecto temático-formal de uma autora que se proponha a fazer textos fantásticos hoje, como a goiana Augusta Faro Fleury.

Nosso papel, além de analisar estas dicotomias, é promover um estudo crítico-teórico que evidencie as inovações de um fantástico realmente diferenciado, de textos que têm, assumidamente, sexo e autoria, através de elementos que revisitam a importância e o lugar do feminino e reinventam o texto de teor sobrenatural nos quesitos linguagem, temas e autoria, apontando para a existência de um Fantástico Feminino.

3 INTRODUÇÃO AO FANTÁSTICO FEMININO

3.1 A CONDIÇÃO DA MULHER NA LITERATURA FANTÁSTICA

Depois de muitas leituras sobre Fantástico e Feminismo, além de extensa pesquisa acerca de autoras do fantástico compiladas em coletâneas como: *Maravilhas do conto feminino* (1958), *Contos femininos* (1959), *O conto fantástico* (1959), *O conto da mulher brasileira* (1978), *Contos fantásticos do século XIX* (1983), *Páginas de sombras* (2003), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) e *Os melhores contos fantásticos* (2007), como amostragem, escolhemos alguns textos que pudessem ilustrar a presença da mulher nesse gênero literário dominado pela pena masculina.

Elegemos nesse percurso três linhas de abordagem: a condição da mulher na Literatura Fantástica; as características e temas do fantástico feminino e o fantástico como estratégia para a discussão de temáticas do feminino, privilegiando a questão da autoria para dar uma maior visibilidade às mulheres escritoras no cânone da literatura fantástica.

A validade dessa discussão propõe compreender e comprovar que a invisibilidade das mulheres escritoras na LF tem contribuído para a perpetuação de uma imagem negativa do sexo feminino nos textos de teor sobrenatural e, perigosamente, fora deles, pois, aceitando a comprovada função social da literatura, percebemos que muitos desses preconceitos foram assimilados, reforçados e reproduzidos, culturalmente, ao longo dos anos, por uma produção literária androcêntrica que insiste em desvalorizar a mulher e consequentemente o texto de autoria feminina.

Como bem nos lembra Moreira (2003), uma das grandes funções da literatura, dentre as tantas que possui, é a propagação de ideias. Entretanto, quando as ideias difundidas passam a prejudicar alguém, muito embora não se desvinculem do famoso preceito horaciano do deleite diante do belo e do prazer de ler, então não devemos observar apenas que os homens escreviam há mais tempo que as mulheres, mas o que escreviam e de que forma o faziam, para que, hoje, a reflexão sobre a coerção à escrita feminina possa ser útil para a literatura e para todos os elementos envolvidos neste processo:

Dentre as várias funções sociais da literatura, uma delas diz respeito à divulgação de ideias, à propagação de uma ideologia, à disseminação de um modo de ler e perceber o mundo, a sociedade, e aos valores dominantes. Por ser um instrumento de divulgação, de propaganda ou mesmo de formação de opinião, a literatura não poderia ficar imune, ou seja, passar ao largo dos credos, das ideologias que subjazem no interior das relações de gênero, nos conflitos velados entre os sexos masculino e feminino. (MOREIRA, 2003, p. 21-22).

Grandes autores da literatura universal contribuíram para essa relação conflituosa representando a mulher como um ser malévolos, pecaminoso, curioso, perdulário, demoníaco, luxurioso e mau. Desde *Ilíada* e *Odisséia* ao romance do século XIX, na Alemanha, na França, na Inglaterra, em Portugal ou no Brasil, essa imagem do sexo feminino foi veiculada, às vezes com sua chancela, e em outras por conta apenas de uma hegemonia intelectual masculina que se deparava com o desconhecimento da condição feminina por parte das próprias interessadas.

Na *Teogonia* de Hesíodo (VIII a.C), por exemplo, mais propriamente na obra *Os trabalhos e os dias*, em que o mesmo aborda a Cosmogonia, a origem do mundo e dos primeiros deuses, a existência é naturalmente sustentada por um processo binário, hoje maniqueísta, de enfrentamento entre o Bem e o Mal. Seu pensamento, evidenciado nos extensos poemas, influenciou diretamente na formação de pensadores como Aristóteles e Platão, uma vez que seus escritos não tinham apenas a função do entretenimento, mas um cunho sapiencial e didático que ajudou a erigir, ao lado de Homero, um cânone filosófico calcado na obra de arte.

Em *Os trabalhos e os dias* Hesíodo descreve o *modus vivendi* do homem grego e a sua organização funcional fundamentada no binômio: Trabalho e Justiça. Mas, ao abordar tais temas, motivado pessoalmente por uma querela com seu irmão, por causa de uma herança mal dividida, envereda pelas noções de Bem e Mal. Até este ponto nada de mais. O problema mesmo é que o poeta resolve ilustrar suas ideias a partir da fundação de dois mitos: Prometeu e Pandora, o que nos permite uma leitura simbólica dos referidos mitos.

Quanto à figura feminina, em termos pagãos e politeístas, na visão ocidental, a primeira entidade feminina da literatura é, na verdade, a própria Terra ou Gaia, em algumas civilizações cognominada de “Deusa Mãe”, “Grande deusa” ou “Grande Mãe”, representante da fertilidade e da vida que, num tipo de coito eterno com o Céu ou *Coelum*, gerava em silêncio, passivamente, como seria imposto às mulheres que viriam depois, os primeiros seres, os Titãs, dentre eles, na cultura clássica, os irmãos Prometeu e Epimeteu.

Mas, a primeira mulher, no sentido mais humano da palavra, foi a bela Pandora, forjada pelo deus Vulcano, a pedido de Zeus, para vingar-se de Prometeu, segundo a Teogonia e seus teóricos. Surge a mulher, então, no seio do gênero Maravilhoso, e assim são denominados os mitos clássicos e cristãos, como um tipo de “punição” imposta por Zeus ao titã desobediente que, desrespeitando os desígnios divinos, foi ao Olimpo e roubou o fogo, elemento essencial à sobrevivência na terra. Pandora, então,

Foi a **primeira mulher** que existiu, criada por Hefáisto e Atena, auxiliados por todos os deuses e sob as ordens de Zeus. Cada um lhe deu uma qualidade. (...) Hermes, porém, pôs no seu coração a **traição e a mentira**. Feita à semelhança das deusas imortais, destinou-a Zeus à espécie humana, como **punição** por terem os homens recebido de Prometeu o fogo divino. Vendo-lhe a radiante **beleza**, Epimeteu esqueceu quanto lhe fora dito pelo irmão e a tomou como esposa. Ora, tinha Epimeteu em seu poder uma caixa [uma boceta] que outrora lhe haviam dado os deuses que continha todos os bens. Avisou à mulher que não abrisse. Pandora não resistiu à **curiosidade**. Abriu-a e os bens escaparam. Por mais depressa que providenciasse fechá-la somente conservou um único bem, a **esperança**. E dali em diante, **foram os homens afligidos por todos os males**. (GUIMARAES, 1983, p. 244-245).

Interessa-nos observar nessa pequena ilustração sobre a primeira mulher da literatura sobrenatural a maneira perniciosa como a mesma é apresentada pela literatura androcêntrica, com dotes depreciativos como *traição*, *mentira* e *curiosidade*. Imediatamente, Pandora é um tipo de *objeto*, forjado a ferro e fogo, que em seguida transforma-se em *sujeito*, agente negativo com a função de desgraçar a vida de seu pretenso esposo e de toda a humanidade segundo Hesíodo em “Prometeu e Pandora”.

Foi assim como Zeus, o alto senhor do trovão,
 Fez as **mulheres** como uma **maldição para os homens** mortais,
 Conspiradoras do **mal**. E ele juntou outro mal
 Para contrabalançar o bem. Qualquer um que escape ao casamento
 E à maldade das mulheres, chega à velhice
 Sem um filho que o mantenha. Ele não precisa de nada
 Enquanto viver, mas quando ele morre, parentes distantes
 Dividem seus bens. Por outro lado, quem se casa
 Como é mandado, e tem uma boa esposa, compatível,
 Tem uma vida equilibrada entre o mal e o bem,
 Uma luta constante. Mas se ele se casa com uma **mulher abusiva**
 Ele vive **com dores no seu coração** o tempo todo,
 Dores no espírito e na mente, **o mal incurável**.
 (HESÍODO, 1976, p. 567- 612).

Note-se que, mesmo na singularíssima realidade clássica, a mulher surge como um fardo para a vida do homem que, por ter cometido um grave erro, entrar no Olimpo e roubar o fogo, precisa ser severamente punido. Outra observação importante é que as qualidades ruins da mulher são evidenciadas no casamento, cabendo ao homem, na tradição clássica ou cristã, o papel de vítima de um ser malicioso, persuasivo e mau, que será responsável por intrigá-lo com Deus ou com os deuses.

Assinalamos aqui, a partir do Maravilhoso existente em Hesíodo, a origem da visão depreciativa do feminino, pois, na sua estruturação antagônica, inclusive oximorônica, parafraseando Lachmann (1990), ao dar um rosto feminino à face do Mal, usando a expressão uma “coisa bela”, legou à mulher toda uma carga de negatividade mística que seria passada adiante por outros artistas e filósofos que, pela agudeza do pensamento, a magnitude da fortuna crítica e a larga aceitação de suas ideias, acabaram perpetuando uma visão negativa da mulher.

Tal postura que se alastrou pela literatura, mais propriamente pela literatura fantástica, tendo como resultado maior a valorização das obras e do pensamento androcêntrico, mas contribuindo como o alijamento da mulher de setores importantes da sociedade, por exemplo, as academias e os círculos literários e editoriais, submetendo-a à marginalidade social e artística, à vilania e, conseqüentemente, às posições inferiores dentro das estruturas sociais.

A visão da mulher no pensamento clássico, pagão e politeísta, não difere muito da maneira como a mesma é apresentada na cultura cristã, ou

seja, na Bíblia, em que, por meio de uma herança também cultural, o mito de Eva tem servido para desvalorizar a imagem feminina por seu comportamento ambíguo e lascivo, seu poder de sedução e de persuasão, como se viu no mito de Pandora, o que ainda acarreta uma eterna símile com as serpentes, primeira representação dos *súcubos*, os demônios do sexo feminino, seres odiados na cultura ocidental:

E o SENHOR Deus disse à serpente: Porque fizeste isso serás maldita entre todos os animais domésticos e entre todos os animais selvagens. Rastejarás sobre o teu ventre e comerás pó todos os dias em tua vida. Porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar. (BÍBLIA, 2002, p. 15, Gn, Cap.3, v.14-15).

Esta mesma Eva será, na verdade, um tipo de subterfúgio, até os dias atuais, para incutir na humanidade, preconceituosamente, dentre outras mazelas, a mancha do *pecado original* de onde se extrai, de forma quase dogmática, que a mulher foi *responsável pela expulsão do homem* do Paraíso, algo que colocou em xeque a própria “salvação” da raça humana. Para a LF a mulher apresenta-se, então, como um oxímoro: é uma *coisa*, mas é bela; tem o dom da vida, mas leva à *morte*.

Segundo Jorge Luis Borges (2000) e Ana Maria Shua (1994) a primeira esposa de Adão e, por isso, anterior a Eva, é Lilith, um demônio feminino (súcubo) que, nos dias de descanso do Criador, banquetear-se em constantes orgias com os seres imperfeitos, “sem obedecer ordens de ninguém, divertindo-se com os outros demônios, e parindo filhos demônios (os *lilim*) a não menos de cem deles por dia, como diz Shua (1994 p.16), em uma região sombria próxima ao Mar Vermelho:

Porque antes de Eva foi Lilith”, lê-se em um texto hebraico. (...) Lilith era uma serpente; foi a primeira esposa de Adão e lhe deu *glittering sons and radiant daughters* (filhos resplandecentes e filhas radiantes). Depois Deus criou Eva; Lilith para vingar-se da mulher humana de Adão, instou-a a provar o fruto proibido e a conceber Caim, irmão e assassino de Abel. (...) na imaginação popular costuma assumir a forma de uma **mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos**. (BORGES, 2000, p. 113).

Este singular mito feminino, registrado por Borges no seu *Livro dos seres imaginários* (1952), e fundamentado na cultura judaica, só reforça, na verdade, o caráter ambíguo e malévolos atribuído ao longo dos tempos à figura feminina com grandes implicações teológicas, sociológicas e culturais que merecem indubitavelmente ser discutidas porque geram, a nosso ver, uma grande problemática: uma visão errada do sexo feminino que, mesmo montada em um passado remoto, tem implicações diretas nas péssimas condições sociais da mulher no mundo atual.

Em sentido amplo, a mulher se insere na literatura de cunho sobrenatural, mais propriamente através do Maravilhoso (do latim *mirabilia*, como assinala Irlemar Chiampi), quando pensamos em Gaia, Lilith ou Eva, o famoso mito cristão feminino, criada por Deus, de uma costela de seu esposo para servir-lhe como companheira perfeita no Paraíso:

Então o SENHOR Deus fez vir sobre o homem um profundo sono, e ele adormeceu. Tirou-lhe uma das costelas e fechou o lugar com carne. Depois da costela tirada do homem, o SENHOR Deus formou a mulher e apresentou-a ao homem. (...) O homem chamou à sua mulher Eva porque ela se tornou a mãe de todos os viventes. (BIBLIA, 2002, p. 14-15, Cap.2, v. 21-22; Cap. 3, v.20).

Retomando Borges (2000), na compilação que fez dos seres imaginários, lembramos que ao menos 27 de seus temíveis monstros são femininos, dentre eles a Anfisbena, as Harpias, a Esfinge, a Hidra de Lerna, Lilith, a Quimera, a Pantera, a Salamandra, as Sereias, a Peluda, a Cila, as Lârnias e as Valquírias.

É preciso considerar ainda que existem outros demônios femininos não catalogados como a Gorgone ou Medusa, as Moiras, as Parcas, as Bruxas, as Vampiras, a Melusina, a Dama Pé-de-cabra, a Dama do lago etc. e que todas elas representam, na literatura androcêntrica, ações ou sentimentos ruins ligados ao ser humano, à derrocada dos homens por alguma atitude sensualista ou antirreligiosa sua ou da mulher em especial.

Lembremos que, desde os primeiros séculos da nossa era, foram comuns os relatos sobre mulheres com dons especiais, imediatamente malévolos, de encantamento, adivinhação e inclusive de metamorfoses,

registradas, segundo Hanciau (2004), em *Metamorphoseon librei XI* ou *O asno de ouro*, do filósofo grego Lucius Apuleius (séc. II d.C), como a existência, na região da Tessália, famosa por casos de magia, de uma mulher de ascendência duvidosa, de enormes olhos de coruja, faiscantes, que comia carne humana e bebia sangue de homens e de animais:

Conhecedora, desde a Antigüidade, de segredos mágicos, **a mulher converte-se em artesã demoníaca**, já que o mundo que a circunda não admite outra magia senão a maléfica. Os laboratórios de feitiçaria representam, no imaginário coletivo, arsenais de amor e lubricidade, repletos de importantes substâncias e de simbolismos sexuais destinados a satisfazer os desejos e os apetites eróticos reprimidos ou proibidos. A **feiticeira**, ou a **bruxa**, representa a intermediária entre a amarga realidade e o mundo do prazer, fornecendo à coletividade os meios mágicos – passaporte de ingresso – que muitas vezes no entanto ela é forçada a temer e a rejeitar. (HANCIAU, 2004, p.105).

Com o crescimento da Fé cristã, ou seja, da própria Igreja Católica, por volta do século XII, alguns papas organizaram uma verdadeira caça a estas mulheres de dons sobrenaturais (séc. XIII ao séc. XVII), sedimentando, com o respaldo de textos mais antigos, a ideia da bruxaria como algo ligado muito mais à mulher que aos homens, pois nas cortes, os magos, os mágicos, os alquimistas eram incrivelmente respeitados, ganhando inclusive a estima dos reis e cargos de conselheiros, tanto na ficção quanto na realidade.

Uma das primeiras imagens de bruxas veiculadas na literatura são as Harpias, divindades funerárias, mensageiras do deus dos infernos Hades, possuidoras de enormes asas que tinham por hábito “arrancar” dos mortais tudo que queriam. Há nessa primeira figura uma símile entre a mulher mensageira do Mal (posteriormente as bruxas) e os monstros alados de garras e dentes afiados que constituirão também os primeiros vampiros do sexo feminino:

Na *Teogonia* de Hesíodo, as harpias são divindades aladas e de cabelos longa e solta, mais velozes que os pássaros e os ventos; no terceiro livro da *Eneida*, aves com cara de donzela, garras encurvadas e ventre imundo, pálidas de uma fome que não podem saciar. (BORGES, 2000, p. 35).

O tema do vampirismo, que apresenta um ser que se alimenta de outro para poder existir, inicialmente romântico, sensualista e satânico, foi introduzido na literatura pelos escritores alemães. O poema "Der Vampir", por exemplo, datado de 1748, e escrito por Heinrich August Ossenfeld, é considerado o primeiro texto literário a fazer abordagem desse tema, que antes estava ligado à feitiçaria, às bruxas em especial.

Posteriormente, Goethe escreve *A noiva de Corinto*, história de uma vampira que ressurgue dos mortos para buscar o noivo. Finalmente, em terras inglesas, Samuel Taylor Coleridge escreve o longo poema *Christabell* (1797), história de amor lesbiano-vampiresco da lasciva Geraldine e da virgem Christabell. Secundaram-lhe Robert Southey com o poema épico *Thalaba the Destroyer* (1801) e John Keats que também explorou a imagem da mulher vampira, impiedosa, que seduz e mata em "Lamia" e "La Belle Dame sans Merci", de 1820. Como vimos, o arquétipo maligno do feminino continuava a sua trajetória, pois,

A mulher, objecto de sedução, torna-se objecto de perdição. Uma misoginia latente abre passagem sob este tema: a mulher seduziu o homem, fê-lo perder a sua felicidade, apoderou-se da sua energia, do seu sangue. Vampiro metafórico, ela vive da sua vida, do seu trabalho, dos esforços que o esgotam e conduzem prematuramente à morte. (VAX, 1972, p.36).

Contemporaneamente, sem grandes registros acadêmicos, ou seja, tão marginais quanto a própria situação da mulher, alguns desses "monstros", com especial atenção às bruxas e os súcubos, por serem consideradas também filhas de Lilith, ainda são flagrantemente alimentados na tradição como já se via no texto *A dama pé-de cabra*, adaptação que o português Alexandre Herculano fez de um texto medieval, um *rimance*, constante em um *Livro de linhagem* do século XI, e no qual se observa, pelo código do maternalismo, a agonia e o triunfo do sexo feminino.

Passamos a falar, então, de figuras mais atuais, e nem por isso menos literárias, como a Velha cigana, a Mulher chorona (La Ichorona), a Mulher de branco, a Mulher da estrada, a Noiva cadáver, a Mulher de algodão, a Loira do banheiro etc. que igualmente representam, nessa literatura oral, todas as desgraças da sociedade contemporânea.

Sobre a história incomum da “Mulher de Branco”, a título de ilustração, a versão mais antiga documentada e mais difundida é inspirada na novela do inglês Wilkie Collins, denominada *The woman in white* (1859) e publicada pelo *Harper's bazar*, nos EUA. Daí por diante, muitas outras versões apareceram até chegarmos, por exemplo, à figura grotesca da *Loira do banheiro*, de registro principalmente oral:

A Loira do Banheiro, dentro da tradição oral contemporânea, é uma adolescente de longos cabelos louros, bonita e **muito namoradeira** que um dia se escondeu no banheiro da escola para não ser pega fumando (ou namorando) pelos seus professores ou pela direção. Deu azar, escorregou no piso molhado do banheiro, bateu a cabeça no vaso sanitário e morreu. Desde então, seu espírito passou a assombrar crianças nos banheiros das escolas, principalmente as meninas que se arrumam muito à frente dos espelhos nos banheiros das escolas. Numa segunda versão, a jovem foi **estuprada e morta** pelos garotos de sua escola e abandonada no chão do banheiro. Dizem que para se livrar da Loira do Banheiro, é preciso puxar os tampões de algodão que ela tem no nariz, pois isso pode fazer com que seu fantasma desapareça para sempre. (PAULA JÚNIOR, 2010, p.15).

Devemos observar, no entanto, que o tratamento dedicado à mulher, nessas “figuras”, sofreu um tipo de alargamento e acabou por sedimentar a negatividade do mito, principalmente quanto à vilania do sexo feminino, o que tem sido responsável, ao longo dos tempos, por muitas das injustiças que se processam contra a mulher, inclusive na literatura e, especialmente, na literatura fantástica.

É na esteira dessas posturas discriminatórias que alargamos a nossa discussão sobre a condição feminina na literatura fantástica brasileira e para os estudos de gênero, reiterando-lhes a importância, nas escritoras de escola posteriores, pois surgem, na maioria dos casos, como representantes de uma literatura intimamente ligada ao sexo feminino, mas que aborda a mulher e seus mitos sob uma ótica que desqualifica o sexo feminino.

O que se deve tentar compreender é que nem todas as mulheres daquela época conseguiram entender sua problemática, sua condição e constante desvalorização na sociedade. Por isso, da situação de *objeto* de uma literatura livresca para a condição de *sujeito* de um tipo textual estratégico em

que são importantes a composição¹¹ e a interação¹², retomando Poe e Todorov, muito ainda havia a ser conquistado.

Nossas leituras específicas sobre a literatura fantástica e sobre a mulher na literatura, onde se observa o constante vilipêndio do feminino e o tino preconceituoso dessa atitude, comprovam que as mulheres dos séculos XIX, XX e XXI têm escrito na literatura e na literatura fantástica com objetivos tão importantes quanto os elencados em uma literatura androcêntrica, mas com limitações do espaço editorial e midiático, conseqüentemente uma menor oportunidade de expressão e discussão de seus problemas.

Destaquemos, ao menos nestes exemplos iniciais, para muito além do caráter mitológico, que a ideia ou ideias subentendidas nesse alvorecer da literatura fantástica universal têm servido de subsídio para discussões acaloradas em muitas outras áreas do conhecimento humano como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia, a Arte, a Filosofia, a Política, fomentando a Literatura e o movimento feminista em toda a problemática do gênero.

Depois de refletirmos sobre as deusas ou entidades do período clássico, do período judaico-cristão, sobre as *bruxas* do medievo, as *vampiras* dos séculos XVIII e XIX, ou mesmo sobre as entidades femininas da literatura oral como a “Dama pé-de-cabra”, a “Dama do lago”, a “Mulher de algodão” ou a “Loura do banheiro”, é que poderemos reconhecer, seguramente, a importância dessas divindades e desses seres fantásticos basilares.

Lilith e Eva, por exemplo, são exatamente as personagens que nos farão pensar sobre a representatividade ou “funcionalidade” da mulher na LF, inclusive na mentalidade negativa que há tantos séculos se abate sobre o sexo feminino. Na ânsia de entendermos melhor a sua condição nesse gênero específico, dividimos a sua inserção na literatura fantástica nas três instâncias que seguem.

¹¹ Edgar Allan Poe entende o texto sobrenatural, o texto de horror, como um problema de composição, por isso escreveu um tipo de tratado sobre como fazer textos de terror denominado *Filosofia da Composição*.

¹² Ao instituir a *hesitação* como prerrogativa para o estabelecimento do Fantástico, Todorov se sustenta na *interação* do autor com o leitor, nos efeitos que o texto pode provocar.

3.1.1 Mulher: objeto da Literatura Fantástica

Munida de todo o ranço preconceituoso a que às vezes se propõe, a Literatura Fantástica, em muitas ocasiões, apresenta a mulher, até hoje, da mesma forma ou tonalidade que lhe foi emprestada, pelo homem, desde o começo dos tempos, como um ser ambíguo, dúbio, lascivo, voluptuoso, motivador de contendas, desencaminhador dos “homens de bem” e razão de seus mais desgraçados erros, por causa da curiosidade e da desobediência femininas, seus mais realçados defeitos.

As primeiras incidências dão-se no início do Romantismo quando a mulher seguramente é um dos maiores assuntos da referida escola, instando inclusive na denominada *gothic literature*, como se observa em textos como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, *Christabell* (1797), de Samuel Taylor Coleridge, *A princesa Brambilla* (1821), de E. T. A. Hoffman, e *A Vênus de Ille* (1837), de Prósper Mérimée, textos em que a mulher é usada para a perpetração de algum tipo de maldade.

Em *A Vênus de Ille*, de Prósper Mérimée, por exemplo, temos uma história aterrorizante em que uma estátua da deusa Vênus ganha vida, firma um noivado e celebra violentamente o amor com o homem de sua vontade, matando-o em seguida. O que se vê, no entanto, é que um ser representativo do sexo feminino, Vênus, oportunamente apresentado como um *objeto*, ou seja, uma estátua de bronze, a exemplo de Pandora, é utilizada para fazer o mal, cometer um assassinato, embora seja este um texto da escola romântica, conhecida pela “idealização” da figura feminina:

Diante desse espetáculo, ela perdeu a consciência e talvez um pouco antes tenha perdido a razão. Não consegue de jeito nenhum dizer quanto tempo ficou desmaiada. Voltando a si, reviu o fantasma, ou a estátua, como sempre diz, imóvel, as pernas e a parte inferior do corpo em cima da cama, o busto e os braços estendidos para a frente, e entre seus braços o marido dela, sem movimento. (CALVINO, 2004, p.265).

O que não se pode é dizer que esta mulher da escola romântica era, por assim dizer, uma “mulher real”, pois praticamente, com raras exceções,

todas as personagens femininas desse período nos foram apresentadas segundo a ótica masculina, por isso surgiam aos nossos olhos como demônios, bruxas, vampiras, anjos, deusas ou fadas, mas dotadas antagonicamente de uma peculiar domesticidade e um singular e, às vezes, vulgar sensualismo que se confundia com o ar de inocência e idealização que a própria escola pregava.

A coletânea de Álvares de Azevedo *Noites na Taverna* (1855) é, oficialmente, o primeiro texto da nossa literatura fantástica, e apresenta em suas narrativas uma série de situações em que a mulher, além de desrespeitada cabalmente, é vista pura e simplesmente como um *objeto* de prazer, onde se misturam luxúria e amoralismo masculinos, justificados, *falocriticamente*, por uma busca inconseqüente pelo Amor, porque assim pregava o cânone da estética romântica. Nas palavras dos narradores Joann, Bertrand, Gennaro, Claudius e Solfieri o desprestígio da mulher é patente:

Oh! vazio! meu copo está vazio! Olá **taverneira**, não vês que as garrafas estão esgotadas? Não sabes, **desgraçada**, que **os lábios da garrafa são como os da mulher**; só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija de lava? (AZEVEDO, 1997, p.15).

Como era de se esperar, esse estereótipo, notadamente anglo-germânico, chegou à literatura brasileira e fez sucesso, como podemos observar nos primeiros contos fantásticos da nossa literatura, escritos por Álvares de Azevedo. Por conseguinte, o que se concebe é que a mulher não era ela mesma, mas uma “representação”, uma ideia de como os homens as viam, ou então como gostariam que elas fossem.

No Romantismo, então, momento maior da nossa prosa e também da literatura fantástica, a mulher se torna um *duplo objeto* na literatura do sobrenatural. Imediatamente um *objeto no sentido literário* e concreto do termo porque é peça importante à construção do jogo ficcional, mas posteriormente, mero objeto, no sentido mais restrito da palavra, servindo à satisfação do egocentrismo romântico e dos desejos dos protagonistas, notadamente masculinos como se a depreciação da mulher fosse algo agradável e necessário à estética:

O tema da donzela perseguida é recorrente no Romantismo gótico, que delicia-se com a pedagogia aprendida com o Marquês de Sade. Para muitos românticos **"a morte de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tópico mais poético que existe no mundo"**, pois **"há beleza na ruína feminina"**. (PRAZ, 1991, p. 27).

Na Literatura Universal, textos como *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte (1772), considerado oficialmente o *primeiro texto da literatura fantástica*, em que um belo rapaz, ao apaixonar-se por um demônio feminino (um súcubo), tem sua vida destruída ao comprometer sua alma e sua salvação, acentua a imagem negativa que seus contemporâneos haviam criado para o sexo feminino, embora introduza este ser demoníaco em sua narrativa por meio do amor, como nos lembra Todorov:

Alvare, a personagem principal do livro de Cazotte "Le Diable amoureux", vive há meses com um ser, do sexo feminino, que ele acredita ser um mau espírito: o diabo ou um de seus subordinados. O modo como este ser apareceu indica claramente que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino) os ferimentos reais que recebe parecem, ao contrário, provar que se trata simplesmente de uma mulher, e de uma mulher que ama. (TODOROV, 1992, p.30).

Novamente, o que temos, dado o aparente protagonismo feminino, pois o título afirma que há um "diabo" apaixonado, na verdade, uma mulher, o foco da narrativa não é Biondetta, mas Alvare. Assim, esta mulher, Biondetta, que toma as formas de um cachorro e também de um lascivo pajem, é um instrumento, mais um objeto que vem, como Pandora, para desordenar a vida de Alvare e fazê-lo perder sua alma e a salvação eterna.

Desde o seu início, a literatura, seja ela fantástica ou não, tem abordado a mulher como alguém ou algo a ser entendido, a ser explicado, por isso teimavam em suas análises da personalidade feminina como um verdadeiro desafio, um *objeto de estudo*. Normalmente relegada à esfera do privado, à solícita reclusão, uma vez que o espaço público era de domínio masculino, a mulher, anjo do lar, incorporava-se ao mobiliário da literatura da mesma forma que compunha o espaço doméstico.

Por isso, em muitos textos da literatura fantástica a condição feminina é marcada, em relação ao homem, pela ideia de posse, de algo que

pretensamente pertence a alguém que, por conta do seu processo mesmo de coisificação, começa a perder sua identidade, seus sentimentos, sua razão, seu ar humano.

Observamos a coisificação e a objetização do feminino na gênese da literatura fantástica em personagens como a *desobediente* Pandora, de Hesíodo; a *demoníaca* Biondetta, de Cazotte; a *misteriosa* Olimpia, de Hoffmann; a *mortífera* Vênus, de Merimée, pois da forma como foram criadas ou introduzidas dentro de suas narrativas, referendam a presença da mulher como um tipo de objeto ou instrumento da negatividade nas histórias das quais fazem parte.

3.1.2 Mulher: sujeito da Literatura Fantástica

Necessariamente, a mulher, como sujeito de uma literatura fantástica, não surge por acaso, mas como fruto de toda uma movimentação em torno da história da literatura e da humanidade como um todo, como se a mulher, que sempre esteve à *margem* dos processos de intelectualização, começasse uma lenta caminhada em direção *ao centro*.

Ainda no final do século XIX, as mulheres escritoras começaram a dar uma nova feição à produção escrita brasileira. A literatura e o jornalismo foram os primeiros campos escolhidos para a busca desse protagonismo. No dizer de Charles Bourdieu (1996) o campo literário é o espaço específico dessa legitimação que terá como consequências diversas mudanças.

Considerando que a mulher já era encontrada como protagonista da nossa literatura, principalmente no Romantismo, na obra de José de Alencar e até mesmo nos romances iniciais de Machado de Assis, podemos afirmar, ao longo das conjecturas que já fizemos, que a mulher não estava sendo *apresentada*, mas *representada* segundo a ótica dos homens que a descreviam.

Por conseguinte, a mulher era protagonista dos romances, mas não era necessariamente *sujeito* dos textos em que figurava. Suas atitudes não eram realmente femininas, mas arremedos, esboços de pensamentos e gestos

que os detentores da pena, à época, compreendiam como conduta de mulher, e por isso traçaram com irrestrita liberdade os seus famigerados *perfis femininos*.

Mudar, então, essa conduta e escrever a verdade sobre esses estereótipos tornou-se a razão de ser e o objetivo das mulheres reconhecidamente escritoras. Imediatamente, como autoras, escreveram textos nos quais a mulher não era apenas protagonista, mas apropriadamente um sujeito feminino, menos asujeitado, por ser um pouco mais consciente de sua condição no mundo.

Na linha desse novo protagonismo a mulher autora será, também, no caso específico de Emilia Freitas e Júlia Lopes de Almeida, escritoras do século XIX, autora de textos sobrenaturais, de textos fantásticos porque, ao longo de nossos estudos, quando encontramos o protagonismo feminino, normalmente havia sido escrito por um homem. Por isso a função de *sujeito*, necessária à teoria feminista, estava em parte comprometida.

Quando algo parecido aconteceu, por exemplo, nos textos de Gautier (*La morte amoureuse*) e de Merimée (*A Vênus de Ille*), normalmente, a mulher acabava sendo mensageira de alguma desgraça, de algum tipo de atitude nefasta, como vimos, algo do qual, seguramente, o sexo feminino não tem definitivamente porque se orgulhar.

Dentre as escritoras do século XIX, determinadas a mudar a história da mulher na sociedade, e ligadas diretamente ao fantástico, destacamos o nome de Emília Freitas, autora de *A Rainha do Ignoto* (1899), um romance sobrenatural que apresenta uma série de implicações com as causas feministas e que é muito bem construído na perspectiva da literatura fantástica, como assinala Constância Lima Duarte no prefácio da reedição do romance:

Emília Freitas consegue com muita habilidade acomodar o fantástico num plano de regionalidade, e faz em seu romance uma série de incursões pelo imaginário, do palpável ao mais inverossímil. Utilizando-se de técnicas narrativas bem modernas para a época, o clima fantástico se instaura no enredo e assume, naturalmente, o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medievo, ora lembrando narrativas inglesas de terror, transportando magicamente o leitor e a leitora de um para o outro extremo, até o final, surpreendente. (DUARTE, 2003, p. 17).

Neste romance temos uma protagonista, a misteriosa Funesta, que vivia em meio à mata e as grutas liderando, pelo rio, em uma embarcação *futurista*, um grupo de mulheres, suas paladinas, protetoras dos indefesos, que procura, inclusive, salvar as mulheres solteiras dos sedutores, as casadas do jugo dos maridos, das traições e covardias cometidas pelos homens em relação às mulheres (Duarte, 2003. p.16).

No entanto, sofre ela mesma imensa dor que não consegue nominar, como se lê no diário íntimo encontrado pelo Dr. Edmundo, co-protagonista da narrativa:

Meu coração ferido despenhou-se sobre os espinhos de um abismo de dor! Que noite! Que escuridão é essa?! Será a morte que me cerra os olhos?! Onde está minha mãe? Meu pai, meus irmãos? Estarão todos na eternidade? Não. E porque me deixaram só ao longo do caminho? O que me resta? Marchar. Para onde? De todos os lados da vida uma saraivada de balas, um atoleiro! Um monte inacessível! E eu já não tenho forças. (...) Onde a aurora? Quem mudou o sol, a lua? A lua a não segue a terra. Tremem as rochas! Também vão cair! Ah, se pudessem sepultar comigo a dor sem nome que meu peito estorce... (FREITAS, 2003, p.370).

Não se diga, no entanto, como observamos no fragmento, que a mulher-objeto do fantástico não incidirá mais sobre a literatura desse período, pois como se percebe pela data dos escritos a que nos referimos, estamos ainda em um período de transição no qual as próprias teorias feministas se encontravam em fase de gestação.

No entanto, em um texto que se estrutura em 1ª. pessoa, com um protagonismo feminino, regado à base de desejos, de sonhos, de dores, de silêncios e de valorações sobre o casamento e a condição da mulher na sociedade patriarcal oitocentista, algo já estava mudando, pois muito de seu discurso tem o mesmo tom engajado comum a muitas obras de cunho feminista que começaram a ser escritas na época.

Seu romance é antes de tudo uma “estratégia” para falar abertamente de assuntos não muito discutidos à época, como nos lembra Abelardo Montenegro na sua análise sobre os romancistas cearenses:

Vivendo numa sociedade em que a mulher se dedica aos afazeres domésticos, sendo-lhes vedada a ilustração ao espírito, Emília Freitas é uma pioneira, uma precursora do movimento cearense. As suas ideias, entretanto, são dissimuladas. Ela usa de símbolos e imagens para não escandalizar o meio. (MONTENEGRO, 1953, p. 78).

Uma outra escritora da literatura fantástica cuja obra é muito importante para que se possa pensar a nova condição do sexo feminino, mesmo do ponto de vista ficcional, depois do movimento sufragista, dos difíceis anos 60, tendo a *revolução sexual* como pedra de toque, é a paulista Lygia Fagundes Telles, autora dos renomados *Ciranda de Pedra* (1954), *As meninas* (1973) e *Mistérios* (1981).

Em suas narrativas, imantadas muitas vezes em teorias feministas, as personagens de Lygia Fagundes Telles, principalmente na coletânea *Mistérios*, são a representação da nova mulher na literatura, uma mulher que sonha, que tem desejos, que age, que realiza e, acima de tudo, faz tudo isso, criando com liberdade ou não o seu próprio mundo, tornando-se dona de si mesma, como há muito se esperava. É o que encontramos no conto “Emanuel”, da coletânea *Mistérios*,

Tarde demais para começar e começar com quem? Mulheres aos montes se oferecendo, jovens, velhas, meninas de doze anos e meio e os homens exauridos, enfartados, a Loris sabe disso, ela que já se deitou com todos os sexos daqui e do mundo, viajou pelo mundo inteiro. E eu não saí nem do meu bairro. Dois ou três namorados sem o menor empenho, com preguiça de aprofundamento, mas em que tempo a virgindade era prestigiada? (TELLES, 1981, p. 15).

Crê-se que, colocada como *sujeito*, um ser dotado de vontade própria, que pensa e que age, não apenas com a função de protagonista, a personagem feminina poderia muito bem, como mulher, abordar os seus problemas, falar de seus sentimentos e refletir mais seriamente sobre a sua condição social.

No entanto, não podemos esquecer que, ao longo da história da literatura e dos vários recursos utilizados para escrevê-la, muitos homens de talento, exímios no fingimento poético, poderiam também assumir, e assumiram, uma postura feminina para dizer “coisas de mulher”, embora não o fizessem a contento.

Faltava, então, mais um degrau nessa interminável escalada: o primado da autoria, porque qualquer autor poderia mesmo falar sobre a condição da mulher na sociedade, mas apenas uma pessoa conseguiria dizer o que isso realmente significava: a própria mulher, provando o que a crítica feminista já previa: a valorização da experiência, da vida, ante a Ciência.

3.1.3 Mulher: autora da Literatura Fantástica

Nessa trajetória ascendente, de *objeto* à personagem, de personagem secundária ao *status* de protagonista, com a possibilidade de ser *sujeito* de suas histórias, foi que já assinalamos o século XIX como o século das mulheres escritoras. Logicamente, dentre os tantos textos escritos, e aí se pode encontrar desde textos românticos descompromissados até romances anticolonialistas e explicitamente abolicionistas, uma coragem que certos homens da época não possuíam.

Algumas dessas narrativas, porém, pertenciam nitidamente ao rol das obras de cunho sobrenatural. Em 1818, por exemplo, quando Mary Shelley trouxe à baila o controverso *Frankenstein*, obra precursora do fantástico e da *ficção científica*, pois muitos achavam que o livro pertencesse a Percy Shelley, o marido, e não à sua esposa. Poucos teóricos, mesmo os da literatura fantástica, atentam para este detalhe.

Retomando a nova concepção do fantástico, como um gênero apenas incidente, daí a denominação *literatura fantástica*, em que este alargamento permite abarcar desde as narrativas maravilhosas (os mitos, os feitos dos deuses, os milagres do Cristo, as fadas etc.) às decantadas noções de alteridade, de universos paralelos ou mundos perdidos (viagens no tempo, máquinas ou autômatos com vida própria etc.) não poderíamos, de forma alguma, incorrer no mesmo erro.

Por conta disso, a exemplo de Mary Shelley, essa pioneira da *science fiction* mundial, precisamos destacar, na literatura fantástica brasileira, o papel importantíssimo, e pouco reconhecido, da cearense Emília Freitas que, em 1899, ao lançar o romance *A rainha do Ignoto* (1899) foi quem de fato abriu

as portas do protagonismo e da autoria feminina na literatura fantástica brasileira.

O romance de Emília Freitas tinha o curioso subtítulo de "romance psicológico". Tal procedimento com certeza se justifica pelo fato de a autora ter a devida consciência das novidades que seu texto continha e que o distinguiriam, provavelmente, dos demais livros de sua época, como bem lembra Duarte (1996) no prefácio do romance merecidamente reeditado pela Editora Mulheres,

Trata-se, no caso, de uma trama novelesca absolutamente inusitada, com ousados traços ficcionais, que deve ser considerada entre as pioneiras do gênero fantástico, no Brasil. A dedicatória, inclusive, pode ser lida quase como uma “profissão de fé” e de modernidade para a época, além de conter algumas indicações da opinião da autora acerca dos escritores contemporâneos e da consciência autoral da originalidade de seu trabalho. (DUARTE, 2003, p.14).

Em *A Rainha do Ignoto*, numa prática acinte de luta pelo empoderamento feminino, Emília Freitas consegue com muita habilidade acomodar o fantástico no plano do regionalismo romântico, fazendo incursões no mitológico pagão, no maravilhoso medieval, no fantástico-maravilhoso, na *science fiction* com aspectos da *gothic novel*, e inclusive sob o viés do espiritismo kardecista¹³ na época uma estranha e perigosa novidade, e algo tão comum na Arte e na literatura de hoje.

Por isso, partilhamos das ideias de Lobo (1997) ao dizer que a literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social, ou seja, o texto que desnuda a mulher no seu diálogo consigo mesma, na interação com o outro

¹³ Alguns críticos e biógrafos, preconceituosamente, não costumam registrar a relação que o romance de Emília Freitas tem com o Espiritismo, e talvez tenha sido também este um dos motivos de sua fraca acolhida pela crítica literária da época, hipocritamente ascética e católica. Em nossa opinião, para efeito de uma autoria feminina, o fato é importante porque temos uma mulher, por meio da literatura fantástica, fugindo aos ditames tradicionais católicos, divinizados, nos quais a mulher é subalterna, para a adoção de uma postura de independência de crença que, inteligentemente, não nega os postulados positivistas tão comuns na época entre os grandes autores do Realismo-Naturalismo. A literatura espírita, que hoje representa uma grande fatia do mercado editorial mundial e brasileiro, merece, por abordar temáticas inerentes ao gênero maravilhoso, um lugar no cânone do fantástico brasileiro, reivindicação que fazemos no artigo “Literatura Espírita: um novo gênero?”, publicado na *Revista Brasileira de Literatura Fantástica*.

sexo, e na difícil relação com as estruturas de poder concebidas em seu tempo.

Em *A crítica feminista no território selvagem* (1994) Elaine Showalter divide a escrita feminina em três importantes fases: 1) **feminina**: aparecimento da produção na década de 1840 até a morte de George Eliot, em 1880; 2) **feminista**: de 1880 a 1920, com a obtenção do voto; 3) **"fêmea"** (de cunho sexual assumido ou de gênero feminino): de 1920 até o presente, com maior ênfase na politização da mulher ou na sua autoconsciência nos difíceis anos 60. A obra de Emilia Freitas quadra exatamente com este segundo tipo identificado por Showalter, uma literatura feminista.

Em Lygia Fagundes Telles, autora de uma literatura *fêmea*, como não se poderia deixar de observar, em uma escritora da modernidade, o preceito da autoria não passa ao largo das muitas transformações ocorridas a partir dos anos 60, por exemplo, as ideias de mulheres que acabam de marcar território em um novo espaço, as universidades. O *boom* dessa produção dar-se-ia exatamente nos anos 80, quando essas articuladoras de pensamento começariam a ser finalmente ouvidas.

Suas produções giravam em torno da sexualidade e da situação da mulher, enfocando a necessidade de uma nova postura, de uma mudança de comportamento, como bem vemos em Showalter (1994), que redefine as novas linhas de ação e pensamento da nova mulher do século XX, embora nem todas elas saibam que o terreno em que estão pisando, o da crítica, localizado entre a produção e a recepção de seus textos pelos leitores e leitoras, é-lhes explicitamente hostil, verdadeiramente selvagem:

Nós, críticas feministas, podemos espantar-nos por encontrar-nos entre os teóricos pioneiros, já que na tradição literária o território selvagem tem sido um domínio exclusivamente masculino. Contudo, entre a ideologia feminista e o ideal liberal do desprendimento encontra-se o território selvagem da teoria, no qual devemos também tornar visível nossa presença. (SHOWALTER, 1994, p. 24).

Em termos de literatura sobrenatural, percebemos, na esteira dessa renovação, que, na América Latina, algumas escritoras começam uma nova prosa de ficção, bem recebida pela crítica feminista, que tenta apresentar uma

mulher mais ousada, mais independente e menos vitimizada pela sociedade patriarcal.

Neste momento, merecem destaque os textos de Isabel Allende *A casa dos espíritos* (1982) e *Mistérios* de Lygia Fagundes Telles (1981). Luisa Lobo confirma essa postura ao dizer que estes procedimentos da nova prosa feminina

(...) constituem uma tentativa de criar uma nova expressão rebelde ou autoassertiva da mulher - enquanto grupo não passivo, e como uma alteridade na sociedade pós-moderna. Esta nova linguagem empresta, efetivamente, um papel ativo à mulher na ficção, e sem dúvida terá um efeito importante na sua relação com a história da literatura escrita por homens, como um todo. (LOBO, 1997, p. 20).

Muitas autoras desse período, como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, escreveram exatamente sob este prisma, o fogo cerrado da crítica androcêntrica, tanto que alguns de seus textos têm muitas alusões ao ideário discutido por Showalter, por exemplo, *Perto do coração selvagem*, romance inicial de Clarice Lispector, em 1944 e “O jardim selvagem” de Lygia Fagundes Telles, embora apenas Lygia se refira explicitamente a esse tipo de texto com a consciência do que ele realmente podia significar,

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo de desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a criação literária – ah, sempre o mistério que não tem mesmo explicação, nem o mistério nem o ser humano. Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu deveria passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? De tamanho desamor? (TELLES, 2002, p. 90).

O conto “O Jardim Selvagem”, da coletânea *Mistérios*, resguarda, na história de Daniela e Ed, vista pelo ponto de vista infantil da pequena Ducha, muito dessas temáticas, pois sabemos que o foco do texto não é necessariamente um *jardim*, mas a conduta estranha, inovadora, livre e despudorada de uma mulher em especial que, por subverter os padrões morais

instituídos, será alvo das críticas de outras personagens que reproduzirão, na verdade, a censura patriarcal,

Lembrei então do que ele dissera: *Daniela é como um jardim selvagem*. Quis perguntar o que era um jardim selvagem mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins (...) Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano ... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela **tomou banho nua** debaixo da cascata. (TELLES, 1981, p. 51).

Para Vax (1972, p. 45) um dos temas mais utilizados na literatura fantástica é o do jardim abandonado, pois muitas narrativas desenrolam-se nos limites do real e do irreal quando apresentam um jardim ou vegetação regressada ao estado selvagem, sendo o *jardim selvagem* muito mais inquietante que a floresta soturna e virgem.

A metáfora do jardim, nessa obra de Lygia Fagundes Telles, além de imbricar-se com o que nos disse Lobo (1997), sobre a não-passividade de certas mulheres, ainda traz grandes relações simbólicas, comuns na literatura fantástica. Na cultura ocidental, em que a maior referência é a bíblia, o jardim (o Éden) é o lugar das coisas mágicas, da vida, da fertilidade. Na rica tradição muçulmana, o jardim é o corpo da mulher, o lugar privilegiado do amor, uma imagem arquetípica da alma feminina que não pode ser habitada por qualquer um.

Dessa forma, a metáfora do “jardim selvagem” de Lygia Fagundes Telles bem como o “território selvagem” de Showalter, convertem-se em espaços simbólicos, espaços de luta, luta da mulher com ela mesma, luta com o outro sexo, luta com o seu duplo, contra a mulher submissa que sempre fora, e, logicamente com as convenções do mundo exterior, para ocupar definitivamente o seu lugar nesse jardim. Para isso, tornava-se necessário escrever como mulher e sobre mulher, privilegiando o ponto de vista feminino e dando voz aos anseios nunca ouvidos.

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação**

próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**. A temática que daí surge será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia-a-dia, se for esta sua vivência. Mas o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas "domésticas" e "femininas" e ainda de outros estereótipos do "feminino" herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje. (LOBO, 1997, p. 20).

Reiterando as ideias de Luiza Lobo lembramos as palavras de Walter Benjamin (1993) sobre a criação literária e que podem servir também para uma reflexão sobre o texto de autoria feminina, um texto diferenciado na forma e no conteúdo e com apurada sensibilidade.

Dizia ele que “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz”. (BENJAMIN, 1993, p.221). Ou seja, quando uma pessoa escreve, no nosso caso quando uma mulher escreve, não há apenas uma escrita, uma fala, mas uma série de vivências ou experiências, positivas e negativas, resultantes do seu *estar* no mundo.

Marina Colasanti, também autora da literatura fantástica, em “Por que nos perguntam se existimos” tentou definir a escrita de autoria feminina como algo inerente e resultante de um esforço da mulher por expressar, diante de todas as interdições por que a voz feminina tem passado, o lugar que a mulher vem assumindo dentro de um controverso cenário cultural. Suas falas, suas narrativas são depoimentos dessas lutas, das muitas derrotas, das pequenas vitórias, das coisas e dos espaços conquistados,

Criadoras elas escapam ao controle, se transformam em ameaça. Faz-se preciso retirar a força antes permitida. E qual melhor maneira de fazê-lo senão duvidando da autenticidade de sua criação? A mulher narradora, antes aceita sem reservas, é posta em questão. Turva-se a limpidez da sua voz com acusações de falsidade, aquela mesma falsidade que já se havia atribuído com sucesso à voz das sereias, à das feiticeiras, e à de tantas mulheres tentadoras que ao longo da história levaram os homens a perdição. (COLASANTI, 1997, p. 40).

Observemos que na análise de Colasanti (1997) há muito do discurso mítico e místico caracterizador da literatura fantástica como se a “voz

da mulher escritora”, a sua denúncia velada, e aqui lembramos o mito de Procne¹⁴, continuasse sendo um grande perigo para os ouvidos dos homens e de outras mulheres, as menos conscientes de sua condição na sociedade, da mesma forma perigosa que foram as sereias, as bruxas, as vampiras e as mulheres desobedientes.

Lembramos oportunamente que em algumas modalidades ou especificidades literárias como o cordel, por exemplo, onde encontramos títulos como “A mulher que enganou o diabo”, o papel desempenhado pelo feminino tanto pode ser para o bem (ludibriar o satanás) como para o mal, representar o próprio Diabo, como tem acontecido na literatura fantástica androcêntrica.

Sobre esta questão específica do imaginário em relação às representações do feminino que, em nossa opinião, perpassam também a literatura fantástica, não é descabido o conceito de Deleuze (1994) de que o imaginário como evocador de imagens, rompe os limites do real, e “utiliza o simbólico para exprimir-se”

Esta mulher, muitas vezes identificada com o mal, alimenta por similaridade, no imaginário social, a ideia de pactos e feitiçarias. O que nem sempre observamos é que parecer com o diabo ou com um ser diabólico, como bem lembra Melo (1999) pode ser uma *estratégia de sobrevivência* e, inclusive, uma *forma de exercer o poder*.

Acertadamente, como asseveram Laplantine & Trindade (1996), embora imagem esteja no domínio da percepção, o imaginário transfigura e desloca as relações simbólicas dessas imagens criando novas relações no campo da realidade, traduzindo mentalmente a realidade percebida, e no caso da literatura de autoria feminina, carregando-se de afetividade e emoções poéticas criadoras.

¹⁴ Procne e Filomela eram filhas do rei de Atenas, Pandião. Procne era casada com Tereu, que acabou se apaixonando pela cunhada Filomela. Para conseguir o que queria prendeu Procne em uma cabana, anunciou a todos a sua morte e violentou Filomela. Para que Procne não contasse nada a ninguém o esposo cortou-lhe a língua e colocou-a entre os escravos. Durante um ano Procne bordou mensagens que eram enviadas à Filomela dizendo onde estava. A irmã atendeu ao seu pedido e fugiram do palácio. A essa altura Procne já se encontrava demente, tanto que matou o próprio filho. Tereu perseguiu-as com fúria de morte. Os deuses, apiedados, transformaram Filomela em um rouxinol e Procne em uma Andorinha, exatamente um dos únicos pássaros que não cantam porque parece não ter língua. Na crítica feminista, o mito de Procne tem servido para falar do silêncio imposto ao sexo feminino e de seus textos que na verdade são a sua denúncia e a sua canção.

3.2 CARACTERÍSTICAS E TEMAS DO FANTÁSTICO DE AUTORIA FEMININA

3.2.1 Características de um fantástico feminino

Depois de relançarmos as bases para uma compreensão maximalista da Literatura Fantástica, definindo o Fantástico e suas variantes, constatamos que a figura feminina tem sido elemento fundante da maioria dessas narrativas. Por isso foi que abrimos este capítulo com uma análise da *condição da mulher na literatura fantástica*, momento em que pudemos observar quão preconceituosa tem sido a literatura androcêntrica nas suas posturas ficcionais e analíticas da mulher.

Agora, formulando a teoria de um fantástico diferenciado, ou seja, um *fantástico feminino*, em sua autoria e em seus temas, cabe aqui, coerentemente, um esclarecimento sobre que texto pode ser classificado desse modo, ou seja, que procedimentos caracterizam esse tipo de texto, que temas específicos o constituem e que discussões um texto engendrado de tal maneira pode suscitar.

Dessa forma, adentramos naquilo que Todorov (1992, p. 99) denominou aspecto *semântico* ou *temático* da literatura. Se a literatura fantástica tem se caracterizado pela *percepção* de acontecimentos estranhos, em um estudo temático ou semântico, torna-se importante uma análise desses acontecimentos ou *eventos* de maneira particularizada, uma vez que sem estes acontecimentos o próprio fantástico não teria razão de existir.

Não trataremos, pois, da função que o fantástico exerce dentro da obra, se há ou não uma coerência interna ou externa quanto ao fato vivenciado pelas personagens, isso já ficou resolvido quando aceitamos as ideias dos críticos apresentados aqui quanto à existência do próprio fantástico. Partiremos, então, do pressuposto de que o texto escolhido é sobrenatural, pertence à literatura fantástica, e nele pode haver ou não a incidência de um fantástico puro. Quanto a isso não haverá discussão.

O que interessa agora é a construção desse texto com a utilização de procedimentos característicos e temas ligados ao feminino e ao feminismo,

para a elaboração do universo fantástico ficcional, interligando a sua narradora com o que é narrado; a descrição com o que é descrito; o texto com a sua autoria, a ficção com os parâmetros subjetivos da realidade. E nisso o fantástico androcêntrico difere flagrantemente do fantástico feminino, embora seja algo ainda pouco percebido.

Em termos de um fantástico feminino, e das particularidades de sua autoria, o que se deve considerar importante não é o tipo de sobrenatural nele trabalhado, se maravilhoso, estranho ou puro, mas a presença de elementos particulares que melhor o caracterizam. O feminino em si ou o feminismo para o fantástico não são prerrogativas, mas importa muito saber a forma como os principais componentes da literatura fantástica, por exemplo, seus temas, são atingidos por este traço tão particular.

Há, grosso modo, uma enorme similaridade e uma natural contigüidade entre os temas do fantástico feminino e os temas do fantástico, assim como são contíguos os temas do gênero fantástico e seus limítrofes (Estranho e Maravilhoso) com os temas literários mais comuns. Às vezes, de tão próximos que são não conseguimos diferenciá-los. O motivo maior da literatura é o ser humano, e este importante elemento é igual para o fantástico ou para qualquer outro gênero.

Proceder a esse tipo de análise conduz também a um duplo risco: desvalorizar o literário e supervalorizar de forma tendenciosa o que levou à sua produção, por exemplo, a coerção da autoria feminina. De toda forma, em uma discussão em que se objetiva uma análise pormenorizada dessa autoria, é perfeitamente compreensível que uma valorização maior do feminino possa ocorrer; nada que uma orientação madura e imparcial não possa corrigir.

Percebe-se no texto de autoria feminina que não há problemas em tratar literariamente daquilo de que nos fala a própria literatura (seus temas) porque se a literatura é a “imitação” da vida, e assim a compreendemos, o que se torna passível de análise, mesmo, é quando esta vida é bem ou mal imitada no que tange a problemática da mulher que a escreveu porque, notadamente, seus dramas, seus anseios, acabam naturalmente refletidos nas personagens por ela inventados.

Desse ponto em diante, no imbricamento entre análise da produção de texto (a *poiesis* do fantástico) e sua interpretação (a semântica dos temas)

não cabe mais apenas uma discussão sobre a constituição do texto, mas, depois de aceita a sua sobrenaturalidade, sobre a verdadeira importância dos temas nele tratados para a validação de um discurso ao mesmo tempo feminino e sobrenatural.

Por causa disso, prudentemente, não sistematizaremos aqui um método rigoroso e eficaz sobre os temas do fantástico feminino, mas instruiremos uma técnica elementar que poderá ser aproveitada por todo aquele que suspeitar da ocorrência de procedimentos compatíveis com a literatura fantástica e, ao mesmo tempo, com o texto de autoria feminina.

Por conseguinte, um estudo classificatório de temas femininos, ligados ao fantástico, a partir do que já discutimos, ou seja, a importância mítica e mística da mulher, caracterizadora de uma luta contra o cânone preconceituoso do fantástico, deve, pelo mérito que tem Tzvetan Todorov, partir da mesma estrutura semântica binária proposta ele classificando as narrativas em: *temas do Eu* e *temas do Tu* (Todorov, 1992, p. 115 -148).

Configurando esta nova abordagem, postulamos corajosamente que existe, então, um fantástico unicamente feminino, em que escritores do sexo masculino não poderão adentrar, pois ainda que usem nomes falsos e temas próprios, haverá sempre a falta de uma das premissas ou características aqui elencadas, uma falha, um deslize que permitirá ao leitor e ao crítico saberem que aquele texto não foi escrito por uma mulher.

Consequentemente, a partir das contribuições de Todorov e dos teóricos já mencionados, os textos do *fantástico feminino* permitirão sempre o contato mínimo com o sobrenatural, ou seja, com a presença de um Evento que não seja comum à legalidade cotidiana, por isso aceitamos que,

(...) a história fantástica pode caracterizar-se ou não por determinada composição, por determinado “estilo”; mas sem “acontecimentos estranhos” o fantástico não pode nem sequer dar-se. O fantástico não consiste, por certo nesses acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária. Daí a atenção que lhes concedemos. (TODOROV, 1992, p.100).

Definido e redefinido o Fantástico, pelos grandes teóricos aqui cotejados, a problemática deve ser colocada de outra maneira: no fantástico feminino, além de termos necessariamente uma mulher escrevendo, devemos

partir também das funções que o feminino desempenha na obra dita fantástica por meio de *características* que assim o identificam e de *temas* que o diferenciam.

Convém aceitar, então, que o olhar feminino ressignifica a obra fantástica, na maioria dos seus elementos, dando-lhe uma nova funcionalidade: falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade, ainda que este texto não tenha como prerrogativa um leitor específico, pois a autoria feminina, e isso inclui o fantástico aqui discutido, não precisa estar necessariamente atrelada a uma recepção também feminina. Resumindo: a autoria tem um sexo definido; o leitor não precisa, por isso utiliza essa prerrogativa da forma que desejar.

Lembremos que o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor - medo, horror, curiosidade ou simplesmente hesitação - algo que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Mas a abordagem de temas como *virgindade*, *maternidade* ou mesmo *violência contra a mulher* podem ser interpretados pontualmente por qualquer leitor, independentemente de seu sexo, porque são relevantes questões humanas, universais, e de largo enfoque social.

Mas, considerando a impossibilidade de uma mulher fingir-se de homem, com todo respeito a George Sand, George Eliot e Joana D'arc, também aceitamos que a um homem seja dada a primazia de fingir-se de mulher, ainda que para efeitos estéticos e ficcionais, mas cremos, acertadamente, que não bastam um pseudônimo de mulher e alguns floreios sentimentais e estilísticos, macaqueados à moda de pastiche, em um texto para que se diga que ali está um texto de autoria feminina.

Nossa postura, um pouco contundente, parece desrespeitar um preceito máximo da criação literária, o do “fingimento”, uma vez que o ato da criação literária convenientemente independe do sexo de seu autor, aproximando-a da acepção biológica do termo, ou seja, da perspectiva do *gender*¹⁵, pois homens e mulheres são igualmente capazes de produzir textos literários maravilhosos, fantásticos, absurdos, góticos, românticos, realistas,

¹⁵ A necessária diferenciação entre sexo (*sex*) e gênero (*gender*) é crucial para a crítica feminista. Por conta disso, o gênero não deve ser entendido como identidade primordial absoluta, ou simplesmente biológica, mas como um construto, um dado adquirido culturalmente, mas que segue as mudanças naturais à cultura.

modernista ou surrealistas.

Sabemos, sim, ao longo da história da literatura, de “mulheres” autoras que na verdade eram homens (Susana Flag, Cristina Pereira – Nelson Rodrigues e Mohammed Moulessehoul, respectivamente) e de “homens” que na verdade eram mulheres escritoras (George Sand, George Eliot, James Tiptree, Leonel Sampaio, Hilário Neves – Aurore Dupin, Mary Ann Evan, Alice Bradley Sheldon, Emília Bandeira de Melo e Auta de Sousa, respectivamente), e asseguramos que seus textos tornaram-se diferentes exatamente por isso, pois um texto pode até não ter “sexo”, masculino ou feminino, mas tem autoria e, como o discurso, toda autoria é ideológica, principalmente no caso da autoria feminina.

E quanto a estes homens que se passavam por mulheres o que se pode dizer acertadamente é que essa maneira de “descrever” o mundo feminino estava presa evidentemente uma visão masculina na qual precisamente, dadas as diferentes experiências entre esses dois sexos, as concepções da vida tornam-se distintas; tanto que o que temos nas mãos, até hoje, nessas obras, é um simulacro masculino da mulher, criatura pouco confiável se observarmos por quem havia sido criada.

Transvestir-se, dentro e fora do texto literário, é na verdade uma postura muito comum, embora possa servir, principalmente nos tempos de hoje, para diminuir ou aumentar o valor do escrito e de quem o escreve, justificando, de maneira um tanto descabida, no caso da escrita androcêntrica sobre a mulher, o preceito pessoano de que “O poeta é um fingidor, e finge tão completamente que consegue fingir de dor a dor que deveras sente.”

Mas quando se fala em autoria feminina como elemento norteador de uma discussão e redefinição de grandes teorias, no caso da literatura fantástica, devemos tratar a proposição do feminino sempre atrelada à questão natural do feminismo, pois o texto feminino, com suas nuances, pode ocorrer em qualquer instância e ser trabalhado e divulgado por qualquer fala, seja ela masculina ou feminina. Agora mesmo, enquanto homem, desenvolvo o discurso da *crítica feminista* tratando, de forma revisionista, na literatura fantástica, de temas *femininos*.

No entanto, lembramos que “ser mulher”, para uma literatura consciente, como reivindicaram Virgínia Woolf e Elaine Showalter, por

exemplo, vai muito além do que possamos imaginar. Escrever “como uma mulher” é diferente de “ser uma mulher escritora”, que por sua vez difere de “ser uma mulher escritora que sabe o que é ser mulher e escrever”.

Essas últimas, conscientes do seu duplo papel no mundo, o de *mulheres escritoras*, trazem no bojo de suas literaturas, de seus escritos, toda a história de um sexo tolhido, reprimido e massacrado pelo sexo oposto. Precisaram lutar para se impor, cair e aprender a levantar, para depois caminhar no rumo certo, em direção ao respeito, à dignidade e ao direito de poder fazer o que quiser. Os homens não precisaram de nada disso.

Um homem que consiga transvestir-se ou fantasiar-se de mulher para escrever poderá até escrever bons textos, escrever como uma mulher, enganar leitores e leitoras, até aconselhá-las, como o fez Nelson Rodrigues, um dos párias do sexo feminino no Brasil, mas jamais conseguirá ser uma mulher escrevendo, pois não teve que vestir saia quando queria usar calção, não teve que manter-se limpinha quando queria sujar-se, não teve que esconder-se quando queria mostrar-se, e também não viu sair de dentro de si o fio bruto de sangue que a fez chorar na frente dos colegas e a fez querer morrer porque dentre aqueles que a ironizaram estava a pessoa desejada.

Assim, como no fantástico tradicional apresentado por Todorov, as características básicas de uma literatura fantástica de autoria feminina não têm porque serem outras, mas, como um discurso sobre as relações de gênero exige, essas características, já tão particulares, podem sofrer modificações, acréscimos ou decréscimos, que se devem ao fato de que a literatura, toda ela, como produto das vivências de um demiurgo, como imitação do mundo circundante de seu autor ou como criação de um mundo onírico, estará notadamente influenciada pela índole, pela alma, pelo ponto de vista da pessoa que o escreve, principalmente porque os pontos de vista diferentes resultam em discursos diferenciados, dadas as posições diferentes que homens e mulheres ocupam na sociedade, principalmente no âmbito da literatura.

No fantástico feminino, de acordo com os textos elencados em nossa discussão, o primeiro parâmetro a ser observado é que seja um texto de *autoria feminina*; depois, que haja a *abordagem, direta ou indireta de temas inerentes ao feminino*; também, por se desenvolver com uma ambiguidade natural ao fantástico, as falas e situações, por serem dúbias, colaboram com o

preceito de um *discurso fantástico* moldado em linguagem feminina; há nos textos uma patente *alteridade*, nos enfrentamentos da mulher com o outro e com seu duplo; encontra-se ainda nos textos do fantástico feminino uma *abordagem simbólica ou mítica da condição da mulher* na sociedade e, por último, um *ponto de vista feminino* sobre a própria mulher, sobre o mundo, sobre as pessoas e sobre as coisas que a cercam.

A mulher escreve, pois, no fantástico feminino, como em toda a literatura, marcada por determinantes sociais, ideológicas, culturais, políticas e, inclusive, sexuais. Confirmando tais assertivas é que destacamos nos textos das autoras anteriormente citadas os referidos procedimentos que, a partir de agora, serão caracterizadores de uma literatura fantástica feita preferencialmente por mulheres.

a) Autoria feminina

A real importância da autoria feminina para a literatura fantástica é poder validar uma nova voz, uma nova perspectiva, a perspectiva da mulher, um dos mais importantes constituintes do fantástico, mas que raramente teve oportunidade e a autonomia para tratar em literatura de seus dramas, de seus sentimentos, de suas dores, de suas alegrias, de sua vida a partir de suas próprias concepções.

Por conta disso, as idiossincrasias, os preconceitos, os estereótipos e uma série de concepções equivocadas, há muito cristalizados na literatura fantástica, passam a ser discutidos, relativizados e providencialmente desconstruídos para o bem da sociologia, da antropologia, da arte e da humanidade para que pensemos em um mundo verdadeiramente digno e igualitário.

Com um olhar mais acurado, podemos perceber que a autoria feminina, na literatura fantástica, constitui, então, um tipo de *estratégia* para a abordagem, ao menos paulatina, de temas que não eram devidamente tratados na literatura androcêntrica e quando eram abordados não possuíam a correta isenção, pois apesar de muitos textos focalizarem a mulher, o ponto de vista

adotado era o do masculino.

Como a literatura fantástica se constrói a partir da criação de situações ou eventos que não são validados dentro da nossa realidade, ou seja, eventos mágicos, fantásticos, sobrenaturais e improváveis, abordar, temas polêmicos como o lesbianismo, por exemplo, ao ser feito por meio de um texto de vampirismo, como nos romances da inglesa Ângela Carter, as censuras ou críticas patriarcais que surgirão tornar-se-ão sem efeito ou serão visivelmente diminuídas, pois aquela situação é vista claramente como ficcional e inverossímil, o que, em nossa opinião, aponta para um procedimento literário estratégico, um subterfúgio para a discussão de temas importantes.

A autoria feminina, por sua vez, é que dará, por meio da experiência, do que, de alguma forma, foi vivido, a medida certa da subjetividade sobre temas que exigem um pouco mais de agudeza de pensamento e de sensibilidade, por exemplo, o ciúme, o adultério, a maternidade, a solidão nas alcovas ou mesmo nos grandes salões, a violência contra a mulher, os estupros, os incestos, enfim, uma gama de particularidades que o sexo masculino não conseguiu, ao longo da história da literatura, trabalhar com justeza e isenção.

b) O ponto de vista feminino.

O ponto de vista feminino, na literatura, é normalmente expresso pelo uso da primeira pessoa do singular porque o fato narrado, no caso da literatura fantástica o *evento*, ganha um teor confessional, intimista e potencialmente verossímil, na perspectiva da sobrenaturalidade, pois a adoção de um narrador de primeira pessoa, denominado por Todorov de “crível”, por ser um narrador “representado”, normalmente um narrador-personagem, dá ao texto uma carga maior de credibilidade porque o fato narrado foi por essa pessoa vivenciado, não se constitui uma invenção, mas um “testemunho”, como se disséssemos que o autor pode mentir, embora o narrador não deva.

Logicamente, o narrador de terceira pessoa pode ser também utilizado, mas por causa dessa mudança de foco, o ponto de vista acaba alterado, uma vez que a narrativa de primeira pessoa representa o ponto de

vista da mulher sobre os fatos e sobre si mesma, enquanto a narrativa de terceira pessoa, de forma mais distanciada, representa o ponto de vista de uma mulher sobre outra mulher, como um tipo de análise ou crítica objetiva de uma pretensa subjetividade feminina:

A visão feminista tende a realizar uma releitura da tradição cultural com o objetivo de reconstituir e reinterpretar as identidades, sob a ótica dos excluídos do poder, e, por isso, se aproxima de outros movimentos sociais de resistência. Assim, ao relacionarmos as imagens de mulher a tempos e espaços distintos, em narrativas ficcionais, julgamos avançar no desvendamento das máscaras ideológicas. (PONDÉ, 2000, p.1).

Por exemplo, se o narrador de primeira pessoa é comum ao fantástico, o caso de ser este narrador uma mulher não altera o fato sobrenatural, o Evento, que é condição *sine qua non* do fantástico, mas pode trazer em si, mesmo no sentido literal, subjetividades femininas que não combinam necessariamente com o programa do fantástico androcêntrico.

No fantástico de autoria masculina, por exemplo, como já demonstrado, a mulher foi apresentada de forma preconceituosa com ar lúbrico e índole demoníaca. Em um fantástico feminino, no qual a mulher tem consciência de seu estar-no-mundo, este procedimento dificilmente será observado porque a consciência *engajé* dessa mulher escritora, e aqui citamos os exemplos de Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles, autoras de literatura feminista e literatura fêmea, não compactuará passivamente com a perpetuação dessa injustiça.

c) Abordagem direta ou indireta de temas femininos

Nos textos do fantástico feminino, muito propriamente por causa da sua autoria e do ponto de vista utilizado, esta mulher, na função de narradora, normalmente em um relato de primeira pessoa, aborda temas que lhe são pertinentes e que, apropriadamente, discutem, diferentemente da literatura

androcêntrica, as várias implicações do fato e da condição de ser mulher.

Durante muito tempo os importantes temas ligados à mulher foram abordados indiretamente porque o senso comum assim os admitia, são os casos do maternalismo e inclusive da virgindade, ainda um tipo de tabu entre as sociedades visceralmente católicas, como se pode observar em *A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida e “A caôlha”, da mesma autora.

Nessa modalidade que ora surge, temas como o adultério, o incesto, o aborto e o homossexualismo feminino, sempre abordados preconceituosamente pela literatura androcêntrica, agora são construídos pela ótica feminina, ou seja, sob um ponto de vista direto e imediatamente contrastante de alguém que, mesmo por processo mimético, vivencia ou analisa com maior sensibilidade e ponderação a problemática do gênero.

Isso tende a acontecer porque, normalmente, na literatura fantástica, os temas ligados à mulher ganham um novo contorno. Por exemplo, o tema do *maternalismo* reduzido a um mero funcionalismo místico e cristão que fazia da figura da mãe um tipo de refúgio ou proteção contra a presença do Diabo ou de qualquer outro ser demoníaco, na literatura androcêntrica, agora no viés do fantástico feminino, como nos textos das escritoras do século XIX, constitui uma forma ainda mais importante de inserção social e política da mulher numa sociedade comumente desigual.

d) Discurso fantástico feminino

Postulamos que o discurso fantástico feminino é marcado, também, como no fantástico tradicional, pelo uso da *modalização*, ou seja, por expressões que dão à narrativa o caráter de um texto ascendente com palavras que provocam, paulatinamente a *hesitação* e o *medo*, como vemos em alguns textos de Mary Shelley (*O imortal, mortal*) e Júlia Lopes de Almeida (*A casa dos mortos*), normalmente um discurso ambíguo, dubio, típico do autor ou narrador que descreve coisas ou situações que, providencialmente, implantam a dúvida no leitor implícito.

Logicamente, esse procedimento já não é mais identificado nas

narrativas femininas do fantástico contemporâneo, tópico que já abordamos, mas que retomaremos no nosso último capítulo. Então, se o discurso fantástico feminino é instituído e validado pela utilização particular de uma linguagem específica, a despeito de todas as outras prerrogativas seu narrador exercerá o discurso da diferença, na busca de criar novos espaços para que o reconhecimento da mulher seja trabalhado.

Assim sendo, se a linguagem masculina tem sido opressora, logicamente, a linguagem dos textos de autoria feminina, quando tratam dos mesmos temas, é a linguagem do oprimido, ou seja, das mulheres oprimidas pela coerção masculina, perfazendo um tipo de resposta e configurando o discurso da alteridade.

É por meio da linguagem que aprendemos, definimos, descrevemos, significamos, narramos e até ensinamos o mundo que nos cerca, mas como a mulher vai fazer isso bem se não conhecer ela mesma essa linguagem? Para esse questionamento encontramos resposta nas reflexões de Showalter (1994) sobre as suas leituras,

O que precisamos, propôs Mary Jacobus, é de uma escrita de mulher que funcione dentro do discurso “masculino” mas trabalhe incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito, e de acordo com Shoshana Felman, “o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o “reinventar” a linguagem (...) falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica, especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino”. (SHOWALTER, 1994, p.37).

Como se vê, para a desconstrução de um discurso androcêntrico hegemônico, a mulher precisa “reinventar” a linguagem. Dessa forma, é bom que se observe, essa nova linguagem não incorre na criação de um novo gênero em que tal circunstância possa operar, mas na revisão e na reestruturação, por um outro ângulo, dos textos e das características de um mesmo gênero. Com isso, uma discussão sobre um fantástico feminino efetiva-se exatamente da forma que propõe a crítica feminista.

e) Alteridade

Antes de ser um tema fantástico a alteridade é um tema antropológico e filosófico que, no dizer de Michel Foucault (1987), coloca o saber do tempo circunscrito à medida do Mesmo. No nosso caso, porém, o saber sobre o Tempo é também o saber feminino, que engloba as palavras e as coisas, mas que só faz sentido ao Mesmo se observadas as contingências do outro.

O fenômeno da *alteridade*, categoria da Antropologia e da Filosofia, com ecos na literatura e na psicologia, é fator importantíssimo para que pensemos as relações entre os sexos a partir das estruturas de poder, pois tudo o que foi negado ao sexo feminino foi dado antagonicamente e em profusão ao *outro* sexo.

Na visão da Antropologia, por exemplo, o *outro* do humano é o animal, do cidadão civilizado é o índio selvagem. Para a Filosofia, o ser e o não-ser se antagonizam e, ao mesmo tempo, se completam porque um precisa do outro para o entendimento de si.

A crítica feminista relativiza estes conceitos; *o outro do homem é a mulher*. Por isso, para efeito de uma literatura fantástica produzida por mulheres, essas noções de alteridade precisam abarcar as dicotomias do feminino e do masculino,

A **alteridade** da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o **outro**, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita - só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. (LOBO, 1997, p. 20).

Em uma literatura marcada pelo falocentrismo, seja o fantástico ou a literatura em geral, o texto de autoria feminina é, ainda que sua autora não assuma, e são muitos os casos, uma via de abordagem para o feminismo, para o estudo de escritos que apresentam vivências diferenciadas, entre mulheres e

homens (descendente europeu branco e burguês, naturalmente letrado e cheio de privilégios), entre as próprias mulheres (descendente europeia branca, burguesa, letrada, mas sem espaço nas editoras) e dentre essas mulheres aquela que é descendente africana ou ameríndia, pobre, iletrada e sem oportunidade de dizer.

Por isso, para um fantástico feminino, as noções de alteridade têm um duplo enquadramento: ou a mulher enfrenta a si mesma, num desdobramento de personalidade, do consciente com o inconsciente, a perspectiva do *duplo*, ou o enfrentamento do sexo oposto, a sua luta contra o homem, contra a coerção masculina, na perspectiva do *outro*, natural ou sobrenatural.

f) Abordagem simbólica ou mítica da condição feminina

É inegável dos pontos de vista antropológico, cultural e teológico a vinculação do sexo feminino como a sobrenaturalidade, ou seja, com os aspectos místicos e míticos da humanidade. Se por um lado, o lado oriental, as mulheres são divindades, figuras magnânimas como Pótnia (6.500 a. C), da Turquia, Isis (Egito), Aditi (Índia), Astart ou Ishtar (Mesopotâmia), Kali, Nu-Gua (China), (2010 a.C), por outro lado, o ocidental, dadas as circunstâncias negativas de sua criação e conseqüente representação, elas precisam de uma releitura que lhes aponte o devido valor.

Nas sociedades antigas, a mulher era sozinha o próprio milagre, pois a primazia da concepção, o poder de gerar a vida, ganhou conotações mágicas que, ao longo dos tempos, graças à tradição oral, fez com que a mulher tivesse lugar de destaque na hierarquia familiar, tanto que os primeiros clãs eram matriarcais. Os problemas surgiram posteriormente quando a natureza dos fatos passou a ser questionada e, logicamente, deturpada em nome de uma pretensa dominação de um grupo sobre outro, de um ser sobre outro, principalmente do homem sobre a mulher, quando o teor divinizante foi substituído pela força, pela violência.

No fantástico feminino é muito comum encontrarmos relações

semiológicas no tocante à mulher quando as personagens são apresentadas a partir de comparações com determinados mitos, deusas ou entidades femininas que, de alguma forma evocam arquétipos femininos mitológicos e simbólicos como Artemis, Procne, Vênus, Ishtar, Hipólita, Helena, Penélope, Maria e tantas outras.

Por exemplo, em *A Rainha do Ignoto*, um dos nomes utilizados por Funesta é Diana, a mesma Artemis, para os gregos, o que parece arquetípico e providencial uma vez que tal rainha se intitula uma defensora das mulheres da mesma forma que a deusa maior das Amazonas, uma deusa que nunca se deu bem com o amor e com os homens. Percebe-se esta símile quando a Diana do romance fala sobre a imagem masculina de um retrato:

- Quem poderia imaginar que sob estas feições simpáticas, tão calmas e doces, se pudesse ocultar a mais negra deslealdade, a mais feia ambição?! Ah! Quem dera que naquele tempo eu te conhecesse... quem dera que alguém te houvesse dado um bonito dote. O amor se compra a peso de ouro como qualquer mercadoria... (FREITAS, 2003, p. 85).

Como se vê, na literatura fantástica feminina, há determinados arquétipos, símbolos ou mitos, do feminino que podem ser utilizados para uma análise crítica por meio de comparações e até de alegorias, embora isso não convenha ao fantástico, segundo Todorov (1992, p.68-69), da condição feminina, de sua consciência sobre a situação enfrentada e, normalmente, para uma mudança de atitude.

Estudadas atentamente, essas deusas ou imagens, em sua maioria, representam, no fantástico feminino, à luz do gênero Maravilhoso, os arquétipos do Bem, uma vez que os símbolos contrários, já abordados por nós, segundo a literatura androcêntrica, como Pandora, Lilith, Morgana, Melusina e uma gama de outras entidades que metaforicamente representariam os defeitos da mulher.

Pode-se achar, por exemplo, que nestes mitos, tratados na literatura antiga ou atualizados, como nas obras de Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles, Augusta Faro, as mulheres leitoras encontrarão subsídios, mesmo

simbólicos, para repensarem a sua condição de forma global ou pessoal, a partir de um recurso ficcional engenhoso, a saber, o fantástico e o maravilhoso, de que é exemplo o conto “A moça tecelã”, de marina Colasanti, explicitamente ligado à causa feminista.

3.2.2 Temas do Eu

Denominando este aspecto de *semântico*, Todorov (1992) divide os temas do fantástico, em nosso estudo a literatura fantástica, em duas grandes redes temáticas nas quais estão inseridos os temas da *percepção* ou *relação* dos seres humanos com o mundo e sua *consciência*, bem como os temas em que não se pressupõe uma relação do ser humano com o mundo, mas *consigo*, ou seja, com seus desejos, com seu *inconsciente*.

Podemos dizer, então, que os temas do *Eu*, assinalados por Todorov (1992, p.108) de forma genérica e por nós de forma restrita, estão ligados à relação da mulher com o mundo, mas não implicando com isso ações particulares, ou seja, tomadas específicas de atitude, mas a percepção que se tem do mundo e de preferência uma interação com ele, a ponto de podermos denominar todos esses temas, também, como *temas do olhar*:

A visão pura e simples nos descobre um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso. Mas esta superação da visão, esta transgressão do olhar, não são acaso seu símbolo mesmo e algo assim como seu maior elogio? As lentes e o espelho se convertem na imagem de um olhar que já não é um simples meio de unir o olho com um ponto do espaço, que já não é puramente funcional, transparente, transitiva. Estes objetos são, em certa medida, olhar materializado ou opaco, uma quintessência do olhar. (TODOROV, 1992, p.130).

Pertencem, então, a essa esfera temática, para efeito de um fantástico feminino, as transformações do corpo da mulher ou de seres que a cercam; a experiência de limite a partir da tensão entre matéria e espírito; os desdobramentos de personalidade; a busca por uma identidade; a

transformação do objeto em sujeito e vice versa e as modificações que se operam, de forma sobrenatural, no tempo e no espaço desse texto de autoria feminina, como veremos, sucintamente, nos exemplos a seguir.

a) As metamorfoses

As metamorfoses representam, nos estudos sobre a literatura fantástica, um dos temas mais importantes, pois a transformação de um ser em outro é, no âmbito da ficção (reflexo mimético de um mundo de leis ordinárias), a garantia de que uma outra realidade, dentro ou fora desse mundo, pode ser concebida e, inclusive, vivenciada.

No caso do fantástico feminino, não apenas por um traço de diferenciação, mas por uma necessidade, por lidarmos com elementos díspares do masculino e do feminino, o grau das metamorfoses pode variar quanto à possibilidade de uma metamorfose acontecer com algo ou alguém de seu círculo ou ainda com a própria personagem. Por isso, dividimos em metamorfoses exteriores e metamorfoses interiores, respectivamente.

- *A metamorfose interior ou pessoal*

Um caso típico de metamorfose interior acontece no conto “As sereias”, presente em *Boca benta de paixão*, da autora Augusta Faro. Temos a história de uma jovem chamada apropriadamente de Yara que “casou virgem” com um belo rapaz fabricante de vidros, embora as mulheres “decrépitadas de maus amores” falassem que em seu ventre já havia uma criança.

O filho nasce e a felicidade é completa. Com pouca idade, cavalcando, o menino cai, bate a cabeça em uma pedra e morre. O pai passa a sofrer bastante e depois morre também. Yara, agora viúva, sofre duplamente. O mais intrigante é que na medida em que estas coisas lhe acontecem, ela tem sempre lembranças de sua infância e adolescência, quando julgava ver sereias nas águas perto de sua casa.

Estranhamente, com os últimos acontecimentos, seus cabelos

começaram a crescer de forma inexplicável, de maneira tal que ela não pode mais sair de casa senão com a ajuda de várias moças para levarem as enormes tranças. Para completar, tem sempre uma vontade irrefreável de ir para as águas. Ela parece estar virando uma sereia. Ao final, como uma fuga para tanta dor, é o que lhe acontece:

Todos ali viram com nitidez aparecerem de pouco a pouco, as sereias de longuíssimo cabelo e em pouquinho tempo se viam centenas delas. Yara se misturou com elas e também cantava esse canto noturno e desconhecido. O povaréu tremia os queixos, e poucos pararam de pé, tal a gravidade do nunca visto. (FARO, 2000, p.102-103).

Observa-se nesse conto que a personagem, depois de muito sofrer, busca algum conforto nas águas que, de alguma forma, representam uma fuga, da vida de viuvez e de tantas dores, para a morte. O teor fantástico da narrativa é marcado exatamente pelas dúvidas que se estabelecem quanto ao teor dos principais fatos, pois tanto podemos achar que Yara se transformou em uma sereia como podemos crer que ela já fosse uma nereida embora não soubesse.

No entanto, analisado do ponto da funcionalidade da metamorfose pela qual a personagem passa, transformando-se em sereia, pode-se dizer que reside nisso uma leitura não apenas fantástica, mas simbólica sobre os fatos. A impressão que se tem é a de uma voz silenciada, uma *voz embargada*, uma voz que quer dizer algo, de um crime, de sua dor, mas que como Prócne, não consegue emitir seu canto.

Assim, a fuga da realidade se torna o meio mais viável. A metamorfose também pode servir a um tipo de *vingança*, pois além de servirem na mitologia clássica para a invocação da morte, a “personificação das almas”, no dizer de Julian (2002, p. 325), era com sua voz que as sereias destruíam os barcos dos grandes heróis, como registraram em seus textos Aristóteles, Plínio e Ovídio.

- *A metamorfose exterior ou extrapessoal*

Considerando a rede de temas do Eu como uma gama de temas ligados ao olhar, à percepção que o indivíduo, no caso a mulher, tem de si ou de sua relação com o mundo, o conto “Emanuel”, de Lygia Fagundes Telles, apresenta um caso intrigante de metamorfose, exatamente a mesma do maravilhoso instrumental, em que seres comuns transformavam-se em seres sobrenaturais por conta de uma força também extramundana.

A história de Alice pode ser resumida como a narrativa de uma moça que, por não ter nenhum namorado, nenhum homem, e querendo inserir-se na conversa de um grupo de amigos, passa a fantasiar a existência de um rapaz, um amante, com o nome de Emanuel, interessante o mesmo nome que ela havia dado a um misterioso gato preto, de olhos verdes, que passara a criar.

Durante toda a narrativa Alice fala de Emanuel, conta a todos como ele é e o que fazem na cama, no chão e em todos os lugares. Apenas os leitores sabem que Emanuel, o pretenso namorado, não existe, mas que é o nome do gato criado por Alice. Ao final, sem muitas leituras psicanalíticas, o desejo da jovem é tanto que tocam a campainha e o amigo avisa a Alice que o namorado dela acaba de chegar para buscá-la. Como? Se ela não tinha nenhum namorado?

Crê-se que, neste caso, houve um tipo de metamorfose, uma transformação providencial do gato em Emanuel para que a protagonista não seja mais, aos olhos dos outros, uma pessoa solitária. A dúvida que se mantém é sobre a identidade do rapaz que acabara de chegar. Será que o amigo de Alice não poderia estar mentindo, dizendo que chegara alguém, apenas para aborrecê-la, pois sabia que ela não tinha namorado nenhum. Seria possível, por exemplo, que o gato recolhido na rua, sensibilizado, tenha-se transformado em um belo rapaz apenas para suprir os desejos de sua dona? Nesse instante de hesitação, bem ao estilo de Lygia, o texto termina.

A suspensão da narrativa mantém no texto o teor de mistério, técnica reiterada pela autora em outros contos. O fantástico em seu texto advém exatamente da dúvida sobre essa metamorfose, pois não se tem a

certeza se Emanuel chegou mesmo ou não. Nesse caso, portanto, não é a personagem que sofre modificação ou metamorfose, mas um ser ou seres ligados a ela. Deu-se uma metamorfose de caráter exterior, algo que evidencia a transgressão entre a separação matéria e espírito na teoria todoroviana:

Aperto contra a boca o copo vazio, eu vazia e a plenitude das chuvas e das águas, todos falam ao mesmo tempo enquanto a janela se escancara e a cortina derruba garrafas, conseguiu tumultuar a festa que parece rodopiar na ventania com a voz de Afonso pairando sobre as águas, voltou arfante porque subiu a escada correndo: - É o Emanuel que veio te buscar. (TELLES, 1981, p. 20).

O tema da metamorfose é tão antigo na ficção quanto o tema da morte. Normalmente, estamos falando de uma metamorfose exterior à personagem central, uma transformação nos seres que a cercam, seja um animal, uma planta, um objeto ou mesmo uma pessoa. Segundo D'Onófrío (1988, p. 229-230), encontra-se em Homero (XVIII. a.C), na *Odisséia*, a primeira dessas transformações quando a “malévola” Circe transforma os companheiros argonautas de Ulisses em porcos.

No caso do conto de Lygia Fagundes Telles, essa metamorfose exterior acontece de forma invertida, pois não é de uma pessoa para um animal, mas de um animal em uma pessoa, como se de alguma maneira o que era apenas um sonho, um delírio ou uma mentira, poderia se transformar em realidade, exatamente para suprir uma carência afetiva ou sexual da personagem feminina, como também acontecerá no conto “O homem de ouro puro”, de Augusta Faro do qual trataremos em seguida.

b) A tensão entre espírito e matéria

O fantástico tem sido no dizer de Vax, Todorov, Bravo e Furtado uma experiência dos limites. Exatamente por isso sempre dialogamos com um questionamento entre o que é ou não é, entre o que pode ou não pode acontecer. Por isso, tratando do caráter dicotômico do Real X Irreal, do material

X o imaterial, é que se estabelece a tensão entre o mundo físico, o mundo material e o mundo suprafísico, o mundo espiritual.

Em “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, encontramos a possibilidade e a impossibilidade de conciliação entre matéria e espírito quando a protagonista do conto adentra no mundo dos mortos, sem ter morrido, e nele estabelece conversa com a Morte e com sua querida mãe. No texto algumas falas evidenciam essa impossibilidade que a matéria tem de coexistir com o que é imaterial, embora por meio de uma tensão, contraditoriamente, tal fato já esteja acontecendo.

Radiante, atirei-me para beijá-la; Ela porém sempre tão pronta em receber os meus carinhos, paralisou-me com um gesto: - Não me toques! não me beijos! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato... Terias horror da minha carne e desmaiarias se os meus lábios se unissem aos teus. (ALMEIDA, 1903, p. 77).

Considerando que matéria e espírito são comumente incongruentes, o texto que apresentar situações em que essas particularidades são confrontadas, pela impossibilidade de conciliação, é notadamente um texto do fantástico tradicional, exatamente aquele em que espírito e matéria são marcados por uma tensão, uma experiência dos limites, entre a carne que não evanesce e o espírito que não pode ser tocado. O conteúdo da fala da mãe, temerosa de ser tocada pela filha, como a confirmar o limite entre esses dois mundos, ilustra a nossa assertiva.

c) O desdobramento da personalidade

Como bem lembra Todorov (1992) a ruptura dos limites estabelecidos entre matéria e espírito, no século XIX ou mesmo nos dias de hoje, pode ser considerada a primeira característica da Loucura. E ainda que não se discuta aqui a grande dicotomia Loucura X Sanidade, já observada no clássico de R. L. Stevenson (*O médico e o monstro*), o ser e o não-ser da personagem feminina no fantástico exigem uma reflexão mais acurada sobre a

loucura de personagens femininas.

Em *Jane Eire*, de Charlotte Brontë, a *louca do sótão* representa muito mais que uma simples mulher desvairada cujo marido precisou trancá-la para poder viver em paz. Na verdade, do ponto de vista da crítica feminista, nas fundamentações de Gilbert & Gubar (1979) o texto *The madwoman in the attic* representa uma crítica aos estereótipos que a literatura androcêntrica criou para as mulheres, ou como figuras angelicais, que não eram, ou como bruxas despenteadas, com as quais não se pareciam.

Da mesma forma o conto “As formigas”, de Augusta Faro, a história de Dolores, uma senhora de 50 anos que alterna os momentos difíceis de lucidez adulta com o mundo onírico infantil, nos dá uma pequena amostra desses desdobramentos de personalidade. Interessantemente, a autora não precisou recorrer ao postulado todoroviano das drogas, possíveis, também, de promover o apagamento desses limites.

No caso de Dolores, constantemente analisada e julgada por outras personagens, que enfatizam as suas frustrações sexuais, para muito além de uma crítica psicanalítica freudiana, graças ao aspecto simbólico que a narrativa tem, de fertilidade e sensualidade, a alusão hiperbólica às formigas, somada às próprias palavras da personagem, crê-se que a falta de uma relação amorosa plena, principalmente pela falta de sexo, é posta como responsável pelo descontrole emocional de Dolores:

Dolores quieta, cismando. De um dia para o outro foi piorando de forma insistente. Agora os moços vinham rindo, e a boca ia se inchando de formigas, de repente. – Sai, gente, sai daqui! Vocês só querem pegar nos meus peitinhos de celulóide e vão casar com moça da cidade grande. Saíam daqui já! Os moços corriam, mas acabavam voltando com formigões nas mãos e eles cresciam e ficavam tão altos como os telhados. (FARO, 2000, p.15).

O desdobramento de personalidade, no caso da literatura fantástica, perpassa o tema da loucura, embora creditar todas as atitudes da personagem a essa ideia, à sua perturbação mental, enfraqueça ou destrua pontualmente o fantástico, mas nesse caso específico, quando situações estranhas ou mágicas, continuam acontecendo sem a perspectiva da loucura,

atribuída apenas à personagem, o fantástico ressurge exatamente pela simples possibilidade de concretizar situações que não poderiam acontecer no campo da realidade.

Por exemplo, ao longo do texto, as formigas pequenas ou gigantescas só são vistas por Dolores, mas, ao final, uma outra mulher, dona Filisbina, encontra Dolores, deitada, nua, e morta, com a boca, especificamente uma zona erógena muito valorizada por Dolores, cheia de formigas. O ruído delas era imenso, vaivém ensandecido (FARO, 2000, p.18).

Há uma grande similaridade entre este conto e o texto “O caso do Valdemar”, de Edgar Allan Poe, em que um homem é completamente tomado por insetos que minam de todos os orifícios de seu corpo, o que confirma a presença de um evento de ordem sobrenatural, mesmo que temas ligados ao feminino sobreponham-se à sensação de medo

d) A busca por identidade

Quanto a esse tema, especificamente, devemos lembrar que na literatura de autoria feminina, fantástica ou não, as mulheres apresentadas experimentam, normalmente, grandes conflitos que acabam por dividi-las ou, no mínimo, fragilizá-las por conta dos papéis sociais não vividos, injustamente atribuídos ou inutilmente almejados. Consoante esses sentimentos, observa-se a importância das mudanças nas estruturas sociais, por exemplo, o declínio do patriarcalismo, mas que inequivocamente não resultou na esperada mudança da condição da mulher.

No dizer de Xavier (1991) há, na literatura de autoria feminina, uma relação direta entre *sujeito* e *linguagem* na busca natural por uma identidade, evidenciada, inclusive, pela presença constante de espelhos ou objetos similares em muitas das narrativas, como uma alternativa para a imagem já construída sobre a visão já defasada de si mesma, pois devemos compreender que, nas palavras da autora, “ultrapassada a encruzilhada, encontrados os caminhos, a narrativa de autoria feminina buscará outros temas, outra linguagem como forma de expressão”. (XAVIER, 1991, p. 16).

No texto “O homem de ouro puro”, de Augusta Faro, do livro *Boca benta de paixão*, lê-se a história de uma mulher que, depois de comprar um Buda em uma viagem, vê, toda noite, essa estátua transformar-se em um homem vigoroso, capaz de satisfazê-la e torná-la feliz, ainda que isso aconteça em uma outra realidade, experiência sobrenatural em que só conseguirá o que deseja depois de enxergar a si mesma:

Olhei no espelho. Algo estranho resplandeceu como um véu de gaze alvo, à minha frente, fazendo uma divisão de onde eu estava até o delineamento do espelho. Á frente uma mulher Buda, com colares, enfeites de cabeça e anéis de flores e guizos e os gestos perfeitos de suas donas tão antigas como os montes e as montanhas. (...) Todavia, logo voltei a aparecer no espelho. **Nunca havia perdido a minha identidade física.** Aquela mulher Buda se desvaneceu. E eu, ali, latejando, uma ansiedade quase eterna. Uma tremura de febre alta tomou-me de assalto. (FARO, 2007, p.13).

A personagem desse conto, além de vivenciar um tipo de bilocação, que é essa capacidade de estar ao mesmo tempo em dois lugares, dentro e fora do espelho, como em alguns contos de fadas, percebe que mesmo sendo ela, a mulher do espelho é diferente, exatamente porque também é uma mulher Buda, ou seja, uma mulher equilibrada, em paz consigo e ciente de seus desejos.

Não sendo isso, o que se pode dizer, dentro das características do fantástico traçadas por Todorov (1992), é que a personagem está diante, considerando o espelho e seu reflexo, de seu *duplo*, um caso de falseamento do olhar, uma das armadilhas que são comuns aos textos de teor sobrenatural, em que se enxerga ou pensa enxergar algo de que não se tem a certeza de ver.

Este é, na verdade, um recurso comum na literatura de forma geral, mais incidente em mitos, como o de Narciso e da Gorgone, ou Medusa, e nos contos populares, mas que no texto de autoria feminina, ligado ao fantástico, adquire maior significação no campo das simbologias, como se a protagonista vivesse uma crise de identidade, enveredando na busca por si mesma, mas de uma forma tão automática que nem sempre pode dar conta disso.

e) A transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto

Considerando que o esquema filosófico-antropológico racionalista apresenta o ser humano como um *sujeito*, dotado de inteligência e faculdades específicas como a linguagem, é fácil compreender que, ao entrar em contato com outros seres ou coisas, pelo tipo de relação com eles exercida, estes elementos exteriores passam a fazer parte do campo de *visão objetiva* do ser humano. Resumindo, o ser humano é o *sujeito* e os demais seres ou coisas dessa relação ganham o *status* de *objeto*.

Sobre a literatura fantástica e especialmente sobre a literatura fantástica de autoria masculina, na qual a mulher tem sido *objeto* desde sua mais remota existência (vide o mito de Pandora) não se destaca uma avaliação pontual quanto à perspectiva da coisificação do sexo feminino e sua negatividade.

Pandora, por exemplo, forjada a ferro e fogo, é um objeto, um instrumento da ira de Zeus sobre Prometeu e sobre os homens. Eva, por sua vez, criada a partir de algo que foi extraído de Adão, é, nesse contexto, parte ou coisa, como se devesse a ele a sua existência. Naturalmente, do ponto de vista pagão ou cristão, a fronteira que separava o sujeito masculino, actante e empoderado, da mulher assujeitada e coisificada estava bem nítida.

No fantástico de autoria feminina, esta separação perde, momentaneamente ou totalmente, o seu sentido. O apagamento da fronteira entre sujeito e objeto torna-se uma regra, pois em sua essência tal atitude permite os postulados da magia, da sobrenaturalidade. Se o autor pode criar uma personagem humana que pode ser transformada em estátua, em objeto, ou mesmo uma estátua ou objeto que pode ter atitudes humanas, como a *Vênus de Ille*, então o fantástico se estabelece.

Durante muitos anos os escritores que entraram no cânone literário, alguns já citados por nós, dispuseram da mulher, de seus sentimentos, de suas características, de suas falas e até de seus temas mais íntimos como bem entenderam, de forma objetizada. Criaram as sofisticadas cortesãs, as vampiras lúbricas, as belas adúlteras, as damas enlouquecidas e até os anjos do lar, como se a mulher e suas circunstâncias fossem apenas um tipo de

massa ou coisa com a qual pudessem moldar seus textos.

Por isso, nas narrativas de autoria feminina, quando é possível perceber que não é mais a mulher-objeto que está em foco, mas a mulher-sujeito, ou seja, a mulher que tem voz, que tem sentimentos e se expressa, estabelece-se um novo parâmetro interpretativo que somente a literatura fantástica na sua visão maximalista, sem restrições genéricas, pode comportar: o da interpretação da condição feminina no texto de teor sobrenatural.

O conto “Saco de lixo” de Augusta Faro, publicado na coletânea *A Friagem*, é um desses textos em que, nitidamente, um objeto perde o seu caráter estático, irracional e frio ao dotar-se de sentimento. Mas, embora não se torne humano, por algum artifício de magia ou coisa que o valha, percebe-se que aquele ser, agora animado, tem traço discursivo que o identifica como um ser feminino, ou seja, como um objeto que não quer ser apenas isso ou como uma mulher que não quer ser apenas um objeto, como se lê:

Do ângulo em que eu estava conseguia ver o quarto em toda a sua extensão. Colocada ali na prateleira, comecei com minha inocência intocada a observar o desalinho das roupas, ainda com cheiro do dono, dependuradas no cabide; os livros espalhados na escrivaninha, numa cômoda, os sapatos encostados sob a cama. (...) Olhou para mim com os olhos ávidos, e a tarde lá fora, parecia com os sentimentos sem fala. Avançou pro meu lado, vi bem. Com fúria e descontrole me puxou os cabelos sem dó, retirou o coração, jogando-o ao lado do guarda-roupas. Com dedos sujos tirou olho por olho. O líquido vazou, mesmo assim consegui olhar de outros ângulos o assento e aquele homem enraivado. Não parou por aí no arrancamento dos olhos. Com a ponta da faca furou minha perna, descolando a borracha, puxando músculos de plástico e quebrando os ossos de polietileno. Eu estava desfigurada. (FARO, 2000, p. 79-82).

Observemos que este não é um caso de metamorfose, ou seja, de um ser humano que foi transformado em objeto por obra de algum feitiço ou sortilégio, mas de um objeto, uma boneca, com características humanas, que pode, dentro de uma discussão sobre gênero, a partir do viés da autoria feminina, ou seja, de textos que nascem das vivências femininas e por isso as representa, testificar a violência sofrida pela mulher. A maneira hiperbólica com que Augusta Faro constrói o seu texto faz com que a situação narrada ganhe também um aspecto simbólico que possa representar as tensas relações entre o masculino e o feminino no domínio do privado.

f) As transformações do tempo e do espaço

- *O tempo*

O tempo do mundo sobrenatural, e conseqüentemente das narrativas que dão conta dessa prerrogativa, não é, como diz Todorov, o tempo da vida cotidiana (TODOROV, 1992, p.126), pois o tempo parece suspenso, às vezes parado mesmo, e em certas situações amalgamado, como se estivesse sobreposto, com vários acontecimentos simultâneos e fatos que materializam duas realidades, como se percebe no fragmento do conto “Noturno amarelo”:

Vi o avô dirigir-se para a porta que ficava no fundo da sala, pegar a chave que estava no chão, abrir a porta, deixar a chave que estava no chão, abrir a porta, deixar a chave no mesmo lugar e sair fechando a porta atrás de si. Foi a vez da vó que passou por mim com sua bengala e seu *lorgnon*, me fez um aceno e deixando a chave no mesmo lugar seguiu o avô. (...) Desviei a cara, não quis mais olhar. (...) quando achei que já podia olhar, a sala estava vazia (TELLES, 1981, p.172-173).

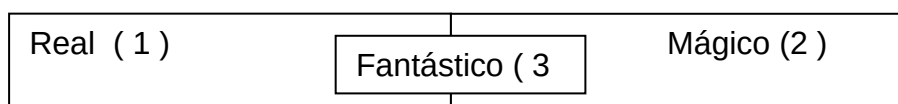
Nesse conto, a personagem sente um tipo de necessidade de ir ao passado, e embora não explicita, parece sentir uma certa culpa em relação à família por algo que fez ou deixou de fazer. Exatamente por isso os limites são rompidos e ela é transportada ao passado sem necessariamente sair do lugar, pois a casa do outro tempo é necessariamente a mesma em que ela agora se encontra. Na verdade, presente e passado se confundem e coabitam como no *tertium* sugerido por Lachmann (2002).

No dizer de Sampaio (2010, p. 27), há uma nítida transposição entre os limites que separam o presente e o passado fazendo com que se instaure o inexplicável pela quebra da racionalidade. Nenhuma causalidade estaria quebrada se houvesse uma explicação racional para os fatos, fosse por meio de um sonho ou mesmo motivado por drogas, como também postula Todorov (1992). A falta dessas prerrogativas lógicas é que faz com que se estabeleça o fantástico.

- O espaço

Na literatura fantástica, de forma geral, uma das categorias mais importantes, segundo Furtado (1984) é o espaço, principalmente a sua construção, porque é exatamente da interpenetração de dois espaços que resulta um terceiro, o espaço fantástico no qual as leis que regem o mundo comum são desrespeitadas a partir do momento em que se dá o evento, a irrupção do sobrenatural na narrativa, conforme ilustramos abaixo:

Figura 2



(1) – Mundo Real, dotado de espaço também real, com leis ordenadas, onde todos os seres e acontecimentos, por serem naturais, fazem parte de uma normalidade.

(2) – Mundo Mágico, dotado de espaço também mágico, sem leis, ou com suas “próprias” leis, onde todos os seres e acontecimentos, apesar de sobrenaturais, também fazem parte de uma normalidade, ou seja, uma verossimilhança interna.

(3) – Mundo Fantástico, de espaço fundido entre Real e Mágico, onde as leis ordenadas (inerentes ao mundo Real) são subvertidas porque coisas sobrenaturais (pertencentes ao Mágico) passam a acontecer, de forma inexplicável, causando dúvida no leitor.

Em “Noturno amarelo”, Lygia Fagundes Telles apresenta estas duas variações, pois temos uma personagem, Laura, que, por se sentir culpada por algo que fez em relação à família, precisa encontrar aqueles com quem sua consciência devedora precisa desculpar-se. Ao afirmar que tem o desejo de estar em uma nave, mas com o motor desligado (TELLES,1981,p.159) percebe-se a sua necessidade de uma viagem no tempo.

Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo. Atravessei o jardim que não era mais jardim sem o portão. Sem perfume. A vereda (mais fechada ou era impressão?) foi desembocar na estrada: o carro continuava lá adiante com suas portas abertas e seus faróis acesos. (TELLES, 1981, p. 173)

Como não há, necessariamente, uma máquina para isso, o seu inconsciente, em vez de transportá-la, para essa almejada viagem no tempo, que por si só já satisfaz a nossa análise, em vez disso traz os entes do passado para o momento presente. Nisso o espaço passa a ser alterado por uma percepção sobrenatural, pois as personagens secundárias (irmã, avós etc.) começam a transitar ao redor da protagonista dando às noções de tempo e espaço outras caracterizações como nos lembra Sampaio (2010):

Igualmente ocorre em “Noturno amarelo”. Quando o companheiro de Laura atesta que ela não saiu do carro e ela percebe que a hora do seu retorno – nove horas – é a mesma em que estivera na casa da avó, o efeito fantástico se dilui na sugestão de uma viagem mental, mas é logo restituído pela prova final da sua transposição física: a pulseira que Eduarda lhe dera no plano do passado. (SAMPAIO, 2010, p. 29).

Considerando, então, que os *temas do Eu* lidam principalmente com as relações do ser humano com o mundo ao redor, com a sua percepção das coisas, é natural entendermos a visão como o mais importante dos sentidos ligados à literatura fantástica.

Lembremos que um fantasma que é apenas sentido talvez não provoque medo, mas o ser sobrenatural que é visto, que é testemunhado, tem uma funcionalidade bem maior dentro da narrativa. Diz-se inclusive que o que se vê nem sempre se está vendo, pois “os olhos do medo é que são grandes”.

Por causa dessa relação com o olhar, ou por meio de olhares falseados, como diz Todorov (1992, p.130) é que descobrimos uma prerrogativa natural para o estabelecimento de um fantástico feminino: a relativização e a conseqüente desconstrução das imagens que já foram erigidas dentro da literatura fantástica androcêntrica, pois são, como os óculos e os espelhos, tão comuns nessas narrativas, símbolos indiretos ou falsos de um olhar masculino embaçado e vesgo.

Nesse diapasão é que se pode dizer que à mulher, ou seja, à autoria feminina cabe a revisão dessas imagens, a reorganização desses símbolos, bem como da sua ressignificação por meio de novas estruturas, de um novo discurso e de símbolos, antigos ou recentes, que darão uma nova dimensão para o texto feminino e para a condição da mulher na sociedade.

3.2.3 Temas do Tu

O que Todorov denominou *temas do Tu* são aqueles textos da literatura fantástica que tratam, preferencialmente, da relação do ser humano com o *desejo*, e, por isso mesmo, com o *inconsciente* em uma forte ação sobre o mundo circundante, sobre tudo que lhe acontece, como se o mundo exterior precisasse ser internalizado e depois expressado.

O homem ou a mulher não se mantém mais como observadores, isolados, antes eles entram em uma relação dinâmica com os outros seres (o homem com a mulher, a mulher com o homem, o homem com o homem, a mulher com a mulher), exatamente o que nos faz pensar em uma rede de temas ligados a ideias e falas, o que nas palavras de Todorov (1992, p.148) equivale a uma abordagem de “temas do discurso”:

Enfim, se se podiam consignar na primeira rede de temas os “temas do olhar”, pela importância que a vista e a percepção em geral aí assumiram, deveríamos falar de preferência dos “temas do discurso”, uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência - e o agente estruturante - da relação do homem com outrem. (TODOROV, 1992. p.148).

Estes temas, em particular, acabam sofrendo um desdobramento em certas abordagens que preferimos esclarecer, inicialmente, para que não nos tornemos redundantes. Por isso, pertencem aos *temas do Tu*: o desejo sexual intenso e suas variantes, a saber, o lesbianismo e o incesto; em seguida, o maternalismo como refúgio do Bem; a alteridade, nas manifestações do outro e do seu duplo; as neuroses; a violência excessiva contra o outro, principalmente contra a mulher; a morte, personificada ou não; a necrofilia e o vampirismo.

a) O desejo sexual e seus desdobramentos

Em toda a história da humanidade, contada do ponto de vista pagão ou cristão, um dos tópicos mais importantes é este da sexualidade, do sensualismo e do sexo propriamente dito. Imediatamente ligado à reprodução, em todas as civilizações um momento mágico, tão importante que em tempos remotos, deu à mulher uma importância que nem ela mesma esperava.

Nos mitos clássicos, como registrou Homero, enquanto o sexo era o ponto fraco de Zeus, que cedia a todo encanto feminino, para Vênus, por exemplo, constituía-se na sua maior arma. Suas grandes conquistas foram o deus Marte e o mortal Anquises, pai de Eneias, que será o fundador de Roma, e exatamente por isso os romanos irão venerá-la para sempre como mãe.

No entanto, fora do ideário sensualista de contorno matriarcal, representado por Vênus e suas seguidoras, o sexo transformou-se no período medieval, sob a égide da moral cristã, em um tipo de desvirtuamento do caráter: traços como o homossexualismo e a ninfomania, por exemplo, abririam as portas da percepção para o Mal.

Na literatura fantástica, concebida em parte pelo ideário pagão, e, por isso nunca bem-vindo nos textos de respaldo teocêntrico, pela proximidade com o diabólico, o sexo tornou-se um dos principais temas, pois além de seu caráter dicotômico (pagão e cristão) sempre foi o assunto que maior interesse despertou nos leitores, fossem os da literatura gótica ou romântica, os do realismo, ou mesmo os leitores contemporâneos, que ainda creditam no poder de sedução dos faunos, dos mágicos, das vampiras, dos vampiros e dos lobisomens:

O desejo como tentação sexual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular, na do Diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a libido. (TODOROV, 1992. p. 136-137).

No fantástico escrito por mulheres, por sua vez, o tema da sexualidade, apontado por Todorov, sofre como propomos alguns

desdobramentos, pois tanto o incesto quanto o homossexualismo, que aqui reduzimos o alcance para lesbianismo, têm sido abordados nas literaturas do século XIX, do século XX e do século XXI, com maior ou menor grau de importância.

Por conseguinte, mesmo à luz das principais teorias da literatura fantástica, as narrativas sobrenaturais de autoria feminina relativizam a questão carnal do sexo com a importância da maternidade. Isso nos faz atentar para o fato de que tanto o Eros quanto o maternalismo são traços importantes desse tipo de literatura, como se vê nos contos de Júlia Lopes de Almeida, permitindo-nos inferir que o *sexo que gera filhos* é a única coisa que pode fazer frente à morte, pois representa a própria vida opondo-se à finitude humana.

- O lesbianismo

No conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles, da coletânea *Mistérios* (1981), temos uma mulher que, depois de muitas decepções amorosas, passa a criar em sua casa uma tigresa, denominada Tigrela, que um namorado trouxera da Ásia e lhe presenteou. Mas, à medida que vão sendo narradas as esquisitices do animal, inclusive os ciúmes que Tigrela sentia da dona, o leitor parece acompanhar uma relação lesbiana marcada por estranha metamorfose.

Deve ter acordado às onze horas, é a hora que costuma acordar, gosta da noite. Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida. Limpou o sal dos dedos no guardanapo de papel. Já vou indo. Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar em rolado no pescoço. (TELLES, 1981, p. 99)

Considerando que o fantástico é naturalmente ambíguo, pois se configura pela artesanaria da linguagem, o leitor passa a achar que Tigrela pode ter-se metamorfoseado em uma moça, um tipo de escrava sexual que a outra

mantém cativa e que, por ciúmes ou por não conseguir libertar-se, agora, planeja morrer.

Como bem lembra Todorov (1992, p. 140) o homossexualismo é uma outra variante do amor que a literatura fantástica tem retomado frequentemente. Em muitas narrativas, e *Le diable amoureux* (1772) é a maior delas, a ambiguidade sobre a sexualidade das personagens é um forte elemento do fantástico por subverter comportamentos e padrões socialmente instituídos. Há no romance de Cazotte, por exemplo, uma dúvida instigante por não sabermos, nem Alvare, o protagonista, se a moça por quem está apaixonado é homem ou mulher, se é Biondetto ou Biondetta.

No texto de Lygia Fagundes Telles essa ambiguidade é menos extravagante, mais sutil, seguindo os moldes da linguagem feminina, pois a ambiguidade proposta não é apenas sexual, mas comportamental e ratificadora da metamorfose que o texto notadamente sugere. Logicamente, apenas o fato de morarem juntas e dividirem a cama não é suficiente para que se dê margem ao homossexualismo feminino, mas a conduta ciumenta de Tigrela e o medo que a dona tem de sua passionalidade, de seu suicídio, são importantes para sugerir tais deduções.

- *O incesto*

O conto de Júlia Lopes de Almeida “O caso de Ruth”, publicado na coletânea *Ânsia Eterna* (1903), longe de representar o “sorriso da sociedade”, como muitos críticos se referiram à sua obra, trata, na verdade, de um drama familiar comum, da mãe viúva que vive apenas na companhia da filha, e que acaba arranjando um companheiro ou um outro marido, e não sabe que colocou dentro de casa o lobo que, sorrateira e animalescamente, banquetear-se-á com mãe e filha.

A expressão “sorriso da sociedade”, criada por Afrânio Peixoto (1932. p.10), contrapõe-se à noção acadêmica de História, passando a ser aplicada à Literatura, de forma depreciativa, com o intuito de apenas classificá-la como “entretenimento” ou passatempo, como se nenhuma discussão ou

tema importante pudesse ser suscitado por algo que ainda era apenas arte. Para o citado acadêmico a literatura, nas duas primeiras décadas do século XX, era efetivamente um “complemento necessário das sociedades felizes”, sendo, pois, uma expressão desta mesma felicidade.

Júlia Lopes de Almeida subverte seguramente esta noção, pois o conto em questão trata de um tipo de situação tão aviltante que bem poderia se tornar uma crônica urbana contemporânea pela apresentação corajosa de um crime sexual, um estupro, em um tempo em que era comum silenciar sobre tais fatos. Ademais, encoberto pelo ciúme doentio do pretendente, o traço sobrenatural reside no discurso utilizado pela narrativa, ao não dar uma exata certeza dos fatos, em expressões modalizantes típicas do fantástico como *parecia ver, como se fosse* etc. Conforme podemos observar no excerto abaixo:

- Vai ficar com o padraço...
Com o padraço noites e dias...fechados...unidos...sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o padraço! Aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista de sua amante! (...) E a todos que acudiram nesse instante *pareceu* que viam sorrir a morta em um êxtase, *como se fosse* aquilo que ela desejasse. (ALMEIDA, 1903, p.21).

Como bem assevera Todorov (1992, p.140) a literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo humano. Muitos desses desejos não pertencem necessariamente ao campo da sobrenaturalidade, mas a um estranho construto social. O tema do incesto, por exemplo, é uma dessas variações, pois o que em algumas sociedades bárbaras poderia ser comum, nas sociedades civilizadas, ou seja, no mundo ocidental, desrespeitava-se claramente a norma social.

Em Charles Perrault, por exemplo, o conto “Pele de asno”, é uma dessas histórias do fantástico maravilhoso em que o pai, lascivo e vicioso, apaixona-se pela filha e tenta com a mesma fazer sexo. O que salva a pobre moça dessa relação incestuosa é exatamente o artifício da pele de onagro, ou asno, que causava um terrível odor a ponto de enojar o criminoso pai.

No conto citado de Júlia Lopes de Almeida, o incesto não se dá de forma direta, pois o que temos é um padraço que, em vez de proteger a filha

que assumiu resolve aproveitar-se da inocência da jovem para submetê-la à sanha de sua luxúria, que embora aparentemente consentida, e isso fica implícito no discurso da personagem, não deixa de ser uma grande violência contra a mulher no âmbito familiar e doméstico.

b) O maternalismo como um refúgio do Bem

Em toda a história da literatura universal o mito da Grande deusa ou *deusa mãe* está sempre presente. Trata-se, na verdade, de uma entidade feminina, símile da própria Natureza, responsável pela fertilidade na terra. Cultuada posteriormente como Cibele, já existia na Pré-história, no Neolítico e no Paleolítico, nas primeiras religiões de culto matriarcal, que só será trocado pela visão de mundo hebréia, na qual, o culto ao feminino seria um empecilho ao patriarcalismo que aos poucos se iniciava.

Paulatinamente, a mulher e suas representações, as deusas, por exemplo, vão perdendo a força graças ao medo que os homens tinham de perderem o espaço conquistado para essas criaturas “sobrenaturais” e, por isso, as segregaram desde os tempos mais remotos.

No entanto, o elemento fundante da mulher na natureza perdura na literatura e de modo particular na literatura fantástica na qual *a mãe equivale a uma força do Bem*, a um elemento divino, orientador e protetor capaz de salvar, principalmente o homem, porque tal observação emerge de uma literatura androcêntrica que busca essas representações nas forças terríveis do Mal:

Esta equivalência ocupa um lugar central em *Le diable amoureux*. A força que impede Alvare de se entregar totalmente à mulher-diabo Biondetta, é precisamente **a imagem da mãe**; ela aparecerá em todos os instantes decisivos da intriga. (...) O diabo empurra Alvare para o precipício da sensualidade: **a mãe o segura**. (TODOROV, 1992, p. 139).

No dizer de Todorov a mãe é esta protetora do homem quanto às suas falhas, principalmente porque trata de uma literatura feita por homens, por

isso machista, na qual a mãe, um arquétipo mariano, é a salvaguarda religiosa do filho contra a mulher-diabo, a mulher não autorizada, a mulher não assentida, pois “a relação com uma mulher, para não ser diabólica, deve ser vigiada e censurada maternalmente. (Todorov, 1992, p. 140).

Na obra de Júlia Lopes de Almeida, veremos que o maternalismo ocupa um lugar privilegiado, principalmente porque a sua visão do maternalismo é estratégica, ou seja, uma forma política de, aos poucos, retomar o valor que em essência compunha o ideário feminino. Por isso, em um fantástico feminino, o maternalismo não difere muito do que propôs Todorov, mas deve ser analisado sem o tônus preconceituoso que tanto temos combatido na literatura fantástica tradicional.

No conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, temos a história de uma filha que, em um tipo de experiência de quase morte, vê-se na região terrífica do umbral, na habitação dos mortos, dialoga com a Morte e, em seguida, consegue conversar com a mãe, tão dolorosamente perdida. As falas da personagem e da própria mãe indicam esse traço maternal, carinhoso e consolador, da obra de Júlia Lopes de Almeida, mas que tinha muitos outros interesses, como veremos posteriormente:

- Que frio e que negrume!
E eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme, em busca daquela que me deu a vida, que me criou nos seu seios, que me enchia as faces de beijos e me vestia a alma de alegrias. (ALMEIDA, 1903, p. 75).

A mãe encontradiça nos contos fantásticos de autoria feminina não precisa ser necessariamente uma santa, uma reparadora dos filhos, uma redentora do lar e dos costumes cristãos que Maria, modelo de mãe para o Ocidente, tão vivamente representa no maravilhoso cristão, mas uma figura que, dotada de humanidade, traz em si a entrega, a recusa, a abnegação, a dedicação extremada aos filhos a ponto de pensar neles mesmo depois de morta, como se observa nesse conto.

A maternidade é, ainda, a instância do sofrimento como se comprova na leitura do conto “A caôlha”, também de Júlia Lopes de Almeida, em que ficam patentes os construtos patriarcais que implicam na subserviência

familiar e pessoal da mulher-mãe que tem como resultados as privações e frustrações com as quais o sexo feminino tem sido obrigado a conviver.

c) A Alteridade

- *O outro*

Como vimos, em muitos casos, no texto de autoria feminina, mormente do século XIX, a mulher escritora tem surgido como o *outro*, o estranho, o incapaz, o solícito, o altruísta, o sentimental, o frágil, em contraposição ao homem, academicamente reconhecido, capaz, racional, viril e invejado, por isso o texto dessas mulheres representa o discurso da diferença, do corpo excluído e da voz embargada, também da marginalidade que progressivamente tenta chegar ao centro.

Diante da postura massacrante e cerceadora da literatura androcêntrica e de sua crítica, diante da possibilidade de tornar-se reconhecidamente sujeito, dentro e fora do sistema literário, a mulher escritora atual, diferentemente do feminismo aguerrido de outrora, tem evitado, muito polidamente, a noção do enfrentamento, da inimizade, embora tal atitude seja problemática uma vez que evitar falar desses preconceitos, por exemplo, equivale a permitir silenciosamente que eles continuem acontecendo.

Mas, vez em quando, e por motivos óbvios como a constante violência perpetrada contra a mulher, dos tempos mais remotos à atualidade, encontramos textos que assumem a perspectiva da *aniquilação do outro*, no caso o masculino, por representar não apenas um perigo iminente, mas a reprodução de um legado de vergonha, de atrocidades e degradação silenciosa.

O conto “Paranóia” de Augusta Faro é um desses textos em que a mulher, por não aguentar mais conviver com a violência física, psicológica e moral, tenta, por meios extremos, devidamente justificados pelo descontrole e o desajuste de sua personalidade, um fim para sua situação tão vexatória:

Tenho que resolver logo isso. Não vou me arrepender, preciso de paz. Ficarei totalmente maluca se o tolerar nesta casa, mesmo por pouco tempo. Mas é emburrado, audacioso, atrevido, e não tem a menor censura. Perdeu todo o respeito por mim, abre a boca debochado, mostra os dentes como se fosse me morder, avançar, me triturar, e depois, dormir digestando-me. É maníaco, Às vezes, acredito em possessão. Ele deve ter o diabo nas tripas. (FARO, 2000, p. 116).

Lembrando sutilmente a ideia da “louca do sótão”, numa releitura de *Jane Eyre*, esse texto de Augusta Faro revela a psiqué de uma personagem que vive uma situação limite sob o jugo do marido, do sexo masculino que tão vivamente tem perpetrado suas injustiças contra o sexo feminino. O fato de não haver mais respeito entre eles, por exemplo, é um forte indicador de que um ato de dignidade por parte da personagem tornava-se estritamente necessário.

Assim, ao que se delineia ou a personagem matará ou será morta. Na esteira de uma nova concepção da mulher na contemporaneidade, a autora nos mostra a mulher com atitude, a mulher que é capaz de agir para buscar a liberdade, mesmo de forma abjeta, um lugar onde não seja mais massacrada pelo marido, uma casa onde possa transitar, um *teto todo seu*.

- *O duplo*

A categoria do duplo, aqui tratada como subtema da alteridade é, na verdade, um tipo de desdobramento da personalidade e, às vezes, de bilocação em que o eu, aparentemente conhecido, consegue vislumbrar a sua outra face, o eu desconhecido, ou seja, seu *duplo*. Para Bozanno (1972. p. 7-26) trata-se de um fenômeno supranatural, ou sobrenatural, em que um mesmo indivíduo pode aparecer simultaneamente em dois lugares distintos.

Na literatura são comuns os casos em que isso acontece, por exemplo, em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, em “O outro”, de Jorge Luis Borges e em “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, textos nos quais um corpo somático desvenda a forma etérea nele contida. Esse desdobramento, que acontece sem desvelos na arte, na ficção, no teatro, no cinema e na literatura, é que permite a resolução dos conflitos existenciais que resultam, normalmente, ou na aniquilação do eu ou na eliminação do duplo, como se vê

no conto de Lygia Fagundes Telles,

No conto “A caçada”, em cuja personagem central se vê diante de um quadro, uma tapeçaria antiga, no qual a cena de uma caçada acaba desencadeando em seu espectador uma série de pensamentos contraditórios sobre o mundo e sobre ele mesmo. Os limites da espacialidade são subvertidos em nome desse enfrentamento sobrenatural do *eu* da personagem com o seu *duplo*.

Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! "Não..." - gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (TELLES, 1981. p.28).

Encontramos nesse texto de Lygia Fagundes Telles a relação do fantástico com a arte e seus muitos efeitos, como diz Luiz Vax (1972), tratando exatamente do potencial que tanto a arte fantástica quanto a literatura fantástica possuem de atingir a psiqué humana e, conseqüentemente, revelá-la:

Uma imagem não passa de uma imagem, a sua força de feitiço reside numa combinação de formas e cores. (...) Por outro lado, acontece que a paisagem fantástica se anima com uma espécie de vida animal: esta montanha é um imenso dragão, esta colina deixa entrever um olho de cavalo; uma respiração bestial soergue toda a paisagem. Energias selvagens prestes a desencadear-se para destruir a vida policiada (Vax, 1972, p. 55-57).

Considerando as provocações existenciais por que a personagem parece passar, não é difícil perceber que há uma familiaridade entre o espectador, a cena pintada e as personagens nela expostas. Se o espectador não for o próprio artista, se não for ele o modelo que serviu de base para o desenho do caçador, resta à personagem então ser a caça.

Nessa hora, o fantástico se instaura pela a interpenetração dos espaços, o rompimento dos limites estabelecidos entre o real e o irreal no

momento em que o espectador, fantasticamente dentro do quadro, é atingido por uma flecha.

Em termos simbólicos, para não dizermos psicanalíticos, se a caça é ele mesmo dá-se o encontro com seu duplo, um tipo de representação para o desejo de morte advindo da grande angústia, do grande mal estar que no início do conto se anuncia, e que prefigura a necessidade de uma fuga, da própria vida, para dentro da tapeçaria.

d) A crueldade excessiva e a violência contra a mulher

Para Todorov (1992) no bojo dos temas sexuais, ou do desejo, é possível encontrar, mesmo de forma não aparente, este da violência excessiva, ou seja, de grandes torturas que, de alguma forma, provocam prazer em quem as inflige. Normalmente, a crueldade é tão intensa que pode ser atribuída a forças sobrenaturais, ao mal, como se vê em *Vathek* (1786) e no *manuscrito encontrado em Saragoza* (1804).

O “Manuscrit” oferece-nos uma outra variedade de desejo, próximo ao sadismo, com a princesa de Mont-Salerno que conta como se comprazia “em pôr a submissão de suas mulheres a todas as provas (...) Eu as castigava seja beliscando-as, seja enfiando-lhes alfinetes nos braços e nas coxas”. (TODOROV, 1992, p.141).

No caso da confirmação de um fantástico feminino, no qual o lesbianismo da Princesa de Mont-Salerno também tem lugar, toda a crueldade ou violência, física ou psicológica, perpetrada contra a mulher, seja por um homem, o que comumente acontece, seja também por uma mulher, por motivos comuns ou incomuns, em que o fantástico incida sobre o conto, o que aqui se estabelece deve ser levado em consideração.

Como um dos temas do fantástico, a *crueldade excessiva* está configurada no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, na história da princesa Issira, que sente prazer em verter sangue em suas vítimas. Mas ainda assim, por ser uma obra de autoria feminina, percebe-se, no lugar do instinto malévolos dos vampiros comuns, muito mais uma angústia, o sofrimento

dessa bela vampira, por precisar matar um ser inocente para saciar sua fome. Isso fica bem nítido quando a narradora nos assegura que Issira, de “olhar de fogo, impenetrável e dominador, “só lamentava as ovelhinhas que ela imolava nos seus jardins das papoulas rubras (ALMEIDA, 1903, p. 183)

No conto “O caso de Ruthe”, anteriormente referenciado, sobre a história do padrasto que morre depois de violentar por quatro longos meses a enteada, encontramos o tema da *violência contra a mulher*, um importante tópico das discussões de gênero, o estupro de uma vulnerável:

- Foi há oito anos aqui nesta mesma sala...Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente...Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe. Oh não fale, não fale pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente...No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. (ALMEIDA, 1903, p.15).

De acordo com a narrativa, ainda criança essa jovem foi molestada sexualmente pelo padrasto, que ao assumir um compromisso com a mãe de Ruthe, aceitou oficialmente substituir o pai da moça. Ao que se percebe o padrasto desrespeita todos os códigos morais estabelecidos ao estuprá-la, e mesmo não sendo um tema muito abordado na crítica da literatura fantástica, o estupro também constitui um dos assuntos mais recorrentes, social e juridicamente falando, pelas mídias da contemporaneidade.

Dessa forma, não seria lícito deixar de tratá-lo também no âmbito da literatura de autoria feminina quando revela, sem o pormenor naturalista, o grau de sofrimento físico e psicológico de uma mulher, de uma criança, quando é submetida a esse tipo de violência.

e) A morte

Na literatura o tema da Morte tem sido abordado constantemente. Às vezes, com mais afinco na literatura clássica, nas figuras de Thanatos e Karonte; na literatura romântica, nos exageros fatalistas da segunda geração de que Álvares de Azevedo, iniciador do fantástico brasileiro, também é representante; no simbolismo de Cruz e Sousa e até no decadentismo de

Augusto dos Anjos.

Na literatura fantástica, a morte, normalmente muito próxima da crueldade e do desejo, em uma como resultado e na outra como circunstância, pode ser encontrada nessa acepção em obras como *O manuscrito encontrado em Saragoza*, *La morte amoureuse* ou no *Barba azul*, de Charles Perrault, pois, ao contrário do que se pensa, mesmo no maravilhoso infantil, dos *Contos de mamãe ganso*, a violência e a morte, metafórica ou realisticamente trabalhadas, são dois dos traços mais fortes.

No entanto, para uma pequena epistemologia da morte na literatura, podemos falar, por exemplo, de *morte aprendido*, como a catábase de Enéias para ver o velho Anquises; de *morte em vida*, como o exílio de Édipo depois de sua tragédia pessoal; de *morte redentora* como a morte e ressurreição de Cristo, de *morte romântica* ou escapista, como a de Úrsula, no romance homônimo de Maria Firmina dos Reis; de *morte realista* ou passional como a de Tancredo nesse mesmo texto; e até a *morte poética*, um tipo de eufemização da ideia de morte, um requinte da linguagem de obras de autoria feminina, como acontece no conto “Sob as estrelas” de Júlia Lopes de Almeida, com elaboradas sinestesias e a criação de belas imagens:

Lá fora o sino voltou a badalar na noite negra, desordenada, furiosamente, como se o próprio diabo o tangesse! Depois tudo emudeceu. As aves voltaram para o campanário; uma barra de luz indecisa abriu-se frouxamente no horizonte, e, só, no meio da noite, o cadáver de Laninha, enforcada na corda do sino, olhava de face para o vale, enormíssimo, todo cheio de aromas e de treva. (ALMEIDA, 1903, p. 66).

A relação desses temas confluentes é muito bem apresentada por Todorov ao dizer que “(...) a morte pune diretamente a mulher que se deixa arrastar por seus desejos; em Potocki, ela pune o homem transformando o objeto de seu desejo [a mulher] em cadáver”. (TODOROV, 1992, p. 145). As violações do corpo feminino, por exemplo, tornam-se contíguas de temas como crueldade, sexualidade e morte, nas obras de autoria masculina.

Nos textos de autoria feminina ligados ao fantástico a morte ganha um teor simbólico, alegórico ou interpretativo e poético como no texto citado de Júlia Lopes de Almeida ou mesmo nos contos “A caçada” e “Venha ver o pôr-do-sol”, de Lygia Fagundes Telles, confirmando a morte como a presença

efetiva do sobrenatural, do desconhecido no meio do que se conhece, a vida, da ausência de certezas a partir da única certeza existente, a Morte.

f) A necrofilia

Notadamente contíguo aos temas da sexualidade e da morte, a necrofilia, a relação entre o cadáver e o corpo desejável, pode transformar a nossa perspectiva e redirecionar o tema para o princípio das neuroses, pois é notadamente do domínio do incomum o gozo do indivíduo pelo corpo morto ou mesmo em decomposição.

No entanto, é possível relacionarmos, literariamente, a necrofilia como o desejo por qualquer forma humana sem vida (uma estátua, um quadro, um autômato) como se vê em Gautier e Hoffmann. Por isso, é importante considerarmos o que diz Todorov especificamente sobre esse tema da literatura fantástica.

Na literatura fantástica a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram ao meio dos vivos. Esta relação pode de novo ser apresentada como a punição de um desejo sexual excessivo; mas ela pode também não receber uma valorização negativa. (TODOROV, 1992, p. 146).

No conto de Júlia Lopes de Almeida, “O caso de Ruthe”, a protagonista, que fora violada pelo padrasto e que se sentia desonesta ao não contar ao noivo o que acontecera, pois este lhe cobraria na noite de núpcias o fato de não ser mais virgem, resolve revelar tudo ao rapaz.

No entanto, o ciúme doentio de Eduardo não permite entender a situação, a violência sofrida, e o egoísmo machista impera diante do amor que resulta vilipendiado pelas convenções sociais e morais do casamento. Como saída a morte escapista e vergonhosa com a tonalidade que só o fantástico dúbio lhe poderia emprestar.

Eduardo fitou a morta com doloroso espanto. Estava linda! Na pele alvíssima nem uma sombra. Os cabelos negros, mal atados na nuca, desprendiam-se em uma madeixa abundante, de largas ondas. – Que! Seria inda para o outro aquele corpo angélico, tão castamente emoldurado nas roupas de noivado? (ALMEIDA, 1903, p.21).

Note-se que no fragmento há um tom de admiração e de regozijo do noivo diante da beleza mórbida da jovem. Seu talhe esguio, a pele alvíssima e os cabelos negros denotam características comuns às musas carnavais inspiradoras byronianas em que o padrão de beleza era exatamente este da sensaboria que a morte provoca no corpo dos defuntos, mas que em algumas pessoas causa indescritível fascínio, como já se percebia nos contos de *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, narrativas nas quais, incesto, morte e necrofilia são temas dominantes.

g) O vampirismo

Para Louis Vax (1972), na sua releitura de Callois e Penzoldt, o tema do vampirismo é um motivo fantástico, um híbrido de morto-vivo com lobisomem que sai de seu túmulo à noite, que se desloca pelo ar, que entra no quarto das pessoas, normalmente mulheres, enfia-lhe os caninos na garganta e a pobre vítima “pouco a pouco, empalidece, fica anêmica, morre e torna-se por sua vez vampiro. (Vax, 1972, p. 35).

O vampiro é, pois, um ser ambivalente que tanto dá medo quanto fascina, que prolonga sua vida para muito além do normal, mas que só consegue eternizar-se roubando parte da vida dos outros. Por conta dessa atitude, a concepção por que deve ser tratado é a de um monstro para quem seduzir, violar e assassinar revelam o horror próprio do demônio.

De muita valia para as nossas ponderações é a forma como Vax (1972) analisa o vampirismo em relação à figura da mulher. A sua abordagem, mesmo como releitura, validada com “O Súcubo”, de Honoré de Balzac, e textos similares de outros autores, é de uma perfídia inominável, mas que pode ser aceitável do ponto de vista metafórico e interpretativo com que se expressa. Vejamos:

No tema do vampiro, desejo de violação e desejo de assassinio combinam a sua sedução e o seu horror. Para a mulher o vampiro é o sátiro, fascinante e temido. Para o homem é a fêmea insaciável: o sedutor sente-se horripilado com o espetáculo da mulher desbragada, da virtuosa metamorfoseada em demônio lúbrico. (VAX, 1972, p.36).

Quanto ao vampirismo feminino mesmo, normalmente recheado de um sedutor lesbianismo, como se observa em *Christabell*, de Coleridge, no conto de Júlia Lopes de Almeida, a “Nevrose da cor”, tem, além de seu contorno gótico, uma leitura simbólica, já que o sangue pode ter inúmeras interpretações nesses tipos de texto, inclusive a ideia do fluxo menstrual, o que a autora, notadamente, não teve a pretensão de fazer, como se percebe, antes falou-nos de uma angústia, uma dor que, para além do vampirismo, a personagem não conseguia suportar.

Era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: **a nevrose da cor**. O **vermelho** fascinava-a. Muito antes de ser a prometida do futuro rei chegava a cair em convulsões ou delírios ao ver flores de romanzeiras, que não pudesse atingir, ou as listas dos kalasiris dos homens do povo. A medicina egípcia consultou as suas teorias, pôs em prática todos os seus recursos, e curvou-se vencida diante da persistência do mal. (...) Não lhe bastava isso, Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos **escravos revoltados**, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador. (ALMEIDA, 1903, p. 182-184).

Deve-se observar, em uma interpretação usual para a crítica feminista, que o sangue bebido por esta vampira é sangue de um homem, e que há uma valorização do fato de ser sangue de uma pessoa *revoltada* e *consciente* de sua desgraça embora nem todas as mulheres, mormente tratadas como escravas, tenham a devida consciência de sua própria condição.

Dessa forma, em um fantástico que se torna uma via de abordagem sociológica para discutirmos a condição do sexo feminino, há uma similitude entre o sacrifício do pobre escravo e o que vinha acontecendo com as mulheres daquele período e suas narrativas, principalmente se pensarmos na questão da autoria feminina, quando os espaços e as falas precisavam ser negociados em nome do deslocamento paulatino e necessário. Mas como fazer essa negociação com os homens? Que estratégias seriam utilizadas nesta negociação? É a esta pergunta que tentaremos responder.

3.3 O Fantástico como parte da estratégia feminina

Desde o início dos tempos, as mulheres foram educadas para a domesticidade, ou seja, para ser o que lhes permitiam a sociedade, o pai e o marido e, é claro, para ocupar qualquer função que não ofusasse o brilho dos seus dois senhores. Isso incluía, então, principalmente no século XIX, as suas atividades como escritoras.

Assim, sujeitas à autoridade masculina e à chancela dos mesmos para todas as suas atitudes, acabariam bruscamente excluídas do gigantesco processo de criação social, cultural e científica da época. Mas, graças à coragem de algumas mulheres, sempre cientes de seu papel na sociedade, embora não tivessem autorização para exercê-lo, começaram a expor, utilizando-se da escrita, a dura condição a que estavam submetidas. Essa coragem tinha as suas conseqüências como nos lembra Moreira (2003):

Escrever e publicar tinha diferentes significados. Para os homens a autoria era considerada uma profissão rentável e respeitável; já para as mulheres o ato de escrever era visto como uma rebeldia que expunha a escritora ao ridículo, à mofa e a dessexualizava. Caso fosse casada expunha o marido a situações constrangedoras, e tendo filhos era tida como negligente na incansável missão de mãe. (MOREIRA, 2003, p. 60).

Para completar, diante da imagem grandiosa de homens como Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, dobrada de tamanho por críticos parciais como Araripe Júnior e José Veríssimo, estas mulheres escritoras, ao vislumbrarem as poucas páginas escritas, nem elas mesmas tinham a devida consciência do que haviam feito e, contraditoriamente, diminuíam-se por meio de textos que, notadamente, pediam licença para adentrar, se não no salão das academias, instantaneamente proibido, ao menos nas casas dos leitores.

Emília Freitas assinala inclusive com o prefácio de seu romance *A Rainha do Ignoto* uma nova era para a literatura de autoria feminina, embora não se possa negar a importância das corajosas Nísia Floresta, Maria Teresa Horta e Maria Firmina dos Reis, primeiras romancistas de língua portuguesa.

Trata-se de um romance que, com um “prefácio estratégico”, comum na literatura oitocentista, começou a abrir um espaço em uma literatura hegemonicamente androcêntrica para a escrita de autoria feminina na literatura fantástica:

[...] Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria, sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas nos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades, porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre paredes desguarnecidas duma escola de subúrbio. É, antes, a cogitação íntima dum espírito observador e concentrado que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa. (FREITAS, 2003, p.15).

Observando a literatura de autoria feminina, do século XIX e até do século XX, seja ela fantástica ou não, vemos que apresenta muitos casos de auto-depreciação dos textos escritos por mulheres como um tipo de repetição do discurso androcêntrico dominante. No entanto, essa técnica de dizer-se “inapta” ou “desprovida de talento literário” não permitia entrever ainda o real interesse das mulheres escritoras oitocentistas.

Em verdade, o que, aos poucos, passou-se a perceber era que estes ditos prefácios eram na verdade, fazendo valer o mito de Eva, um tipo de artimanha, ou seja, de *estratégia* para a inserção paulatina da mulher nos salões e nas editoras, espaços dominados por homens. Por isso, vez em quando, liam-se textos como o de Maria Firmina dos Reis:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou à lume. Não é a vaidade de adquirir nem que me cega, nem do amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que dirigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 1988, p. 03).

Destarte, como a história da mulher na literatura, fantástica ou não, é na verdade uma história de luta, de estratégias e de negociações, valemo-nos

nesse diálogo da literatura de autoria feminina, no rol do gênero fantástico, com uma tradição de um fantástico androcêntrico, das palavras de Suzana Funck (1993) de que essas reivindicações são inequivocamente incidentes no texto de autoria feminina, uma vez que não se pode escrever simplesmente do nada, escrevendo-se sempre, ou reescrevendo-se, a partir de uma tradição literária, no nosso caso específico, de uma tradição masculina.

Mas, parafraseando a pergunta mal respondida por Freud: O que queriam estas mulheres escritoras? Espaço para expor suas ideias e, com elas, mudar a condição feminina na sociedade. Por isso uma abordagem do cotidiano, sob o ponto de vista feminino, tornou-se providencial para as escritoras:

O mérito destas mulheres, entre outros foi terem feito uma leitura sensível e arguta da sociedade onde interagiam, interpretando o mundo que as rodeava e registrando essas impressões para as gerações futuras. Sendo assim, merece registro a coincidência entre as escritoras do século XIX e as escritoras do século XX quando se supunha uma receptividade melhor do homem escritor do novo século. (MOREIRA, 2003, p. 61).

Colocando em termos bem práticos, a vida é uma questão de espaço, melhor dizendo, de ocupação de espaços. Ocupamos primeiramente um espaço minúsculo na barriga de nossa mãe. Depois, no coração dela e no do seu companheiro e conseqüentemente na casa em que vivemos, comemorando a nossa pequena conquista de um cômodo só nosso. Aos poucos, passamos a ocupar outros espaços, por exemplo, o banco de uma sala em uma escola, depois em uma universidade e, com muita luta, ocupamos um lugar no mundo.

Para a conquista desse espaço precisamos nos movimentar, envidarmos esforços, sacrifícios, noites de estudo, de luta renhida com as adversidades, com as injustiças, com os preconceitos, para que, por algum talento, alguma aptidão, consigamos, com engenho e arte, não apenas ocupar espaços, mas defendê-lo com as responsabilidades inerentes ao ato de ocupação.

Por conta da constante ocupação de espaços, e cada pessoa acaba falando de acordo com o lugar que ocupa na sociedade, percebemos que tem

sido desigual essa luta, pois a maioria dos espaços e normalmente os melhores espaços são ocupados por homens, dobrando a luta das mulheres por esse lugar ao sol, por um teto ou espaço todo seu, mas que traz responsabilidade, como nos lembra Simone de Beauvoir:

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões — a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados. (BEAUVOIR, 1985, p. 8).

Historicamente, percebemos que a mulher tem conseguido conquistar seu lugar no âmbito da Literatura e em todos os segmentos antes a ela proibidos. Da cama para a escrivaninha, da alcova para a sala, da casa para a rua e das fábricas para as academias evidencia-se um movimento da mulher escritora marginalizada em direção ao centro intelectual da nossa sociedade.

Se escrever sobre o Fantástico tem sido atividade complicada, pelo emaranhado de definições, escrever sobre a mulher na literatura fantástica é igualmente desafiador. Uma vez definido o fantástico, descobrimos no início de nossa análise que Borges (1952), Todorov (1970), Vax (1972), Bessière (1974), Furtado (1980), Bravo (1985) e Lachmann (2002) são só alguns nomes que ajudaram a definir e sistematizar o gênero em suas múltiplas perspectivas.

Escreveu-se sobre quase tudo, sobre a hesitação, sobre a arte, sobre a alteridade, sobre o espaço, sobre o tético e o não-tético, sobre os monstros, sobre a linguagem específica da LF, mas não se escreveu especificamente sobre a mulher, o ser mais interessante de toda a literatura, dos mitos clássicos à Bíblia, da Bíblia aos romances românticos e do Romantismo aos dias atuais.

Queríamos saber, de fato, qual a verdadeira condição da mulher na literatura de cunho sobrenatural. Como era descrita? Se tinha direito à voz? O que falava? E em que uma literatura feita por mulheres difere da mulher que a

visão canônica masculina tem feito? Vislumbramos também nessa postura conflitante mais uma razão para que se procedesse a esta análise.

No início de nosso trabalho, quando ilustramos a nossa justificativa com um evento sobrenatural a partir da contemplação da imagem de Mary Shelley escrevendo, ratificamos exatamente esta coragem de escrever, de tornar-se autora de textos que um dia ajudariam a constituir não apenas a história das mulheres, mas a história da humanidade, ainda que fosse do ponto de vista da arte.

Em um mundo em que a mulher existia por um milagre de Deus, por uma bondade divina e por um escatológico empréstimo, o fatídico episódio da costela, era muito natural que, séculos de segregação implantassem na alma feminina o comodismo, o mesmo que será encontrado na fala de mulheres que nomearam as feministas de mal amadas e lésbicas, por não entenderem a luta feminista nem estarem dispostas a dela participar.

Não importando a época, o mundo editorial é desumano, principalmente porque é preponderantemente masculino. No tempo de autoras como Mary Shelley, Emilia Freitas e Júlia Lopes de Almeida muitos homens viviam exclusivamente dos ganhos proporcionados por sua pena, dentre os quais citamos os médicos Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Camilo Castelo Branco, só para falarmos em língua portuguesa, que não exerciam as respectivas profissões porque a venda de folhetins, além de não lhes proporcionarem grandes riscos profissionalmente, era indubitavelmente mais lucrativa.

Por isso, quando uma mulher, historicamente relegada aos afazeres domésticos, abandonava o fogão, o marido e os filhos para escrever, e escrever talentosamente, o medo de perder esses ganhos ainda vinha ladeado pela vergonha de “perder” os leitores fiéis para uma mulher, uma escrevinhadora de sentimentalidades bobas, de *coisas doces e fúteis*, como muitas vezes a pena algoz dos críticos dirigiu-se a elas naquela época.

Na verdade, no projeto literário dessas escritoras não existia o desejo, objetivo ou sonho de desbancar os grandes escritores, mas de pleitear, com a anuência da sociedade e do público leitor, um espaço para a expressão de sentimentos, ideias e dores comuns a muitas mulheres, mas não partilhados, por falta de autorização, pois normalmente não encontravam

acolhida nem mesmo nos rodapés dos jornais.

E ainda que houvesse a aceitação desses textos, nem sempre quem os escrevia estava ciente de sua difícil condição no mundo. Houve muitas autoras que escreveram mesmo apenas as suas experiências e sentimentos de ordem pessoal, sem preocuparem-se com a dor universal que é ser mulher.

Oportunamente, o fantástico feminino não pressupõe, necessariamente, um fantástico feminista, pois se assim o fosse, todo texto sobrenatural de autoria feminina exigiria o tom panfletário que, seguramente, tem diminuído o valor estético dos textos que com este modelo ou propósito coadunam. Diríamos que todo texto fantástico e feminino pode ser feminista, mas que nem todo texto feminista é necessariamente fantástico, embora seja feminino.

Parafraseando Irigaray (1989, p. 45) podemos dizer que o que mais caracteriza o fantástico feminino é o *seu ponto de vista*, que exigirá igualmente, a adoção de um sujeito de enunciação condizente com os temas abordados para revelar a consciência deste eu feminino ou feminista que não necessariamente direcionará o texto, mas colocará em discussão, explícita ou subentendida, por causa do discurso ambíguo em que normalmente se sustenta a condição da mulher:

Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. Neste sentido, sempre houve autoras "feministas" dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. (LOBO, 1997, p. 20).

Retomando Todorov (1992) lembramos que a escrita de textos fantásticos a partir de um ponto de vista não é necessariamente marcada pelo evento sobrenatural em si, mas pelas ideologias que a visão da narrativa possa conter. Por exemplo, o crítico búlgaro nos diz que o ponto de vista infantil não reconhece os limites entre os mundos.

No fantástico, e em especial no fantástico feminino, esses limites são conhecidos e desrespeitados constantemente, porque o ser humano,

biológica e psicologicamente complexo, é o ser mais extraordinário que Deus já criou, seja no mundo real, seja nas linhas humanas da ficção, no caso específico da mulher.

A escrita de textos de autoria feminina por mulheres que não sabem ou não reconhecem a sua condição na sociedade, seja por ignorância, seja por aversão ou inaptidão para as constantes lutas diárias em nome da igualdade de gênero, não serve para o apagamento dessas diferenças. Esquece-se nessa hora a função social da literatura, algo que se configura como um tipo de omissão que permite que as desigualdades continuem acontecendo.

Nesse caso, algumas dessas autoras, contempladas às vezes no cânone, não aparecem nessa perspectiva de autoria que investigamos, a de um fantástico feminino, primeiramente porque não tomaram consciência de sua condição e de seu texto frente ao todo social e político que perpassa a obra engajada de autoria feminina, pois os textos que instauram a perspectiva de um fantástico feminino são, antes de tudo, uma voz alternativa de expressão e luta dessas corajosas mulheres.

Analisando detidamente perceberemos as similaridades ou aproximações do fantástico com o feminismo, particularmente com as teorias feministas. Por conta disso, buscar uma analogia entre fantástico e feminismo é um procedimento estritamente necessário, pois em ambos podem ser abordados diretamente tópicos como gênero, marginalização, alteridade, ambigüidade, sobrenaturalidade e misticismo, características comuns a qualquer discussão sobre a literatura fantástica ou sobre a mulher na literatura. Vejamos.

O fantástico foi e tem sido colocado como um gênero literário menor, um gênero desprivilegiado e *marginal*, ou seja, como um tipo de ficção que serve basicamente para o entretenimento e que não gozava, por não possuir grandes potenciais estéticos, de boa posição na crítica literária do período em que se iniciou. Na verdade, subestimava-se o fantástico como igualmente se tem subestimado e desvalorizado os potenciais femininos.

Desse modo é que Moreira (2002) tem demonstrado em seus estudos a marginalização do sexo feminino, principalmente na literatura, e sua constante luta para deslocar-se da margem para o centro, dentro do injusto sistema literário:

Entretanto, é preciso que fique claro que: **estar na margem** significa ser **parte de um todo**, ao mesmo tempo em que se é, também, fração de um corpo social maior pelo lugar que se ocupa, porque os espaços são superpostos. Assim, **os marginalizados têm um olhar** e uma **percepção diferente**; ou seja, eles têm a **ótica de um estranho**, de um *outsider* do corpo sócio cultural a que estão presos por questões de classe, raça ou etnia. Acredito ter sido essa a intuição pragmática e/ou inconsciente que moveu as pioneiras feministas brasileiras no enfrentamento da questão concernente ao lugar do feminino na sociedade patriarcal. Elas só conseguiram desestabilizar o lugar que lhes era destinado, o de cidadãs de segunda classe, **após tomarem consciência de si mesmas** e de um destino que lhes era imposto, o de esposa e o de mãe, que necessariamente não correspondia aos seus desejos e ambições. (MOREIRA, 2002, p. 143-147).

Em seu artigo Moreira (2002) aponta para a importância que a “consciência sobre a condição feminina” representa para o próprio movimento, pois, na maioria dos casos, não se tem a consciência histórica de quão difícil foi e é ser mulher em qualquer momento da humanidade exatamente porque ser mulher é *integrar a margem* e enfrentar a realidade com *estratégias* e negociações tentando deslocar-se para o *centro* e escapar dignamente do rol dos excluídos.

Dessa forma, com as contribuições de Moreira (2003), passaremos a pensar na literatura fantástica também como uma *estratégia de deslocamento da margem para o centro*, como tentativa de mudar a condição da mulher na literatura brasileira por meio de uma nova abordagem que combine com as justas ambições femininas e feministas, como bem nos lembra a autora.

Quanto aos textos escritos dentro dessa perspectiva de movimento, dessas *mulheres em trânsito*, é comum a adoção de um *discurso ambíguo*, uma linguagem específica, no dizer de Xavier (1991), marcada por elementos temáticos e lingüísticos que, de forma *estratégica*, acabam dizendo mais do que sugerem, pois é da natureza do texto feminino, seja nas escritoras do século XIX, seja nas escritoras do século XX, uma carga maior de significação para as palavras e expressões de um texto que se propõe a interferir no cânone:

A **ambiguidade** (uma forma do duplo) é uma característica constante; não se trata apenas daquela ambiguidade própria do discurso literário (polissêmico por natureza), mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da certeza. (...) trata-se de uma linguagem difícil, pois, na busca do auto-conhecimento, o sujeito feminino cava sempre mais fundo, e os símbolos, tão freqüentes, remetem a fantasmas do passado misturados a realidade presente. (XAVIER, 1991, p.14).

Esta ambiguidade, por exemplo, é tanto lingüística quanto factual, pois quanto às situações vividas na obra literária ou experienciadas pelas personagens, notadamente protagonistas do sexo feminino, o que se observa é um enfrentamento de si mesma ou do outro em uma relação difícilíssima que envolve luta por espaços, direito de voz, autoconhecimento e flagrante tensão nas relações de gênero. Por isso, a *alteridade* é um dos pressupostos da obra de autoria feminina como assevera Luiza Lobo:

Esta **alteridade** do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea, mas se torna mais aguda quando a literatura, pelo menos desde 1970, percebe que se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico, nas palavras de Lévi-Strauss, não só a respeito de outros povos e raças mas também com respeito ao outro sexo e às minorias sexuais. O cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental. A mulher insere-se nesta cena a partir de uma ruptura e o anúncio de uma **alteridade** ou **diferença** para com esta visão "falocêntrica", na expressão de Hélène Cixous. (LOBO, 1997, p 20).

Consequentemente, a crítica feminista tem embasado a nossa análise para redimensionar e ressignificar as narrativas citadas, politizando os discursos e interpretando não apenas os textos, mas o contexto sócio-histórico em que os mesmos foram produzidos. Com isso, intentamos dar visibilidade à obra fantástica de autoria feminina valorizando-a e alocando-a no cânone do texto de teor sobrenatural que, secularmente, a tem vilipendiado.

Esta análise, embasada e reabilitadora, lança, muito propriamente, suas curiosas vistas não apenas sobre a literariedade fantástica dos textos citados e de sua fortuna crítica, mas às experiências silenciosas ou não, públicas ou não, que os motivaram e que, por ventura ou por coragem mesmo das autoras chegaram aos dias atuais.

Embora tenhamos evitado aqui, perceptivelmente, duas abordagens muito respeitadas, a *crítica psicanalítica* e a *estética da recepção*, à teoria barthesiana de *écriture* nos foi impossível fugir, pois entendemos que em uma escrita feminista, em que às vezes perpassa o fantástico, temos a subversão de ideias, do *logos* patriarcal hegemônico, que representam, na história das sociedades, as mentalidades excessivas que tanto oprimiram e vilipendiaram o sexo feminino.

No entanto, se a mulher é sempre ela mesma e as suas circunstâncias, ou seja, motivadora e resultado de seus variados contextos e experiências, e por isso, tendo a consciência dos diferentes problemas e implicações advindos das relações desiguais de gênero, compreende-se que o discurso da diferença, desenvolvido pela autoria feminina no fantástico, por exemplo, além de uma nova forma de expressão, configura releituras do cânone tradicional ou, no mínimo, o fortalecimento de cânones alternativos na arte e na literatura de todos os países.

Tecemos estas considerações porque escrever sobre Literatura, neste território selvagem dos críticos, é, geralmente, trilhar caminhos batidos, andar por onde outros já andaram, na maioria das vezes, dizendo até as mesmas coisas. Mas escrever sobre a mulher, inclusive sobre a mulher na literatura fantástica, é embrenhar-se em mata densa, de caminhos pouco visitados, teimando em abrir clareiras onde existe a escuridão.

Nisso buscamos em nossas considerações semelhanças e diferenças nos textos de ontem e de hoje, de homens e de mulheres, que serão, na certa, matrizes para o texto de amanhã, uma vez que a literatura sempre se ergue em cima de suas próprias ruínas, e no seio da perigosa floresta que desafiadoramente nos espera...

4 O FANTÁSTICO FEMININO NOS CONTOS DE TRÊS ESCRITORAS BRASILEIRAS

4.1 “A CASA DOS MORTOS”: JÚLIA LOPES DE ALMEIDA (SÉC. XIX)

D. Júlia Lopes de Almeida é cronologicamente uma autora do século XIX, o que não significa que seu pensamento não fosse *avant la lettre*, ou seja, algo para muito além de seu tempo. O convívio e o conhecimento travado com os grandes baluartes de sua época (Olavo Bilac, Aluisio Azevedo, Coelho Neto, Machado de Assis, João do Rio etc.) a inserem no rol dos grandes escritores finisseculares, como o foram Charles Baudelaire, na França, Oscar Wilde, na Inglaterra, Friederich Schiller, na Alemanha, Eça de Queirós em Portugal e Machado de Assis no Brasil.

Entendê-la como autora oitocentista não quer dizer que o conteúdo de suas obras fica restrito ao momento de sua produção, pois só os autores ditos pequenos conseguem ser assim, e Júlia era de uma grandeza quase heróica, como mulher, esposa, mãe, dama, escritora e intelectual, algo confirmado por todos aqueles que, por ventura, tiveram a honra de conhecê-la como se pode ver no comentário de José Veríssimo:

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluisio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe (sic) prefiro de muito D. Júlia Lopes. (VERISSIMO, 1936, p.151).

Sob o crivo dos grandes intelectuais da época, Júlia Lopes de Almeida escreveu e publicou romances, novelas, contos, crônicas e poemas. Dos romances, os mais significativos são *A Família Medeiros* e *A viúva Simões*, este último analisado no singular estudo do prof. Romair Oliveira (1998) sobre “A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida, *A viúva Simões*”, trabalho que ora é válido ressaltar, pois a criação de textos de teor sobrenatural e a doção de um discurso fantástico podem ser entendidos também como uma forma de resistir.

Em 1886, na efervescência dos movimentos abolicionistas e republicanos, quando ainda era solteira, em parceria com Adelina Lopes Vieira, publicou o livro *Contos Infantis*, uma parte composta por poemas e outra composta por contos, logicamente os textos de D. Júlia, que os desenvolveu com tanto esmero, principalmente dentro de preceitos estéticos, didáticos e morais, que a obra foi reedita e adotada em muitas escolas brasileiras como nos lembra Moreira. (2003, p.81).

Quanto à narrativa curta, o mais importante dos livros é o volume *Ânsia Eterna*, escrito ainda no século XIX, mas que só veio a lume em 1903, e do qual extraímos páginas do mais perfeito realismo, sobrelevando um domínio completo das técnicas do conto, principalmente quanto ao *efeito*, uma das prerrogativas do mestre Edgar Allan Poe para quem adentra na escrita dessa modalidade.

Sendo uma escritora do século XIX, no dizer de Calvino (2002. p. 09) o momento crucial das narrativas fantásticas, D. Júlia Lopes de Almeida não poderia passar ao largo desse gênero tão fulgurante, principalmente pela forte ocorrência, neste período, dos textos de entretenimento de que são exemplos os romances góticos, os folhetins melodramáticos e alguns contos detetivescos.

Em *Ânsia Eterna* (1903), composto de 29 contos predominantemente realistas, encontramos narrativas sublimes como “A Caôlha”, “Perfil de negra”, “As rosas” e “O Dr. Orestes” nas quais são nítidas as influências de Flaubert, Eça e Machado de Assis. E pela maestria com que construiu suas narrativas curtas foi comparada ao contista francês Guy de Maupassant, conforme J. Luso (1946. p.32).

Mas, foi a professora Lúcia Miguel Pereira quem melhor se pronunciou sobre a magnífica coletânea *Ânsia Eterna* como a sua melhor obra, “aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela [D. Júlia] aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade”. (PEREIRA, 1957. p.217).

De todos esses contos, para uma abordagem do sobrenatural, destacamos os textos “Nevrose da cor” (estranho, vampiresco e gótico), “A Rosa branca” (fantástico-estranho), “A alma das flores” (fantástico-maravilhoso) e “A casa dos mortos” (fantástico-estranho), texto no qual nos deteremos um

pouco mais, uma vez que se tornou para nós um texto representativo do fantástico com abordagem de temas femininos.

No conto “Nevrose da cor”, explicitamente gótico, ambientado no Egito, mais propriamente em Tebas, sob os auspícios de Osíris (deus da morte), temos a história da bela Issira, uma princesa ainda jovem, que fora dada como noiva ao herdeiro do trono, Ramsés, e assim esperava para cumprir a sua “função” como esposa, pois casaria com o rei mesmo sem amá-lo.

A jovem, no entanto, sofre de uma estranha doença, a *nevrose da cor*, ou seja, adorava o vermelho, principalmente o mais vermelho dos tons, ela adorava sangue, uma devoção doentia, tinha vontade de beber sangue sempre que via aquele líquido forte e viscoso. Começou degolando ovelhinhas e bebendo-lhes o sangue, depois passou a beber o sangue de escravos. Sua prática, então, foi condenada pelo rei e ela, sem ter mais como se alimentar, faz um corte no pulso e passa a beber de seu próprio sangue, morrendo em seguida.

No entanto, para muito além dessa história de vampirismo, de loucura e horror, encontramos um outro tipo de medo, o medo que o homem, no caso, o príncipe, tem de seu *outro*, a mulher com quem vai se casar. Issira não é apenas uma mulher encantadora, no sentido de suas belas formas. Traz em si, no nome e na conduta, algo que preludia uma temeridade.

Não queria desgostar a futura rainha do Egito; temia-a. Guardava a doce esperança da imortalidade do seu nome. E essa imortalidade, Issira poderia cortá-la como a um frágil fio de cabelo. Formosa e altiva, quando ele, Ramazés, morresse, Ela, por vingança, fascinaria a tal ponto os quarenta juizes do julgamento dos mortos, que eles procederiam a um inquérito fantástico dos atos do finado, apagando-lhe o nome em todos os monumentos, dizendo ter mal cumprido os seus deveres de rei! (ALMEIDA, 1903, p.185).

Conforme Vax (1972, p.35) nos orienta, o vampiro é um ser ambivalente, que horrífica, mas fascina, é um ser que sabe que só pode prolongar a sua vida roubando parte da vida do outro. É vítima na verdade, de um desejo que nasce nele mesmo, algo que também lhe causa horror, mas que projeta para fora de si adquirindo a figura de um monstro. Vemos, nesse tema

do vampiro, a necessidade do enfrentamento do *outro* porque nem sempre ele representa a cumplicidade ou a hipervalorização de um ser. O *outro* pode ser, e normalmente é antagônico, confirmando a incidência dos denominados *temas do Tu*, particularmente nas variações da alteridade.

No tema do vampiro, desejo de violação e desejo de assassinio combinam a sua sedução e o seu horror. Para a mulher, o vampiro é o sátiro, fascinante e temido. Para o homem é a fêmea insaciável: o sedutor sente-se horripilado com o espetáculo da mulher desbragada, da virtuosa matamorfoseada em demônio lúbrico. A mulher, objeto de sedução torna-se objeto de perdição. (VAX, 1972, p.35-36).

Caracterizando também os temas do Tu, onde o vampirismo tem lugar, esse texto, de autoria feminina, apresenta uma abordagem indireta dos temas do feminino, por meio de um narrador de terceira pessoa. Escrito de forma modalizante, por meio de um discurso fantástico feminino, caracteriza a alteridade pelo enfrentamento do duplo, Issira não se conhece, e do outro, o masculino, Ramsés. Como tema maior traz o vampirismo, mas dialoga com os temas da *morte* e da *necrofilia*, além de abordar, de forma mística ou simbólica, a condição da mulher na sociedade uma grande característica do fantástico feminino.

O texto “A Rosa branca”, por sua vez, pertencente ao fantástico-estranho, na perspectiva todoroviana, nos traz a história de Ignez e Ângela, duas irmãs muito apegadas, mas que tinham por parte da avó, um tratamento diferenciado. Ângela tinha todas as regalias, inclusive estudar fora, enquanto que a pequena Ignez, sempre excluída, não era valorizada pela rude senhora.

Um dia, quando Ângela partiu para estudar em outra cidade, prometeu a avó que sempre pensaria nela, disse-lhe que quando a avó se sentisse sozinha encontraria nos pés da estátua de Nossa Senhora, em seu oratório, uma linda rosa branca, para dizer que ela estaria bem e que a avó poderia ficar tranquila.

- Olhe, vovó, todas as manhãs há de ver no seu oratório uma rosa branca. Será o meu pensamento que há de vir visitá-la. No dia em que a rosa estiver meio murcha, será sinal de que eu estou doente; e se Ela não aparecer, será porque eu morri! (ALMEIDA, 1903, p.24).

Com o passar do tempo, as notícias de Ângela não vinham e a avó se angustiava, mas milagrosamente uma rosa branca apareceu nos pés da Santa, e repetidas vezes o fato tornava a acontecer enchendo a boa avó de alegria. Um dia, o jardineiro dá conta à família que algumas flores estão desaparecendo do jardim, e uma busca ao ladrão de rosas é imediatamente deflagrada.

Finalmente, surpreendida na madrugada, Ignez é abordada pela avó que, acolhedora, abraça-a e beija-a dizendo-lhe como ela era boa, como tinha um coração bom. O texto segue o preceito fantástico da modalização, além de ser marcado pela linguagem metafórica de símbolos que representam o feminino como as próprias rosas, por exemplo. Com a intervenção da avó, num duplo maternalismo, o mistério que cercava o aparecimento daquelas rosas sobrenaturais fora finalmente descoberto:

Ah! Era a hora dos fantasmas, e Ela não ousava olhar para traz! Caminhava sempre, com os lábios secos e os olhos muito abertos! Foi com um movimento nervoso que arrancou da haste a triste flor piedosa, não ousando observá-la, porque, quando à violência do puxão a roseira balançou os seus botões nevados, afigurou-se-lhe ver uma dança macabra improvisada no ar por estranhos e pequeninos espectros! (...) Não acabou. Transida de medo e de frio, cairia no chão...se dois braços não a amparassem meigamente. Eram os braços da avó, que a cobria de beijos, repetindo-lhe: - Como tu és boa, minha adorada Ignez! Como tu és boa! (ALMEIDA, 1903, p.30-31).

Para Todorov (1992, p.51) as muitas explicações para um evento acabarão por inseri-lo no fantástico-estranho, ou seja, nos textos em que, de alguma forma, o que era aparentemente sobrenatural acaba tendo uma explicação racional ao término da narrativa. Algumas dessas explicações são: o pandeterminismo ou coincidência; o sonho (*Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte e *A casa dos mortos*, de Júlia Lopes de Almeida), as drogas, as fraudes ou jogos de enganar (*Manuscrito encontrado em Saragoza*, de Jan Potocki, e *A rosa branca*, de Júlia Lopes de Almeida); a ilusão dos sentidos (*La morte amoureuse*, de Théophile Gautier) e a loucura (*A princesa Brambilla*, de E. T. A. Hoffmann, e *A nevrose da cor*, de Júlia Lopes de Almeida).

Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim, recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A crítica tem descrito (e freqüentemente condenado) esta variedade pela designação de “sobrenatural explicado”. (TODOROV, 1992, p.51).

Em “A alma das flores”, pertencente ao fantástico-maravilhoso, a história é de um jovem de nome Adolfo, que tem um amigo chamado Sales, e este é colecionador dos mais variados tipos de flores, rosas, violetas, açucenas etc. e chama o amigo para mostrar-lhe a beleza de suas flores. Até este ponto nada de estranho a não ser o gosto desses homens por flores, não necessariamente o *hobby* da raça viril do século XIX, normalmente afeita a competições de esgrima, de tiro, atletismo e caçadas.

A narrativa adentra no sobrenatural quando o nosso narrador personagem começa a ver estranhas figuras femininas, almas de mulheres sensuais e evanescentes, onde deveria ver apenas flores, num caso típico de metamorfose exterior, comum aos *temas do Eu*.

De repente, enquanto o Salles externava os seus conhecimentos de jardineiro apaixonado, eu vi, em um extenso gramado verde, aveludado, que havia junto ao lago, aparecerem, como por encanto, umas vinte raparigas formosíssimas eu vi, em um extenso gramado verde, aveludado que havia junto ao lago, aparecerem, como por encanto, umas vinte raparigas formosíssimas, pés descalços, túnicas rosadas mal seguras nos ombros (...). (ALMEIDA, 1903, p. 134).

O gênero maravilhoso não pode ser visto aqui da forma pura como o delimita Chiampi, mas em um imbricamento com o fantástico. Os fatos provocam reações inesperadas na personagem e no leitor implícito que ocasionalmente no Maravilhoso puro não causariam, pois há neste um tipo de aceitação. Como assegura Todorov (1992, p. 60) não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, (esta é uma prerrogativa do fantástico) mas a própria natureza desses acontecimentos.

No entanto, o que dizer dessas flores quando falamos de uma narrativa de autoria feminina? Principalmente que são simbólicas, pois

representam, em muitos textos, a feminilidade, a beleza, a fragilidade e a própria mulher, inclusive a vida, nos seus elementos essenciais como o sexo e a alma feminina, ressaltados ainda nas símiles com a própria Arte como nos sugere, ilustrativamente, o título *O nome da Rosa*, de Umberto Eco.

Consagradas, simbolicamente, a deusas como Ísis e Vênus, em nosso escopo literário não faltam exemplos para atestarem o potencial das flores, principalmente da rosa, para a representação do feminino, seja nas cantigas, seja nas novelas de cavalaria, nas narrativas de fundo cristão em que Nossa Senhora, a Virgem Maria, é ela mesma a Rosa, por ser bela, por ser pura, por ser virgem. Há exemplos na bíblia, na literatura clássica, na literatura popular e na literatura contemporânea sobre essa constatação.

No conto “A alma das flores”, por exemplo, temos um grupo de mulheres cortejando um homem, cheias de desejo, de lascívia, donde se vislumbra simbolicamente uma tripla relação. Primeiramente clássica, com as ninfas, filhas de Pã, com Afrodite, normalmente simbolizada por flores, similar ao ritual das bacantes, as *seguidoras* da deusa Sêmele, mãe de Dionísio; depois uma relação cristã, com as virgens da *escada de Jacó*, e, por último, uma relação pagã, com as bruxas, dançando em um tipo de um *sabbath*, como se vê no fragmento abaixo

(...) erguidas de um lado, deixando ver a perna torneada e roliça , cabelos negros suspensos na nuca por travessas de ouro, olhos negros também, cheios de alegria e de malícia, dentes brancos resplandecentes, sorriso aberto, faces frescas como a aurora! Elas dançavam em rondas, mãos dadas, beijando-se, aparecendo ora aqui ora ali, sempre alegres e saltitantes. (ALMEIDA, 1903, p.134).

Há, no entanto, uma relação simbólica entre a *escada de Jacó* da Bíblia (GÊNESE, Cap. 28, v.12-13) e a Maçonaria, pois a referida escada é a representação das provas terrenas para o principiante dessa ordem. A passagem pela escada que leva a Javé, em que se destacam os três primeiros degraus, lembra metonimicamente as três maiores virtudes desse mundo masculino da Maçonaria: Fé, Esperança e Caridade.

A Escada de Jacó, existente nos templos maçônicos, representa o sonho que Jacó teve, onde via anjos subindo aos céus e descendo a terra. A escada representa a involução e a evolução. A Involução significa a descida do espírito cósmico e divino por sucessivas etapas. A Evolução significa a subida do espírito, após passar pelo aperfeiçoamento em todo momento de sua vida. Este é o simbolismo da descida e subida de anjos que Jacó teve em seus sonhos. A Escada de Jacó apresenta em sua estrutura, três símbolos: A Cruz, a Âncora e a Taça [Fé, Esperança e Caridade]. (NEVES, 2008. p.17)

Prova-se com isso que Júlia Lopes de Almeida promove um tipo de diálogo entre as simbologias do masculino e do feminino. Mas, no caso de D. Júlia Lopes, considerando o texto sobrenatural como uma nova abordagem de temas femininos, ao referir-se às dores da Terra, é fácil compreendermos, gradativamente, a relação com a morte, a maior dor do ser humano, o que nos faz pensar em dores similares como o parto e o amor, sofrimentos comuns ao ser humano, mas com a diferença que uma dessas dores o homem jamais sentirá.

À proporção que eu as fixava ia-as divisando melhor, até que as vi distintamente! Eram todas alvas, eram todas loiras; os cabelos flutuavam-lhes em grandes ondas flexíveis, levavam os braços erguidos e nas pontas dos dedos das mãos, juntas acima das cabeças, uma pequena açucena, onde iria talvez a essência divina da maior dor da terra! (ALMEIDA, 1903, p.139).

Em “A casa dos mortos”, conto dedicado à poetisa Francisca Júlia, já vislumbramos uma significativa característica do texto de Júlia Lopes de Almeida, o *protagonismo feminino*, uma personagem feminina, que narra um estranho fato em 1ª pessoa e, por isso, *se representa*. Esse procedimento por si só, nesta e em outras autoras, já aproxima o texto fantástico do texto de autoria feminina da forma como o definimos no grupo de *temas do Eu*.

Retomando Victor Bravo (1985) podemos dizer que no conto “A casa dos mortos”, desde o marcador espacial existente no título, um mundo invade o outro gerando uma experiência de limites, uma *alteridade*, na qual um ser pertencente ao mundo real (a protagonista, a filha) adentra em uma supra realidade, o “mundo dos mortos”, e não apenas encontra, mas conversa com um fantasma (sua mãe) provocando, por meio dessa narrativa crível, uma

ambiguidade quanto ao fato narrado.

A sensação da protagonista é de estranheza, mas apesar do negrume da ambientação, ela não tem medo, segue “corajosa e firme” em busca *daquela que lhe deu a vida* e, com isso, já nos aguça o senso crítico sobre outro grande procedimento estilístico e temático da obra de Júlia Lopes de Almeida, o seu característico *maternalismo*, o que confirma a ideia todoroviana de que “a mãe é refúgio para o bem”.

Que frio e que negrume!

E eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme, em busca daquela que me deu a vida, que me criou nos seus seios, que me enchia as faces de beijos e me vestia a alma de alegrias. (ALMEIDA, 1903, p. 75)

A personagem nos fala que está andando em meio às trevas, na mais completa mudez, embora ouça passos, e que está faminta, mal vestida, mal consolada, cheia de mágoas, e saudosa dos *afagos doces de sua mãe*, das palavras dela, sempre cheirosas e agradáveis “como o mel das abelhas em troncos de especiarias”. Seu discurso potencializa, pelo viés *maternalista* comum a essa autora, o *extremo sofrimento* de todo aquele que por algum motivo perde a figura da mãe.

Nossa protagonista vislumbra um espectro, um ser estranho, encapuzado, que carrega um fardo, provavelmente um morto. A estranha figura diz em tom gutural que ela volte, que aquela estrada negra é proibida para aqueles que ainda estão vivos. Pergunta-lhe o que ela quer. E ela responde que quer encontrar sua mãe.

Sombras esparsas iam tomando formas humanas e vinham curiosas, lentas, resvalando, debruçarem-se sobre o meu corpo, em atitude de espanto. Eu resistia ao pavor e sôfrega perscrutava tudo, em busca d'aquela que me deu a vida, que me enchia as faces de beijos, que me embalava com suas palavras mais cheirosas que o mel das abelhas em tronco de especiarias. (ALMEIDA, 1903, p.76).

Foi então que vindo bem lá do fundo, a mãe dessa corajosa moça veio surgindo e chegou até ela. Falou-lhe, perguntou sobre os outros filhos, sobre o esposo (denominado apenas de Ele), e repreendeu-a para que não

fosse mais tirá-la de seu descanso. Explicou-lhe algumas coisas e principalmente sobre os corpos que a Morte carregava, sobre os quais lançava agora estranhas bênçãos. Diz-lhe que são dois apaixonados, que os corpos ficaram na terra, unidos, mortos, mas que o Amor consegue triunfar além da morte e eles, agora, ficarão juntos, numa alusão aos grandes casais da literatura mundial, almas gêmeas como Romeu e Julieta, Dante e Beatriz, Paolo e Francesca, Tristão e Isolda, Pedro e Inês de Castro ou mesmo os pobres amantes do poema fantástico *o Noivado do Sepulcro*, do poeta romântico português Soares de Passos:

- Só o amor perdura além da morte. Aquilo é a celebração de um noivado. Os dois corpos ficaram lá embaixo, intactos, rígidos, mas aqui as duas almas estarão sempre unidas; e se voltarem à terra voltarão juntas e para o mesmo laço. Serão eternamente presas uma à outra; almas felizes, raras! Vês? (ALMEIDA, 1903, p. 78).

O texto tem fim quando o ser estranho, provavelmente, a Morte, pegou-a pela mão e levou-a até fora daquela região sombria. A protagonista volta a caminhar, e caminhar, de forma cansada até o momento em que abre os olhos e percebe que tudo aquilo fora apenas um sonho. No entanto, “tinha os olhos cobertos de lágrimas”, como se o encontro tivesse sido real, e as mãos postas “em cruz sobre o coração”, como se de fato tivesse morrido, porque é nessa posição que se costuma enterrar pessoas.

Sobre este narrador de 1ª pessoa, ou coincidente, um narrador crível, um narrador que vivencia ou vivenciou os fatos narrados, recorrendo a *Drácula*, de Bram Stoker, Furtado (1980, p.39) nos diz que “quando bem utilizado, é o elemento mais próprio a conduzir o leitor à perplexidade perante as ocorrências encenadas no texto.

Ao lado dessa narrativa de fatos imponderáveis, observamos a prerrogativa der Wünsch (1991) da construção, embora oscilante, de uma variável histórica, ou seja, de um contexto que subentende a difícil condição da mulher na sociedade do século XIX, por exemplo, a “má sorte” de não se casar, de ser rejeitada, de permanecer virgem, ou mesmo pelo abandono, por meio da morte, de suas funções como “rainha do lar”, protetora dos filhos e ajudante do marido:

Quem não amou na vida não têm nem a doçura da saudade para amenizar-lhe a tristeza desse exílio. Repara para as virgens sem noivos; que ar de lamento que elas têm! Estas nunca voltarão à terra, porque da vida não trouxeram lembrança.(ALMEIDA,1903, p.78).

Posto isso, percebemos a filiação imediata desse conto de D. Júlia Lopes de Almeida ao sobrenatural, ao seja, ao rol de textos que apresentam uma narrativa de limites, de situações extranaturais. Como uma pessoa poderia encontrar a mãe que já falecera há anos? Principalmente tendo essa, a impressão tão nítida de realmente tê-la encontrado? É claro que um outro esclarecimento precisa ser feito sobre este conto em particular.

Notadamente ele não pertence ao fantástico-puro, ao grupo de textos que se alimentam de um fato sobrenatural, misterioso ou improvável, que gera uma hesitação no leitor e que o faz duvidar tanto do fato sobrenatural quanto da sua própria realidade. Mas se o evento ocorre, ou seja, há o encontro de um ser da realidade com outro de um espaço irreal, não há como se caracterizar esse texto senão como inerente ao fantástico.

Considerando o tônus narrativo, de um texto em primeira pessoa, de um narrador representado, como reza a teoria todoroviana, esse texto, com suas limitações, pertenceria, notadamente, ao Estranho, um tipo de sobrenatural explicado (como já vimos), pois o fato apresentado não pode ser concedido na legalidade cotidiana a não ser na prerrogativa do sonho. Tudo que a narradora nos contou aconteceu da forma como ela disse, mas em uma realidade outra onde tudo é possível, no sonho.

A aceitação do sonho como elemento de sustentação dos fatos apresentados (encontrar e falar com a mãe falecida; conversar com a Morte) afasta o texto do *fantástico puro* aumentando o seu caráter de estranheza. Mas por qual motivo a jovem estaria também de mãos postas após ter tido ela um contato tão real com sua falecida mãe? A não ser que, por um momento, ela também tivesse morrido; uma EQM (Experiência de Quase Morte) como se diz hoje, que a fez ir ao mundo dos mortos, para muitos, algo completamente improvável, e voltar lembrando exatamente como tudo se deu. Tal procedimento reforça a tensão entre real e imaginário que caracteriza a

narrativa sobrenatural.

Novamente, entra-se nos domínios do fantástico, podendo assegurá-lo como um conto principalmente pertencente ao Estranho, mas em que o fantástico pode perfeitamente incidir, por isso enquadrado como um texto do fantástico-estranho no qual podemos encontrar tanto os temas do Eu, predominando o ponto de vista feminino, a tensão entre espírito e matéria e as transformações de tempo e de espaço, quanto os temas do Tu, onde se inserem o maternalismo, a morte e a necrofilia.

No entanto, dentro dos princípios de uma literatura de autoria feminina, pertencente a uma das mulheres mais atuantes de sua época, algumas observações devem ser feitas para entendermos que um texto de tema feminino escrito por mãos femininas também tornam o texto diferenciado, principalmente porque temos, nitidamente, temas como a *maternidade*, a *orfandade*, a *viuvez*, o *amor como sentido para a vida* e o tema da *virgindade* como estigma.

Encontramos também uma constante alusão às flores, atitude reiterada nos textos de Júlia Lopes de Almeida, normalmente justificada por seus críticos pelo fato de a autora ter estudado e escrito sobre jardinagem, participando, inclusive, de reuniões que visavam à arborização das ruas e praças do Rio de Janeiro de seu tempo, fato que atesta a sua importância, como mulher e como cidadã, para a sociedade oitocentista fluminense, embora alguns de seus pares não simpatizassem com a presença de uma mulher entre os grandes homens da época.

O texto “A casa dos mortos” se desenvolve dentro do tradicionalismo do texto sobrenatural do século XIX, com ambientação soturna e principalmente por meio de um *discurso modalizante*¹⁶, no dizer de Todorov (1992, p.84), que conduz o leitor paulatinamente, como um projeto, a uma atmosfera de medo.

Há uma preocupação em manter uma aura não apenas de mistério, mas de escuridão, elementos mantenedores da tensão textual que caracteriza,

¹⁶ Todorov (p. 84 e 85) relendo Peter Penzoldt, denomina *modalizante* ou discurso fantástico aquele discurso ou modo de escrever *ascendente* em que o narrador, com recursos específicos de linguagem (hipérboles, expressões dubitativas, adjetivos específicos etc.) conduzem o leitor a um clímax efetivado pela sensação de medo por causa da ambientação propositadamente fantástica.

mormente, o fantástico, como se a morte fizesse parte de mais uma lição sobre a vida.

Trabalha-se principalmente, na ótica de um narrador-personagem a *dicotomia real e irreal*, em uma experiência dos limites, como analisou Todorov, uma vez que temos uma pessoa que está no mundo material, mas que, provavelmente por intermédio do sonho conseguiu adentrar em um mundo suprafísico, imaterial e funesto.

A construção do conto passa principalmente pela recorrência de elementos da natureza como os ciprestes, as anêmonas, os nardos etc. caracterizando um tom amedrontador e ainda espiritualista típico do decadentismo francês, e ainda comum à poesia e à prosa finissecular brasileira. Fundamentada principalmente em impressões sensoriais, por isso a recorrência à cor, às flores e à incógnita fruta que é ofertada pela mãe à filha a narrativa segue adéqua a modalização observada por Todorov aos requintes de uma linguagem feminina.

Um outro forte elemento a ser destacado, além da atmosfera lúgubre a que nos referimos, é o espaço em que se desenvolve a narrativa. Desde o soturno e sugestivo título (*A casa dos mortos*), desenvolve-se semanticamente uma noção de morada, de habitação que, se por um lado relembra o traço feminino das autoras do século XIX, que às vezes ratificavam ou retificavam os epítetos de “anjos do lar”, “guardiãs da casa”, não potencializa a simples ideia de cemitério, mas uma tensão entre as noções de tempo e espaço.

O lugar descrito, como nos lembra Furtado (1980), deve ser tomado como um espaço fantástico, inerente a uma outra realidade que, graças ao engendramento correto de personagens, narrador e discurso, promove-se um equilíbrio sustentável no plano da história e do discurso, principalmente pela ambientação lúgubre, comum às narrativas do século XIX, e pela fala da personagem que representa a Morte.

- Por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido... (...) Sombras esparsas iam tomando formas humanas e vinham curiosas, lentas, resvalando, debruçarem-se sobre o meu corpo, em atitude de espanto. (ALMEIDA, 1903, p. 76).

Percebe-se, também, dentro de uma perspectiva moralista uma grande preocupação com a questão amorosa, sob os parâmetros Amor e Sexo, principalmente porque contextualmente podem significar, na verdade, *casamento*, como se sem o primeiro, o Amor, não fosse válido viver, e, sem o segundo, o Sexo, viver não fosse suficiente, um apelo necessário da materialidade corpórea, antiteticamente proposto em uma narrativa de teor sobrenatural.

Portanto, essa ideia corrobora com a perspectiva de que, em Júlia Lopes de Almeida, a busca pelo espaço feminino não pressupunha um enfrentamento entre os sexos de forma que um vencesse ou aniquilasse o outro, mas um entendimento, uma interação respeitosa e igualitária para que fossem revistas as bases dessa hierarquização.

Sobre os muitos temas inerentes a uma escritura feminina e, notadamente, particular, destacamos a recorrência constante ao tema da *maternidade*, do ato e da função de ser mãe, pois não se pode dissociar, com base na sua obra e na sua fortuna crítica, a escritora Júlia Lopes de Almeida da mulher Júlia Lopes de Almeida, pois como bem lembra Moreira (2003)

Júlia, como mulher, estava comprometida com a estrutura social vigente, compartilhando os valores da burguesia em ascensão. Sua obra ficcional está marcada pelo compromisso com a mulher classe média, educada, burguesa, idealista e ambiciosa, por um espaço que a reconheça como cidadã e pessoa. (MOREIRA, 2003, p.78).

Ratificando essa indissociabilidade, textos como os de Peggy Sharpe (1994) – *A política maternalista na obra literária de Júlia Lopes de Almeida* – nos dão uma nova dimensão dessa autora, que já não temos como abarcar. Então, fazendo jus ao que o centrado Wilson Martins já havia advertido na sua *História da Inteligência Brasileira* (1978), de que textos como os de Júlia Lopes de Almeida, no caso *A viúva Simões*, representam muito bem *a idade mental* da nossa inteligência. Sua crítica indica que devemos *reler* e *reavaliar* a obra dessa autora para que proliferem os estudos sobre a mesma.

A Viúva Simões é um excelente romance, de grande força dramática, escrito num estilo brilhante e enxuto, com perfeito desenvolvimento narrativo. (...) Esse livro compara-se ao melhor Eça, se não for melhor do que Eça. (MARTINS, 1996, p. 12).

Corroborando com o pensamento da professora Chandra Mohanty, da Universidade de Illinois (EUA), Sharpe (1994) reitera que o espaço narrativo vem sendo utilizado como um tipo de contexto, que mesmo no campo da ficcionalidade, tem servido para forjar novas identidades políticas, principalmente no caso da escrita feminina, pois o campo literário tem-se transformado em uma importante opção para contestar a realidade (injusta, preconceituosa e desigual) nos casos em que as hegemônicas estruturas de poder (notadamente a patriarcal) não deixam espaço para qualquer outra forma de resistência.

Lamentando, à época, a insuficiência dos estudos que investigam a obra de Júlia Lopes, bem como a sua superficialidade, que em nossa opinião começaram a ser corrigidas com o lançamento de *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin* (2003), da professora Nadilza Martins de Barros Moreira, é Sharpe quem ainda assevera:

Embora tenha escrito com enorme sensibilidade a respeito da luta pela identidade feminina sob os moldes patriarcais, a maneira como Almeida aborda o papel da mulher na sociedade parece refletir uma atitude evolucionária de consentimento à estrutura de poder ao invés de propor uma mudança social revolucionária mais radical. (SHARPE, 1994, p. 582).

Júlia Lopes, então, a despeito das críticas eventuais sobre a sua pretensa passividade ou mesmo de sua propalada domesticidade, por não se portar como as aguerridas sufragistas de sua época, traçava e executava, paulatinamente, em cada conto, em cada canto de romance, em cada ensaio, em cada texto de jornal, um novo plano em que, influenciada por países como Inglaterra, França e Estados Unidos, esta importante prerrogativa essencialista, ou biológica, (a maternidade) transformar-se-ia em uma das mais inteligentes

formas de inserção e valorização da mulher, o *discurso maternalista*, que seria transformado também em um dos temas mais fortes e recorrentes na obra dessa autora, principalmente no livro de contos *Ânsia Eterna*, como observamos no conto em destaque, “A casa dos mortos”.

Foi através do discurso político e das **estratégias maternalistas** nos países mencionados que surgiram ao longo do século XIX e início do século XX que a maternidade deixou de ser encarada como uma responsabilidade primária particular e passou a ser vista como uma preocupação social, e portanto, sujeita a políticas de bem-estar social. (SHARPE, 1994, p. 584).

Sobre isso é bom que se observe que Júlia, apesar de se valer inúmeras vezes desse recurso, o traço maternal, por exemplo, no conto “A caôlha”, consegue fazê-lo tão bem a ponto de elevar o tema estritamente feminino a um patamar de preocupação humana e claramente universal, antecipando um procedimento pós-moderno porque já rompe as fronteiras entre o individual e o coletivo, da forma como o feminismo propunha.

Novamente é Moreira (2003) quem nos confirma a importância desse procedimento em *Ânsia Eterna*, com sua análise desse tópico no conto “A caôlha”:

A maternidade, embora idealizada e romanceada, foi um tema que permeou a narrativa de Júlia Lopes e evoluiu juntamente com a produção literária da escritora. Ao se identificar com o realismo/naturalismo os textos perdem aquele tom previsível, bem comportado, que Dona Júlia deixa transparecer na primeira coletânea de contos em 1887, com *Traços e Iluminuras*. (MOREIRA, 2003, p.102).

Lembremos que, segundo a Antropologia, as primeiras famílias constituídas eram indubitavelmente matriarcais, nas quais a maternidade era um dom divino, o que nos faz pensar acertadamente que a depreciação do sexo feminino tem a ver inicialmente com a falta de acesso à educação, pois na escola as mulheres conheceriam essas “perigosas” informações.

Essa relação maternalista é tão importante para a urdidura das narrativas que, em contos como “As rosas” e “Ondas de ouro”, onde não se vislumbra necessariamente o fantástico, embora seja patente a relação com o conto do maravilhoso popular “Pele de asno”, a falta dessa proteção materna

descamba, às vezes, para o desvirtuamento das relações familiares pela degradação de certas personagens.

“O caso de Ruthe”, por exemplo, é um texto em que o menoscabo da mãe pela filha, depois da morte do marido e a ocorrência das segundas núpcias com um outro homem, faz com que a jovem filha passe pelo maior horror de sua vida. Ruthe é estuprada pelo padrasto que a faz de amante por quatro meses.

A morte do padrasto não resolve seus problemas porque ela agora está noiva, mas precisa dizer a verdade ao pretendente; mas Eduardo é um homem tão inseguro que, sem conseguir relevar o que houve e ficar com sua amada, passa a sentir ciúmes do morto, achando até que mesmo morta (e é o que estranhamente acontece) Ruthe iria se encontrar com aquele que a desonrara, mas que ela não esquecera

Com o padrasto noites e dias... fechados... unidos... sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o outro! Aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista da sua amante! Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Ruth e inclinando um tocheiro pegou fogo ao pano da eça. E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse... (ALMEIDA, 1903, p.21).

Nos contos supracitados, principalmente em “O caso de Ruthe”, de forma explícita ou implícita, temos também um tipo de denúncia da violência sexual contra a mulher, perpetrada pelo macho violento e irracional em nome do gozo, do sexo que é usurpador de direitos essenciais do sexo feminino, de pessoas, normalmente mulheres, que são violentadas no seio da própria família. Neste conto, segundo a nossa teoria sobre os temas, é exatamente ao tratar dessa violência sexual sob o prisma do amor que reforça a ideia do fantástico como estratégia.

Vale lembrar que D. Júlia não é a primeira autora a abordar esse tema, mas o que importa é a forma como a temática é apresentada, com a intenção de denúncia, no conto, quando se percebe nitidamente que a personagem tem algum tipo de trauma motivado pelo que lhe aconteceu no âmbito familiar, o que nos faz atestar o engajamento e a contemporaneidade

das obras dessa escritora.

Percebe-se, também, em “A casa dos mortos”, bem como em outros contos da coletânea, o tema forte da orfandade, do filho ou da filha que de alguma maneira não tem pai ou mãe e que, por isso, acaba passando por privações, sofrimentos, injustiças, preconceito, violência e descaracterização da família e de suas personalidades, pela deficiência das noções de amor, fraternidade e respeito, como se pode observar nos contos “O caso de Ruthe”, “A Rosa Branca”, “O voto”, “Os cysnes”, “Sob as estrelas”, “A primeira bebedeira”, “A caôlha”, “A morte da velha”, “As três irmãs” etc.

Um outro traço muito importante em alguns contos de D. Júlia Lopes é um característico *helenismo*, ou seja, uma influência da mitologia grega, mediada naturalmente pelas grandes deusas que de alguma forma estejam ligadas a temas e arquétipos notadamente femininos aos quais poderemos relacionar, em sua obra ou de outras autoras, a mulher guerreira (Artemis), a mulher racional (Atená), a mulher apaixonada (Afrodite), a mulher empoderada (Hera) ou Juno, dentre outras, numa abordagem mítica e simbólica da condição feminina.

Concernente ao gênero maravilhoso, o mito clássico, de verve pagã, é um grande reforço não apenas ao texto literário, mas aos textos de temas femininos porque ninfas e deusas como Vênus, Artemis e Atená, ou mulheres “fortes” como Helena e Penélope, numa *leitura figurativa*¹⁷, da forma como propõe Auerbach (1997), aproximam-se de outras personagens da literatura, ou mesmo da história, exatamente por seu caráter representativo para as mais diversas relações de gênero, como o vimos em *A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, quando Funesta, a rainha, parece *figura* de Artemis ou Atená.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. (...) Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. (AUERBACH, 1997, p.46).

¹⁷ Erich Auerbach em *Mimesis* propõe o conceito de *Figura* para personagens que, na Literatura ou mesmo na História, serviram de modelo para a criação de outras. Assim, São Francisco, pela bondade, pelos milagres e pelas chagas recebidas, foi tomado por Dante como *figura* de Jesus Cristo; Artemis vai ter como *figura* Joana Darc, na História, que, por sua vez, será *figura* de Maria Moura, no romance de Rachel de Queiroz, na ficção, e assim por diante.

Por fim, é lícito dizer que no volume de contos *Ânsia Eterna* e, principalmente, no conto “A casa dos mortos”, encontramos características e procedimentos autorais ou narrativos que o notabilizam, com base nos críticos aqui utilizados, como um texto da literatura fantástica de cunho tradicional, que embora não pertença ao fantástico puro, subverte notadamente a realidade apresentando o fantástico como uma incidência.

Mas advertimos, com base na teoria feminista que o conto em questão e outros da mesma coletânea apresentam um fantástico diferenciado, um *fantástico feminino* que, mesmo de maneira incipiente, serviu à D. Júlia Lopes de Almeida como mais uma estratégia, como o foi o *maternalismo*, para a abordagem de temas que colaborariam com a inserção da mulher na sociedade.

Pelo que se percebe na obra *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida, uma série de procedimentos estilísticos, temas importantíssimos como virgindade, maternidade e orfandade são evidenciados em contos de extrema sensibilidade e apurado domínio das técnicas da narrativa curta. Interessantemente, o texto de teor sobrenatural, ou seja, a LF serviu aos propósitos de D. Júlia Lopes de Almeida para discutir questões importantes para o ser humano e, especialmente, para o sexo feminino de seu tempo e de qualquer outra época.

4.2 “EMANUEL” : LYGIA FAGUNDES TELLES (SÉC. XX)

Iniciando oficialmente sua carreira em 1944, com *Praia viva*, depois com *O cacto vermelho*, textos nos quais já se percebia a sua inclinação para o sobrenatural, Lygia Fagundes Telles atingiu a maturidade com o romance *As meninas* (1973) e confirmou sua inclinação para o sobrenatural com a coletânea *Mistérios* (1981), onde se destacam como fantásticos já que nem todos os textos o são, os contos “A caçada”, “As formigas”, “Tigrela” e “Emanuel”, sendo este último o objeto da nossa análise.

Composto por dezenove contos densos, o tom predominante de suas narrativas é aquele em que se estabelece uma aura de mistério, daí a razão do muito apropriado título. Especificamente, são narrativas nas quais surge um fato misterioso (não necessariamente fantástico) que pode ou não ser decifrado ao final da história, embora seja usual a não resolução do enredo, pois é comum em Lygia Fagundes Telles o manutenção do indecifrável a partir da suspensão da narrativa e de finais em aberto, como se pode observar no texto “Venha ver o pôr do sol” em que o namorado vingativo, por ter sido preterido pela ex-companheira sepulta-a viva em um mausoléu da família

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo esfaqueado. Depois os uivos foram ficando mais remotos, abafados, como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acedeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda. (TELLES, 1981, p. 212).

Em “A caçada”, destaca-se o tema da *alteridade*, ou seja, numa *dialética do outro* processa-se o encontro da personagem central com o seu duplo. O que temos, no típico *discurso modalizante*, todoroviano, de expressões dubitativas como “Parecia sorrir” e “Quase sentia”, é um homem que desenvolve uma estranha fixação por uma tapeçaria, exposta em um antiquário, e procura entender, na imagem apresentada, uma caçada, a ligação entre o caçador, o bosque, o quadro, a caça, sua vida e ele mesmo.

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! *Quase sentia* nas narinas o perfume dos eucaliptos, *quase sentia* morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! *Quando?* Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada *parecia sorrir* perversamente embuçado. (TELLES, 1981, p. 25).

Por várias vezes passou horas diante daquela imagem tentando entendê-la ou entender por que está ali. Um dia, sua concentração é tanta que

ele se sente dentro do quadro. Ele sente estranhamente o cheiro da mata densa e do orvalho escorrendo nas folhas. Poderia ser apenas uma confusão de sensações, se ele não fosse, ao final do conto, depois de desenfreada fuga, atingido em cheio por uma flecha, como se ele mesmo fosse a caça, fato que desrespeita todas as regras da legalidade cotidiana proporcionando uma experiência de rompimento dos limites no âmbito espacial.

Victor Bravo (1985, p.15) nos orienta que a primeira razão para o surgimento do acontecimento literário é exatamente o questionamento que o mesmo pode fazer ou suscitar sobre a realidade, sobre sua outra face, porque é o real que o autoriza, que o subordina, que o constrói passando a ser como uma *máscara* e ao mesmo tempo a sua razão de ser no mundo. A ficção propõe a discussão sobre os signos, os espelhismos e as pretensas verdades do real, para só então poder chamar-se criação literária.

La producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad), lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo: para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad (BRAVO, 1985, p. 16).

O conto “As formigas”, de tom nitidamente hitcoquiano, é a história de duas amigas estudantes, uma de Direito e outra de Medicina, que resolvem alugar um quarto em uma casa de cômodos em que a dona parece ter saído de algum filme de terror. No quarto alugado, na verdade o sótão do casarão, encontram um pequeno caixão com ossinhos de um anão, embaralhados, ora limpos, ora cobertos por formigas.

- Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei para fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta, senti que no quarto tinha *algo* mais, está me entendendo? Olhei pro chão e vi a fila dura de formiga, você lembra? Não tinha nenhuma quando chegamos. Fui ver o caixotinho, todas trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso que quase me fez cair pra trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... estão se organizando. (TELLES, 1981, p. 36).

Primeiramente brincam e riem da situação, mas depois, com o auxílio da ambientação (as janelas da casa dão um aspecto de olhos) e da proprietária, cada vez mais com aparência de bruxa, o medo vai-se instalando, pois as formigas parecem, aos poucos, montar mesmo o esqueleto do anão. As jovens não esperam para ver o resultado, fogem desesperadamente daquele lugar.

“Tigrela” é um texto nauseante, de teor sobrenatural que tem como grande tema a metamorfose ou a sua sugestão. A partir do neologismo do título (tigre + ela) temos uma jovem de nome Romana, um nome típico dos temas de sedução e erotismo, porque evoca Roma, a “cidade do pecado”, que, em uma *conversa íntima com uma amiga*, revela que ganhou uma tigresa e que há alguns meses vem criando esse estranho animal no seu apartamento. Refere-se ambigualmente à Tigrela como se falasse de uma pessoa:

Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yazbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que de repente reaparece, às vezes me telefona e então dormimos juntos, ela sabe perfeitamente o que está acontecendo, ouviu a conversa, quando voltei estava acordada me esperando feito uma estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim. Ficou uma fera. (TELLES, 1981, p. 98)

Diz-se pressionada pelo ciúme que a tigresa demonstra em relação aos amigos que tem e os namorados que arranja. A Tigrela se torna obsedante e potencialmente assassina ou suicida. Numa sobreposição de planos, Romana diz que precisa ir para casa logo porque o suicídio estava marcado para a meia-noite e ela precisa evitar que as pessoas encontrem, depois, o corpo de uma jovem nua que se atirou da janela do último andar.

Estabelece-se uma dúvida, pressuposto todoroviano, pois não se sabe ao certo se a tigresa poderia mesmo se transformar em uma mulher ou se já não era uma mulher, uma amante, sendo tratada, numa relação lesbiana, como escrava sexual. Há, seguramente, um potencial simbólico no texto uma vez que o tigre representa no campo das simbologias ocidentais a união de energias negativas destruidoras.

Mas é no conto “Emanuel” que a autora deixa de ser apenas uma escritora de textos fantásticos para ser uma autora de temas notadamente

femininos. No conto são abordados, por exemplo, temas bastante caros à crítica feminista como orfandade, pulsão, frustração sexual, lesbianismo, virgindade, casamento por obrigação, muito embora a narradora não assuma nenhum tom panfletário dessa postura a não ser em textos esparsos como o que encontramos no livro *História das Mulheres no Brasil* (1997) de onde se extrai:

A mulher escondida. Guardada. Principalmente invisível, a se esgueirar na sombra. Reprimida e ainda assim sob suspeita. Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo e de forma extraordinária esse seu sentido da percepção, da intuição, a mulher é mais perceptiva do que o homem. Mais fantasiosa? Sim, embora mais secreta. Mais perigosa! Repetiam os tradicionais inimigos da mulher perseguida através dos séculos até o apogeu das torturas, das fogueiras, pois não era a Ânfora do Mal, Porta do Diabo?... Curiosamente foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela o sentido perceptivo, uma e quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação. (TELLES, 1997, p.671).

Uma autora que se expressa dessa maneira quanto às grandes conquistas do sexo feminino não poderia, na sua grande arte, deixar de tratar temas tão importantes como sexo, amor e realização profissional, temas importantíssimos para a mulher de qualquer época, mas sumamente importantes para a mulher dita moderna dos anos de 1980, embora no ensaio “Mulher, Mulheres” e no conto em pauta a conduta das feministas seja analisada de forma crítica porque a autora acha que muitas posturas, de fato, precisavam ser repensadas, uma vez que uma “luta contra a desigualdade”, como pregaram primeiramente as sufragistas, entre elas Berta Lutz, em algum ponto, tornou-se uma “luta contra o homem”, e esse não era necessariamente o fulcro da questão.

Foram os estudos sobre a Teoria Feminista, como nos revela Gross (1996, p. 88-89) que, concernentes a uma análise da mulher na literatura, evidenciaram esta problemática confirmando que suposições importantes como igualdade, intercambialidade, neutralidade e diferenças sexuais não podiam ser tratadas da mesma forma que na tradição acadêmica patriarcal, ou seja, faltava um suporte teórico mais consistente e eficaz ao feminismo para essas abordagens.

Era necesario sacudir todo el apuntamiento social, político, científico y metafísico de los sistemas teóricos patriarcales. (...) El cambio básico de una política de igualdad a una política de autonomía puede haber creado una tensión incómoda dentro de los círculos feministas, ya que estos dos compromisos no necesariamente son compatibles.(GROSS, 1996, p. 88).

Nesses contos de *Mistérios* (1981), “Emanuel” e “Tigrela”, percebemos que a categoria *gênero*, agora recorrendo a Scott (1995, p. 92), serve para “conhecemos melhor o lugar da mulher na vida social humana”, algo que se relaciona não apenas com o que ela faz, mas o sentido que adquire essa atividade em uma interação concreta (mesmo dentro de uma perspectiva fantástica) da mulher consigo, com o outro sexo e com o mundo para, por meio de suas experiências, entender melhor a sua condição:

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição entre homem e mulher; ele também o estabelece. Para proteger o poder político, a referência deve parecer certa e fixa, fora de toda construção humana, parte da ordem natural ou divina. (SCOTT, 1995, p. 92).

Iniciando com a força onomástica do título, uma vez que *Emanuel* significa “aquele que há de vir” ou “o que virá”, tem-se imediatamente a perspectiva não de uma incômoda espera, mas de uma longa busca por alguém que nunca chega. Mas se virá, virá quando, e de que forma? No desespero de não ter que esperar mais, a protagonista, de uma carência explícita, faz com que Emanuel chegue antes do previsto.

O que temos é a história de uma mulher de 40 anos (idade preocupante para algumas pessoas do sexo feminino, segundo o senso machista comum) que intrigantemente não tem namorado, não tem noivo e conseqüentemente não casou. Sua situação é tormentosa porque os amigos, sabendo do “detalhe” de ela ainda ser virgem fazem-na passar por uma série de pequenos vexames, exatamente o que leva a pobre mulher a não apenas idealizar um namorado, mas criá-lo e divulgá-lo de forma tão segura que fantasiará, na tentativa de se inserir, e depois recriminar-se-á por isso, afirmando veementemente que tem um amante, de nome Emanuel, e que ele já está chegando para buscá-la a bordo de uma mercedes branca.

- Emanuel – eu respondo. E não digo mais nada porque sinto que ninguém está acreditando em mim, ninguém acredita nisso, que tenho um amante e que esse amante tem olhos verdes, um Mercedes branco e que se chama - Emanuel – repete Afonso. – Tive um colega com esse nome mas parece que morreu. Você disse que ele vem te buscar? (TELLES, 1981, p. 13).

Paralelamente a essa pequena “mentira”, um mundo outro, exatamente onírico, de dentro da cabeça da personagem, parece co-existir com o mundo das personagens, o *tertium*, como assevera Lachmann (2002), metaforizado no apartamento, gerando a possibilidade de um encontro entre o ser possuído (o gato preto do mundo real, recolhido nas ruas) e o ser desejado (o amante fictício) por meio da provável intrusão de um ser de um mundo em outro.

É-nos apresentada uma mulher comum, com uma série de dramas da condição humana e, especialmente, da alma feminina que passam a ser ironicamente discutidos causando-lhe *sofrimento*. Alice, intrigantemente, tem alguns amigos: Afonso, Solange e Loris, que se reúnem em um apartamento, como nos tempos da Bossa Nova, para jogar conversa fora, ouvir música, falar de literatura, de Filosofia, de sexo etc.

Interessantemente, reforçando a ambigüidade do texto e do próprio fantástico, Afonso diz, no início da narrativa, que tinha um amigo chamado Emanuel, mas que já havia morrido. Este detalhe, apresentado logo que é pronunciado o nome do pretenso amante, serve imediatamente para a construção de uma ambigüidade sustentável. Desinteressadamente, do ponto de vista externo, cria-se a possibilidade da irrupção do sobrenatural na narrativa.

O texto apresenta uma série de procedimentos inerentes ao fantástico em que se destacam o plano da linguagem (um discurso modalizante, cheio de ambigüidades e expressões dubitativas); a instância narrativa, com um narrador crível, de 1ª pessoa, ou seja, um narrador representado; o tema das metamorfoses, mesmo no campo da sugestão, e o plano das simbologias ou figuras, preconizado por Todorov (1992) que caracterizam a inserção desse texto no grupo dos temas do Eu.

Por meio da linguagem, no uso de um discurso dúbio, para uma ambiguidade sustentável, como encontramos em Furtado (1986), prepara-se um mundo comum e estatutário para ser invadido por outro, de leis próprias e díspares da realidade, algo que é feito por uma narradora, de 1ª. pessoa, que nos parece, parafraseando Bessiére (1974), promover um tipo de rejeição da racionalidade, escapando o tempo todo para um mundo onírico povoado de reminiscências e traumas.

Com mil desculpas pela minha virgindade, mas não foi nem por virtude, bloqueio, lá sei! eu podia **pegar o homem do leite** mas faz séculos que não tem mais nem homem do leite nem do pão, mamãe abria a porta e o cheiro da cesta de pães dourados, vem neném, escolhe sua rosquinha -- ah, se essa trabalhadeira lhe desse afinal um pouco mais de emoção. Sim, **me guardei até hoje**, nunca antes? Nunca. É simples, Alice, ele diz Aliiiiice. Simples como beber um copo d'água, não fique contraída, você está tensa demais, relaxe, seu pescoço parece pedra, não endureça a boca porque desse jeito o doutor não vai poder arrancar o seu dentinho! e meu pai segurou forte na minha mão, vamos, filha, **prometo que nem vai doer**... Enxugo os olhos no guardanapo de papel. (TELLES, 1981, p. 17).

Começando pelo nome da personagem que dá título ao conto (Emanuel) ao nome da protagonista (Alice) percebe-se que a narradora, por meio de um discurso ambíguo, o tempo todo diz uma coisa com a nítida intenção de dizer outra, o que provoca um “questionamento lúdico da realidade” no dizer de Gémes (2009).

Este procedimento também nos faz refletir acerca do projeto literário de Lygia Fagundes Telles, sobre a tessitura de suas narrativas e deste conto em especial como nos mostra a professora Ayla Sampaio em seu pertinente estudo sobre a autora:

Os contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles se alicerçam na indefinição dos acontecimentos. “Emanuel”, por exemplo, instala o efeito somente no último enunciado: a chegada do amante imaginário de Alice é uma surpresa tão forte para a personagem, como para o leitor que se vê induzido a questionar se ele realmente teria chegado ou se tudo não teria sido apenas uma brincadeira de mau gosto, elaborada por Afonso, a fim de pressionar a frágil e mentirosa Alice. As respostas se perdem na interrupção da narrativa. (SAMPAIO, 2009, p.65-66).

Sobre esses tópicos, encontrados em Lygia Fagundes Telles, e essenciais à literatura fantástica, o efeito, a ambiguidade, o discurso da incerteza, o mistério, o medo, é muito próprio o que diz Todorov (1992)

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consciência e prova: o diabo e os vampiros não só existem no campo das palavras, como também somente a linguagem permite conhecer o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se também um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade. (TODOROV, 1992, p.90).

Percebemos que, ao longo do conto, determinadas falas, ações, imagens, objetos etc. nos conduzem para uma narrativa em que *protuberâncias* e *orifícios* estarão sempre destacados, como a sugerir outras ideias ou significações que colaborem com a ideia central dessa mulher de quarenta anos que ainda é virgem. Em vários momentos do texto depreende-se um grande apelo ao erotismo, por meio de uma *latência sensual consciente*¹⁸.

Fechei meu dedo na gruta da mão: agora me lembrava do sonho da véspera, da voz dizendo dentro do meu ouvido que queria minha boca, minha boca! Abri a boca e a voz ficou mais obscura, mais secreta, queria a outra boca, a boca silenciosa. Esvazio o copo. Através do vidro vejo os olhos bistrados de Loris me olhando lá de longe, fica distante quando bebe. (TELLES, 1981, p. 15).

Na prática, o tema das conversas, os gestos das personagens e muitos outros elementos, o mais das vezes simbólicos, passam com notada ambigüidade a idéia de sexo, de erotismo entre os homens e as mulheres envolvidos na conversa, inclusive com a sugestão de perversões e violências sexuais, além de um eventual lesbianismo, relativizando *temas do Tu* com os *temas do Eu*.

O sorriso amanteigado foi para Afonso ou para Loris? Acariciou o

¹⁸ O prof. Dr. José Linhares Filho, da Universidade Federal do Ceará (UFC), no livro *A metáfora do mar no Dom Casmurro*, 1978, desenvolve estudo sobre a *latência sensual consciente*, ou seja, procedimentos intencionais de determinados autores que fazem com que seus textos, de forma metafórica ou metonímica, por meio de uma narrativa sotoposta, sejam permeados por figuras, imagens, símbolos e expressões alusivas a sexo. Tal procedimento é observado em obras como as de Machado de Assis, Eça de Queirós e Clarice Lispector.

contorno da boca com a ponta da piteira, tem corpo bonito, mas a boca é grossa, vulgar -- não, não! devo estar verde de inveja, tem uma boca fascinante, quisera eu. Quisera eu. (TELLES, 1981, p.15).

Depois de falar do incógnito Emanuel, o texto prossegue com uma mulher (Loris) segurando e movimentando uma garrafa, objeto que deve ser devidamente tomado como um símbolo fálico. Outra situação intrigante é a imagem de serpentes deslizando entre os dedos da protagonista, mais um componente simbólico (de sexo, de pecado, de morte e até do mal) embora a serpente possa ser comparada a um símbolo de sabedoria, por ter o domínio sobre a vida e a morte, bem exemplificado pelos caduceus representativos das ciências. É comum, no texto, a recorrência ambígua a serpentes, como na seguinte fala de Alice:

Quero alcançar o cinzeiro no centro do tapete e o cinzeiro está longe demais, tenho que me estender no almofadão num movimento que poderia ser elástico, gracioso e meu gesto é duro e minha voz fica postiça, todos ali à vontade pelo chão, só eu assim tensa como um faquir em pregos. Serpentes deslizando no caixão. - Peguei uma vez numa cobrinha. Não, não era viscosa, era apenas fria - digo e ninguém está interessado em saber o que senti quando peguei na cobra. - Eu queria um conhaque. (TELLES, 1981, p. 13).

Outro elemento simbólico do sexo pode ser encontrado na cena em que Solange come um croquete (uma grande salsicha) e que um homenzinho com lábio leporino (fissura labiopalatal) conversa lascivamente com uma jovem, como se tivesse uma “vagina” na boca. Isso seria apenas uma relação semântica forçada se as lebres e os coelhos não fossem símbolos ligados ao sexo, à reprodução, à fertilidade. Estes símbolos, como vemos, promovem, mesmo por meio de uma *latência sensual*, que para nós é consciente, o fortalecimento e a estratégica abordagem de temas ligados ao feminino como já assinalamos na nossa análise das características e temas do fantástico feminino.

Depois disso, é válido assinalar que a personagem acaba nos dando uma série de inquietações da psiqué feminina como virgindade, carência afetiva, frustração sexual, mas sob uma perspectiva irônica e até agressiva como a exigir uma revisão das posturas feministas admitindo que é possível,

também, ser frágil, dependente e menor que o homem, se isso for importante para tê-lo perto de si.

Meu homem resplandecente, coberto de ouro em pó, dê suas ordens, amor, quer que faça sua comida? Que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo, sou um ser menor, dependente, frágil, que venham as feministas e que cuspiam em mim seu desprezo, ora, cuspiam à vontade! As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando mangas e dentes, tamanha arrogância. (TELLES, 1981, p. 16).

O desejo da protagonista de casar-se, de “ter um homem”, como uma forma de não ser mais atormentada pelo estigma de ser “virgem”, por não ter arranjado um homem, como se seu corpo fosse *invisível*, a personagem Alice nos lembra as palavras de Xavier (2005) sobre o corpo na literatura de autoria feminina ao dizer, com o respaldo de teóricas como Júlia Kristeva e Nancy Chodorow, que “o corpo é uma construção social de representação ideológica, um objeto cultural que pode ser utilizado de formas específicas em culturas diferentes”. (XAVIER, 2007. p.123).

Ainda sobre este tópico, valiosíssimo para uma compreensão do Eros na obra de Lygia Fagundes Telles, são muito próprias as palavras de Showalter (1993) no que tange o *corpo literário* feminino

As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja medida pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias. (SHOWALTER, 1993, p. 35).

Quanto ao sobrenatural do texto, embora a autora não discuta devidamente temas como orientação sexual ou traumas da infância, notadamente alguns dramas da psique de Alice, lembramos que a Loucura e o Sexo, no dizer de Todorov, também são importantes temas do Fantástico, como se observa em textos consagrados como *O médico e o monstro*, de R. L. Steveson, e *Drácula*, de Bram Stoker.

O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais freqüentes do mundo sobrenatural, em particular do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a libido. (TODOROV, 1992, p. 136).

Há no texto de Lygia Fagundes Telles uma recorrência ao mito clássico, já assinalado por nós em Júlia Lopes de Almeida, quando a narradora diz que o homenzinho anotou o telefone de uma moça que parecia com Vênus/Afrodite, a deusa grega, gerada em uma concha na África e imediatamente responsável pelo amor e pelo sexo, dando ao texto a primazia de abordar temas do feminino de maneira simbólica, como já assinalamos.

Afonso escolhe outro disco, quer *jazz*, Solange avisa que vai fazer pipi e o homenzinho do cravo no peito toma nota do telefone da jovem desenhista, não é bonita mas sabe armar um tipo com tanta imaginação que bateria a Vênus da concha se a Vênus da concha aportasse nesta praia. (TELLES, 1981, p 18).

A alusão à deusa Vênus chega a ser um procedimento irônico e antitético uma vez que a deusa representa, em seu arquétipo, a ousadia da sedução, a intenção efetivada de subjugar o sexo masculino ao seu desejo, e isso, definitivamente, não combina com a personagem Alice, pois lido com atenção o texto, embora a comparação seja feita com outra personagem, em muitos momentos, resguarda, pelo artífice do narrador representado, a inocência da personagem em choque com o seu complicado amadurecimento.

Há também um extenso campo associativo de caráter figurativo, com significantes que nos remetem tanto ao Fantástico em si, quanto ao Feminismo e principalmente ao sexo. Em, um instante, por exemplo, Alice quer ser egípcia, com sandálias cheias de tiras (ou serpentes) lhe subindo pelo corpo, o que simbolicamente tem conotações sensualistas.

Quanto aos temas do feminino, que dão verossimilhança à personagem, destacamos, reforçando essa sua carência afetiva, a virgindade ou a sua perda para a concretização de uma identidade, confirmada na falta de aceitação pelo grupo; os questionamentos sobre a condição feminina ao refletir acerca da situação de desfrutável de algumas mulheres como vemos no fragmento:

Desfrutável. Uma desfrutável, nunca entendi direito o que quer dizer desfrutável mas sei que é uma coisa vergonhosa, acho que vem de fruta que virou bagaço e as pessoas se aproveitaram – mas quem se aproveitou de mim? Nem isso. (TELLES, 1981, p. 14).

Outros elementos como a cigarra (que simboliza a negligência), os lábios leporinos (imagem de boca partida, como diz a personagem a “boca de baixo”) e o vento chegando (virilidade e masculinidade) são elementos representativos ligados ao sexo, mesmo indiretamente, o grande drama de Alice, que parece distanciar-se cada vez mais da realidade, ou seja, do provável e necessário contato com o sexo masculino, bastante desejado, ansiado e não concretizado, levando a moça ao desvario.

Valendo-se de um discurso recheado de psicologismo, observamos, na trilha do que sugere Bravo (1986), que a narradora alterna entre duas realidades, questionando-as, por isso onomasticamente lhe cai muito bem o nome de Alice (protagonista de Lewis Carroll) um dos maiores ícones do que se pode denominar narrativa de “mundos binários”. No conto, embora não sejam descritos dois espaços, há uma alternância onírica desses dois planos, o que aumenta a incerteza sobre os eventos.

Fico olhando a correntinha de ouro do seu tornozelo, tem pernas belíssimas. Encolho as minhas. Ainda assim amanheço e quero escovar os dentes com cuidados especiais, uns dentinhos fracos e a esperança de que um dia. Esperança do creme de sardas, os cabelos ralos e o ovo, a vitamina. Tanta vontade de luta. “A esperança é curva como uma asa” disse alguém. Melhor me deitar na planície mas quando dou acordo de mim já estou subindo a própria montanha, resfolegando e subindo. Orgulho? A esperança será isso, orgulho? (TELLES, 1981, p. 16).

A Alice de Lygia, no entanto, não foge para a irreabilidade, antes é o irreal, o fantástico, que virá até ela. Confirmando essa oportuna relação intertextual é que o amigo Afonso, em certo ponto, lhe faz uma reverência. A personagem, em seguida, assume que tem delírios, desejo de beleza, de poder e de vingança. Imediatamente, cita Wagner, o mestre da modernidade na música, o que coaduna com nossa assertiva de que Lygia é uma autora do fantástico moderno.

Mas que relação o fantástico poderia ter com a música? Muito oportuno sobre esse tópico é o ensaio “O Fantástico como dissonância” em que, numa paráfrase de Theodor Adorno, o fantástico pode ser abordado, sob parâmetros musicais, como quebra de uma “harmonia” estabelecida, a subversão da legalidade cotidiana, ou seja, a *realidade seria harmônica* e o evento sobrenatural a *nota dissonante*.

O Fantástico é, pois, a dissonância no sistema de gêneros literários. É modo narrativo dissonante porque costuma apresentar ao leitor a subversão da “legalidade cotidiana”, no dizer de Todorov, ou seja, em um espaço notadamente real, físico e palpável, ex-abrupto ou gradativamente, como o queira o demiurgo, irrompe o sobrenatural, uma situação incomum (*A casa tomada*, de Júlio Cortázar), uma aparição (*Le Horla*, de Guy de Maupassant), um fato imponderável (*O imortal*, de Jorge Luis Borges) que desvirtuará toda uma harmonia [a realidade] pré-estabelecida. (PAULA JÚNIOR, 2009, p. 12).

Mas um dos grandes elementos propiciadores do fantástico, no conto de Lygia, em nossa opinião, foi o fato de os olhos do gato serem perturbadoramente *verdes*, e já abordamos a importância dessa cor, exatamente iguais aos olhos do homem que, ao final, chega para buscar a perplexa Alice.

Sobre o uso do verde nos textos fantásticos de Lygia Fagundes Telles ou de outros autores, é bom que se observe a sua utilização quase que desinteressada por muitos autores, provavelmente um modismo (como o foram as epígrafes filosóficas ou bíblicas na prosa oitocentista) sobre o qual ainda não se tinha a noção de sua verdadeira importância:

- Emanuel, eu respondo. E não digo mais nada porque sinto que ninguém está acreditando em mim, ninguém acredita nisso, que tenho um amante e que esse amante tem **olhos verdes**, um Mercedes branco e que se chama -- Emanuel -- repete Afonso. -- Tive um colega com esse nome mas **parece que morreu**. Você disse que ele vem te buscar? (TELLES, 1981, p.13).

Lembrando a “poética do urobora”, estudada por Jorge Schwartz (1981) em análise sobre as *máscaras* e a *circularidade* do tempo e do Mal no fantástico de Murilo Rubião, Emanuel faz valer de fato a significação do próprio

nome, chega e enche de tensão a sala, todos querem conhecê-lo principalmente a própria Alice, que sabe que Emanuel não existe, pois é fruto de sua imaginação.

A chegada de Emanuel, cujo nome aparece no título e no primeiro parágrafo dá ao texto a perspectiva circular, a imagem do uruboro (uma serpente ou dragão que morde o próprio rabo), sugerindo a presença insólita de um ser que se não for malévolo, seguramente não é mesmo algo deste mundo.

Além disso, ainda configura o *tertium* anotado por Lachmann (2009), um espaço outro onde real e irreal co-existem, embora seja patente o seu enfrentamento uma vez que são sistemas de realidades com leis e causalidades diferentes. Estas causalidades são desrespeitadas graças à natural ambiguidade que se estabelece entre Emanuel (o amante fictício) e o gato (também chamado Emanuel) e que nos lembra o gato Raul, de *As horas nuas* (1989) dada a sua importância para a narrativa.

Quanto à utilização de serpentes, de forma reiterada, em seu texto, metaforicamente a ideia mais importante é a de que a serpente é um animal simbólico de inúmeras significações, por exemplo, uma força inconsciente da natureza, nem boa nem má, aludindo ao instinto, à impulsividade. Também pode ser tomada como um símbolo fálico, o que lhe dá conotações sexuais hierarquizantes.

As serpentes, segundo os simbologistas, são comuns nas mais variadas mitologias, referendadas nas religiões, em cultos e ritos, podendo ser associadas ao Diabo, na visão cristã, como a Mitgard germânica, o Basilisco, citado no Apocalipse, ou às Gorgonas da literatura greco-latina. A imagem da serpente também é associada ao mito da Grande-Mãe, senhora da vida e da morte, normalmente uma mulher forte, de seios descobertos e braços estirados para frente, empunhando uma cobra em cada mão. Para Manfred Lurker (2002) a serpente é denominada Apophis:

Monstro egípcio, de natureza reptílica, habitante das trevas, que ameaça o deus-sol em sua jornada diária através do céu. Apophis rebela-se contra a ordem cósmica e divina. Os hinos ao sol relatam como o demônio-serpente é retalhado com facas ou perfurado como uma lança. No período egípcio tardio, Apophis foi assimilado a Seth. (LURKER, 2002, p.17).

No caso específico atentamos ao que nos disse Todorov (1992) lembrando que esta dúvida, essa *hesitação*, que nesse caso é partilhada entre personagem e leitor é importante para manter o texto no campo da sobrenaturalidade. Havendo ainda um agravante: a possibilidade de o gato, anteriormente recolhido por Alice e batizado por ela de Emanuel, ter-se metamorfoseado em homem (como nos contos de fadas) para suprir um desejo específico da protagonista notadamente ligado ao sexo.

Os temas da literatura fantástica são, como lembra Todorov (1992), muito diversos, embora no seu conjunto haja um grau de plausibilidade quando se percebe grandes matrizes como sexo, loucura, aparições e morte. Alguns desses importantes temas, listados, segundo Todorov, por Dorothy Scarborough, Roger Callois e Louis Vax são os fantasmas, o lobisomem, o vampiro, as feitiçarias e maldições, as partes separadas do corpo humano, o pacto com o Diabo, as metamorfoses e “a mulher-fantasma, vinda do além, sedutora e mortal”. (TODOROV, 1992, p.109).

Particularmente, o tema das metamorfoses, como lembra Todorov é um dos recursos da narrativa fantástica que teve início no maravilhoso das *Mil e uma noites* e estabeleceu-se como uma das formas de representar o sobrenatural nas narrativas exatamente porque tem o poder de representar, ao menos na LF, que não é impossível o rompimento entre matéria e espírito, ou seja, esses limites são desrespeitados quando um ser pode se transformar ou ser transformado em outro:

Ao nível de generalidade a que chegamos, elas (as metamorfoses) se deixam inscrever na mesma lei de que formam um caso particular. Dizemos facilmente que um homem finge-se de macaco ou que luta como um leão, como uma águia etc. o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida. (TODOROV, 1992, p. 121).

As metamorfoses forjam uma transgressão entre matéria e espírito com o auxílio da linguagem, confirmando a existência de um discurso próprio ao fantástico, porque adquirem um sentido que nasce de uma configuração

imagética. No final do conto, se Emanuel não for mesmo o amante de Alice, é possível que seja uma metamorfose do gato (do mesmo nome) que ela recolhera na rua. Seria Emanuel o seu duplo, de autonomia e aceitação tão desejadas. E por que não uma representação de um *outro* masculino contra o qual, modernamente, não há um enfrentamento, mas completude.

Considerando a alteridade como uma marca dos textos de qualquer época e uma via de abordagem contemporânea é que percebemos nas personagens de Lygia Fagundes Telles, além de uma ânsia pelo encontro com esse “outro”, que pode sim ser um “amante”, no sentido mais trivial do termo, dadas as carências afetivas individuais, uma tentativa, às vezes mal sucedida, de encontro consigo na tentativa de afirmação de uma identidade.

Diante de si, seus duplos, representados por situações diversas em cada conto. Simultaneamente emerge a noção da alteridade quase corolário: o ser humano se deparando com o outro, com sua destinação. (...) A categoria da alteridade remete ao outro, que está no mundo além do próprio eu de cada um. É impossível pensar em *identidade* sem pensar em *alteridade*, pois estes conceitos são indissociáveis. (LAMAS, 2002, p. 260).

No caso de estarmos tratando especificamente de um texto fantástico de autoria feminina, diferentemente do que muito se tem propalado sobre uma literatura marcada por uma questão de gênero (literatura feminina, literatura masculina, literatura homossexual etc.) um importante elemento da LF assinalado por Todorov (1992) é o fato de ele nos lembrar que o narrador de 1ª. pessoa, por ser também uma personagem, acaba por identificar-se com o leitor:

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o tem explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova. (TODOROV, 1992, p. 94).

Quanto a esse parâmetro teórico dos elementos narrativos, principalmente quando lidamos com um narrador personagem, basta lembramos que foi por haver um *protagonismo feminino* nesse texto (autoria e narratividade) que pudemos, enquanto leitores, partilhar não apenas dos temas próprios do sexo feminino, pois há textos escritos por homens que também abordam essas temáticas (maternidade, infidelidade, virgindade, sexualidade, viuvez, solidão etc.), mas compreendermos as ideias femininas trabalhadas a partir de um *ponto de vista* mais transparente, menos embaçado, o olhar da própria mulher.

E assim é que se pode reconhecer a mulher na escrita de Lygia. Essa é a intenção formadora de seu texto. A busca de uma tradição feminina que construa a história e a identidade da mulher. Essas mulheres de hoje, do nosso tempo, cobram de si mesmas um aprendizado e um percurso de auto-descoberta que é também a descoberta do mundo. Ocupando um lugar todo seu na história, no espaço social e no espaço da cultura. (CAVALCANTE, 2006, p.6).

Lygia Fagundes Telles, no rastro de sua fortuna crítica, não é tratada como o maior nome da LF brasileira, principalmente porque ao seu lado seguem enfileirados autores como Álvares de Azevedo (*Noite na taverna*), Murilo Rubião (*O ex-mágico*) e José J. Veiga (*A usina atrás do morro*), mas passa a figurar, graças à incidência do fantástico em suas obras, romance e contos, como o maior nome da LF de autoria e de temas femininos, tendo como antecessoras Emilia Freitas, com o romance *A Rainha do Ignoto*, e Júlia Lopes de Almeida, com alguns contos da coletânea *Ânsia Eterna*, as primeiras autoras em nosso país a tratarem, na Literatura, numa abordagem sobrenatural, dos temas inerentes ao Feminino.

4. 3 “GERTRUDES E SEU HOMEM” : AUGUSTA FARO FLEURY (SÉC. XXI)

Em 1997, depois de inúmeros livros de poesia, dentre os quais se destacam *Avessos do espelho*, 1995, e de literatura infantil como o parafrásico *Alice no país de Cora Coralina*, 1993, a escritora goiana Augusta Faro Fleury de Melo, ainda desconhecida nos grandes centros literários (Rio de Janeiro e São Paulo) publicou o livro *A Friagem*, uma coletânea de contos sobrenaturais, de cunho fantástico, que durante muito tempo permaneceu incógnita.

Posteriormente, um novo volume veio a público, *Boca benta de paixão*, 2007, também de contos fantásticos, como “O homem de ouro puro” e “Gertrudes e seu homem”, contos femininos e ao mesmo tempo fantásticos, ou seja, de textos ficcionais de temática sobrenatural que chamariam a atenção não apenas dos editores desses grandes centros, mas de pesquisadores, de alunos e de professores da academia que perceberam em seus contos, das duas coletâneas, procedimentos muito importantes para a contística contemporânea como o traço de intertextualidade e a adoção de temas como a velhice e a sexualidade, como se vê no fragmento inicial de “As Gêmeas”:

Ninguém nunca entendeu bem aquele casamento, enxovalhado e fora de hora, de Dona Eufêmia Ludovina e seu José Porfírio. Ambos já haviam perdido a umidade da pele e a coceira da animação que aviva a gente, quando aprontamos para sair às ruas e às festas. Eles teriam alguns anos depois dos 45 e eram celibatários consagrados, assumidos, reconhecidos por ali e mais adiante. (FARO, 2000, p. 123).

O comentário de Roberto Pompeu de Toledo, um tipo de descobridor de Augusta Faro, sobre o primeiro livro de contos da autora, já nos dava uma pequena idéia dessa abordagem de temáticas sobrenaturais e da utilização de temas notadamente femininos, além de nos proporcionar desinteressadamente uma análise sobre a construção do texto de Augusta Faro e seu modo de conceber as personagens:

A Friagem é livro de mulher sobre ser mulher. As personagens centrais dos treze contos são mulheres. Uma, de desejo sexual não satisfeito, acaba corroída por formigas. Outra comprou um lindo vaso chinês, de porcelana, "alvo e casto", com um magnífico dragão estampado, em relevo, no meio da peça. O vaso começa a virar pesadelo quando a dona imagina - ou será verdade? - que à noite o dragão sai da estampa e anda pela casa, come os coelhos do quintal, ameaça-a com seu bafo de fogo, e assim num crescendo até subjugá-la pelo terror de sua "voz potente e autoritária". O livro é também Goiás, ou o que se imagina o mais puro Goiás. É a cidade de Goiás velho que se adivinha, embora nunca citada, com cenário das histórias - um lugar de personagens primordiais, como o padre e a parteira, labores domésticos, ruas estreitas, sobrados seculares, tempo lento, crenças que datam do começo do mundo e solidões invencíveis. (TOLEDO, 2000, p.12).

Augusta Faro, a quem aludimos primeiramente como representante da literatura fantástica no conto brasileiro contemporâneo, representa com seus textos uma abordagem, direta ou indireta, da condição feminina na sociedade em temas específicos como a violência contra a mulher, a exigência do casamento, a maternidade, a carência afetiva, a viuvez, a frustração sexual ou profissional dentre tantas questões de gênero, observadas, por exemplo, em textos como "As formigas", "A Friagem", "O homem de ouro puro" e "Gertrudes e seu homem", respectivamente de *A Friagem* e *Boca benta de paixão*.

Em "As formigas", conto que abre o livro, temos a história de uma mulher chamada Dolores que apresenta alguns distúrbios como a mania de estar sempre *escovando os dentes* com medo que as formigas façam morada em sua boca, e tem com isso pesadelos horríveis. Há momentos em que presente e passado se alternam gerando uma aura de inocência, infantilidade e loucura.

"Será que minha mãe morreu por que sujou a boca?" Perguntava às bonecas em silêncio. E lavava a boca das bonecas, escovava, quebrava os dentinhos de celulóide delas. Palavra mais linda! Ce-lu-lói-de! Queria se chamar Celulóide. Por isso quando o moço pegou nos peitinhos dela e falou ao ouvido: "Seu nome é mesmo Celulóide?" Ela, ainda se derretendo, disse: "É Celulóide, sim; apelido, Dolores". O moço foi embora, e ela pensou que, talvez, não tivesse gostado de seus celulóides nascendo. (...) achou melhor enterrar de vez o nome. Ficou só com os dentinhos limpos. A boca limpa. (FARO, 2000, p. 11-12).

Um dia, depois de muito lutar contra as formigas, foi encontrada morta em sua cama, rodeada por suas bonecas e, saindo-lhe pelo canto da boca, um caminho inteiro de formigas, como se tivessem tomado de conta de todo o seu corpo, lembrando o conto “O caso do Valdemar”, de Edgar Allan Poe, no qual situação semelhante acontece a um homem. A morte estranha de Dolores aproxima o conto como inerente aos *temas do Tu*.

Dolores não respirava, imóvel, branca como leite, nua, mas coberta de formigas de todas as cores e feitios, num movimento de fim de mundo. O ruído delas era imenso, vaivém ensandecido. A cama da moça rodeada de bonecas com bocas abertas, com os dentinhos de celulóide. (...) E Dolores ria o seu sorriso de solidão, com a boca limpa e cheirosa mas destilando um fio – formiguinhas descendo num filete – que passava pelas cobertas, percorria o chão, saindo pela janela. Aquele fiozinho de formigas risonhas, pequenas, as menores de todas. (FARO, 2000, p. 18).

Na verdade, esse conto de Augusta Faro diz muito mais do que aparenta, considerando que as formigas, na tradição cigana Ocidental, passam, simbolicamente, não apenas a ideia de trabalho, mas de sexo e fertilidade. A confirmação dessa assertiva é que Dolores, cujo nome tem a ver com *sufrimento*, é, na verdade, uma solteirona, uma moça que não conseguiu se casar, daí o seu enfrentamento com o *outro*, no caso o sexo masculino.

Praticamente, Dolores teve apenas alguns contatos frustrados com o sexo masculino na adolescência: “Vocês só querem pegar nos meus peitinhos de celulóide e vão casar com moça de cidade grande. Saiam daqui já!” (FARO, 2000, p.15). Sua neurose com as formigas, para as pessoas da cidade, era apenas “falta de couro”, ou seja, falta de homem.

O conto “A Friagem” nos apresenta a história de Nina, uma mulher que sofre de um estranho mal, uma terrível friagem, que lhe tomava conta do corpo e fazia com que não tivesse mais vontade de viver, não se alimentava, não gostava de nada. Médicos eram chamados, mas não sabiam dizer o que a jovem tinha. A morte, em forma de gelo, cada vez mais, se aproximava evidenciando um tipo de metamorfose individual e interior dessa personagem

Nina foi perdendo apetite, porque era difícil comer, o frio que sentia lhe vinha das entranhas, de tal forma *malignamente* e com tanta força que, além de aborrecê-la, os alimentos todos esfriavam bastando chegar próximo ao seu hálito. De modo constante ela se queixava que o frio tinha vida e se movimentava dentro dela, iniciando a caminhada na nuca, para descer por todos os ossos, juntas e articulações, depois, saindo do coração, caminhava por todos os órgãos, através das artérias e veias, então ela sentia tudo dentro de si latejar de tanto frio. (FARO, 2000, p. 36-37).

Até que, um dia, um rapaz chamado Raimundo, vindo ninguém sabia de onde, chegou com um calor também inexplicável. Levado a casa de Nina, tocou-lhe as mãos e abraçou-a. A moça já não sentia tanto frio desde que vira aquele rapaz. Durante muitos dias Raimundo veio conversar com Nina, dava-lhe comida na boca, brincavam e riam juntos.

Assim que ele entrou no quintal cheio de sol e cumprimentou a moça, a mão que foi tocada perdeu a rigidez gélida. Naquela noite a mão da menina não estava congelada como na noite anterior. Buscaram o rapaz de novo e ele permaneceu mais tempo, conseguiu alisar o cabelo de Nina e abraçou-a demoradamente. Ela dormiu melhor, porque o frio diminuía. (FARO, 2000, p.41-42).

Algumas pessoas perceberam, sob a camisa do jovem, um coração vermelho, como se estivesse em brasa. A friagem fora vencida, desapareceu por completo. Houve uma grande festa e ninguém percebeu quando um bando de aves seguiu o rapaz até que sumisse na estrada, mas mesmo as beatas que viviam nas janelas “não garantiam que fora Raimundo quem partira”. (FARO, 2000, p.43).

O texto “O homem de ouro puro”, narrado em 1ª pessoa, é a história de uma moça que trouxe, de uma viagem ao Oriente, uma miniatura do Buda. À noite, colocado à sua frente, os olhos azuis da estátua penetravam em sua alma provocando um calor estranho. O olhar azulino da estátua e o cheiro forte de jasmim passam a perturbá-la rompendo os limites entre real e imaginário, entre as fronteiras do espírito e da matéria, como é típico dos temas ligados ao *Eu*.

Nesse instante senti o olhar azul do Buda, como um estilete, dividindo minha alma e espírito. Acho que estava cansada de tantas informações. Um torpor me envolveu como uma manta de lã macia e anestésica. Prendia-me à figura colocada sobre a mesa um delírio inconcebível. (FARO, 2007, p. 13).

A moça vai ao médico, faz exames, mas tudo está normal. Quando já esquecia aqueles episódios abrasantes, o Buda voltou a olhá-la com desejo, queria-a como mulher. Voltou aos médicos, contou à família, ninguém acreditou. Mas no sábado, à tarde, num momento de sonolência e prostração, percebeu o Buda se levantando e caminhando na direção dela, com aquele antiqüíssimo olhar azul. (FARO, 2007, p.16).

Há um anticlímax em que ela diz que sua relação com a estátua acabou “gerando dentro de minha alma a tranquilidade desconhecida que todos buscam” (FARO, 2007, p.17). Ao final, uma manchete de jornal (04/04/1992) dá conta do desaparecimento da moça que tinha uma estranha ligação com uma “estátua” e deixara um bilhete indecifrável, escrito em dialeto morto, segundo especialistas.

Como se pode ver a leitura dos contos de Augusta Faro, em seus dois volumes mais importantes (*A Friagem* e *Boca Benta de Paixão*) evidencia a práxis da autora, normalmente, na criação de personagens femininas, protagonistas ou não, marcadas por dúvidas, anseios, angústias, pequenas alegrias, frustrações e traumas, algo que, necessariamente não precisaria ser feito a não ser que a autora tivesse maiores objetivos na adoção da referida prática, por exemplo, discutir a condição feminina a partir da pressão sofrida no cotidiano.

O conto “Gertrudes e seu homem”, escolhido por nós para uma análise do fantástico contemporâneo, começa enfatizando as “amarguras”, os tormentos, o desvario e a solidão de Gertrudes, moradora andeja de uma vila que fica em lugar algum, pois não há referências espaciais, apesar de serem nítidas as ligações com o meio goiano, seguindo uma valorização quase regionalista, embora, universalmente falando este lugar possa existir em qualquer parte e ao mesmo tempo, como seu inexplicável surgimento.

Necessariamente, o narrador enfatiza a questão do *sofrimento* da personagem, da *dor* que sente por causa da *solidão* a que é submetida com a ausência do seu homem. Percebe-se que sua angústia e sua dor só desaparecem, ao menos temporariamente, quando Romão está por perto. E se Romão partisse ou morresse?

As **amarguras** de Gertrudes doíam na alma tropeçante de quem parasse um pouquinho só para observá-las. Havia um sorriso de **penumbra** sempre lhe embaçando o olhar cor de chuva, de tormento, de desvario e de **profunda solidão**. Gertrudes apareceu na cidadezinha assim como sarna surge, de repente, sem explicação. (FARO, 2007, p. 57).

O título do conto, por sua vez, já deve ser visto à luz da teoria feminista pelo uso do pronome possessivo “seu” indicando pertencência de algo, e pela acepção um tanto “vulgarizante” de “homem”, não no sentido de “esposo” ou “namorado”, como na tradição literária androcêntrica, mas com a acepção de “amante”, lembrando muito bem o que estudamos em Showalter (1981) como fase de uma *literatura fêmea* ou de auto-descobrimento, um tipo de texto, de autoria feminina, em que assuntos como sexo e sexualidade são abordados com maior naturalidade.

Sobre as dores de Gertrudes, contrastando com a significação de seu nome, que em alemão quer dizer “guerreira”, e a sua imediata relação com o feminino são muito próprias as palavras de Silva (2009)

As amarguras de Gertrudes que “iam atrás dela, de tão forte presença que se sentia como vultos de espíritos num acampamento solene” (FARO, 2004, p.128), são oriundas de, primeiro por um sentimento de frustração diante da inexistência de Romão, o ideal criado e imposto culturalmente pela sociedade, e em segundo, pela completa impossibilidade de romper as amarras que a mantém prisioneira. Gertrudes não consegue romper a estrutura patriarcal, a ponto de forjar a sua própria existência. (SILVA, 2009, p. 09).

Gertrudes é costureira. Isso nos leva primeiramente ao “mito das tecedeiras”, das moiras, três velhas cegas que teciam as três linhas que representavam o destino dos homens. Uma outra referência possível são os mitos de Aracne, aptidão para o trabalho de tecer, e Penélope, numa alusão ao

arquétipo da mulher “honrada e fiel” que, na *Odisséia*, inventou um subterfúgio, tecer durante o dia e desmanchar à noite, uma enorme manta, na espera interminável, mas confiante, por um homem (Ulisses) que parecia nunca chegar.

O sobrenatural do conto tem destaque na importância dada às cores das roupas tecidas por Gertrudes, “sem semelhança com outras cores de uso costumado”. Os panos costurados por Gertrudes tinham estranhamente uma conotação mágica, eram erotizantes. Na verdade, os tecidos eram extremamente chamativos e de forte apelo sensorial, o que em muito se devia ao seu caráter multicolorido.

Gertrudes montou seu ateliê de costura (como escreveu na placa rústica e simpática do portãozinho) e trouxe tecidos de cores primorosas e sem semelhança com outras de uso costumado. Esses panos passavam uma inquietude danada no espírito dos homens de todas as idades e um contentamento esfuziante no espírito das mulheres. (FARO, 2007, p. 57).

Deve ser observado que o trabalho desenvolvido por Gertrudes é uma demonstração contrária à domesticidade feminina, pois ela não costura para Romão, mas sim para as pessoas da cidade. Seu trabalho passa a ter extrema importância para as pessoas daquele lugar, pois principalmente a comunidade feminina ficou enfeitiçada pelos dotes de Gertrudes, como uma Aracne, uma costureira misteriosa.

O texto não o desenvolve, mas temos o “tema da viuvez”, muito importante à literatura e à crítica feminista, é redimensionado na composição do fantástico uma vez que o sorriso estridente da viúva Eleonora arma uma símile com a gargalhada comum às bruxas, às sibilas, principalmente porque “espantava os pássaros e os morcegos”.

Chegou com sua maturidade acalmada, retinta de fogo morto, sobrando apenas cinzas fabulosas. Alugou a casa da viúva Eleonora, do seu Tomás, aquela de olhar branco, com os cabelos grudados e que possuía um sorriso tão alto e cheio de estranha sonoridade, que espantava os passarinhos de todas as árvores da praça e os morcegos da torre da igreja de Nossa Senhora do Bom parto. (FARO, 2007, p. 57).

O mais curioso do conto é não sabermos por que aquela comunidade amou Gertrudes. Seria porque lhes prestava um favor? Ao que percebemos, na vida das personagens, masculinas, principalmente, temos a retomada do apetite sexual, motivados pelas novas roupas utilizadas, algo que deixa contentes homens e mulheres daquela inominada cidade.

Em um discurso simbólico sobre gênero, a narradora valoriza o mês de maio ao dizer “A freguesia cresceu como a brisa de maio, assim silenciosa e rápida, inflexível em sua presença, que rangia de tão cheia de frescor (FARO, 2007. p. 57). O texto, por tratar também de temas ligados ao sexo, com a alusão ao mês de maio reforça as ideias de beleza, pujança, feminilidade e procriação.

O mês de maio, dentro da cultura popular, tem ligações clássicas com a idéia de fertilidade, pois é o mês da “Festa das Flores”, na Grécia, dos rituais de agradecimento a Baco e Sêmele pelas parreiras abarrotadas e pelas grandes colheitas. Por conta dessa mística de fertilidade, maio passou a ser um mês ligado às mulheres, de forma geral às mães, noivas e namoradas. São, como se pode ver, traços incontestáveis de uma literatura votada ao feminino.

Em contrapartida, há um diálogo com as simbologias androcêntricas comuns ao fantástico como o lírio, que tem simbologia fálica, inclusive era a flor usada pelos poetas árcades como indicador de sua virilidade. Mas, mesmo sendo comum ao lírio ser branco, no conto o lírio é amarelo, corroborando com as nossas observações sobre as cores na literatura fantástica destacando que o amarelo tem conotação negativa, pois é a cor da inveja, do mau-olhado, da ambição e da vileza inerentes aos metais nobres como o ouro.

Na antiguidade, segundo Lurker (1999) uma fita amarela era amarrada ao braço dos filhos bastardos, dos hereges e das prostitutas. As mulheres adúlteras usavam o vermelho como se observa em *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne (1804-1864). O amarelo é a cor da materialidade, da negatividade, que, unida ao verde, cria o azul, o onírico, representado por Krishna, na literatura oriental, que tem o corpo completamente azul, e pelo detalhe dos mantos dos santos na cultura cristã do Ocidente.

Há traços marcantes de sua intertextualidade com a mitologia clássica, com Edgar Allan Poe, que tem um conto intitulado “Eleonor”; com

Machado de Assis ao referir-se à Morte como a “Indesejada das gentes”; e uma influência de Jorge Luis Borges, grande nome da LF da América Latina, no trato com a simbologia do Tempo, principalmente no ato de dar corda “nos relógios”, tema recorrente na ficção borgiana.

A narrativa, permeada pela repetição de números de teor cabalístico, é notadamente impressionista pela ocorrência sinestésica de cheiros, cores e gostos explicitamente valorizados como o perfume inebriante de Romão, a iridescência dos tecidos e os diversos sabores das comidas afrodisíacas preparadas por Gertrudes para o seu homem.

E Gertrudes fazia bolos e broa, peta e biscoitos, rocamboles e frutas cristalizadas, tão perfumadas, e abarrotava de “quitutes” os guarda-comidas. Sempre havia dois pratos, dos copos, duas xícaras, duas chávenas, e assim por diante, na enorme mesa, “antígona” e toda trabalhada, acomodada num salão, só para refeições. A toalha rendada de branco céu e, em tudo por tudo, uma zelosa harmonia parecia dançar valsa naquele ambiente. O interior da casa sempre sóbrio, elegante e distinto, bonito de se contemplar (FARO, 2007, p. 58).

Lembremos que, ao fazer isso, viver cozinhando para o seu amado, o tema da domesticidade, comum à autoria feminina, Gertrudes confirma essa ideia e amplia o sentido ritualístico e mágico de sua atitude ao exercer o domínio sobre o outro por meio de iguarias, prática comum na literatura de teor sobrenatural observada nos mitos clássicos, nas bruxas do medievo, na modernidade e, como se vê, no texto contemporâneo.

Sobre essa atitude tão comum à domesticidade feminina, lembremos que Gertrudes não cozinha para o marido por ordem dele, ou porque esta é uma de suas obrigações como mulher e como dona de casa, mas porque gosta, porque quer agradá-lo ou bonificá-lo pelas constantes viagens e seus poucos prazeres uma vez que seu homem trabalha tanto.

“Meu marido chegou de viagem tarde da noite, agora dorme. É viajante, não tem porto o coitado. Ama o lar, mas a profissão o consome. Vamos falar baixo, pois se ele acordar fica ansioso o resto do dia.” Puxava a porta, trazia as botinas sujas de lama para perto da bacia no corredor do jardim. A mala abria sobre duas cadeiras ao sol. (FARO, 2007, p. 58).

Esta observação deve ser feita porque um texto para ser dito feminino não precisa, necessariamente, tratar das agruras ou injustiças perpetradas contra a mulher, como a obrigatoriedade de uma vida doméstica, após o casamento, tendo o lar como prisão e seus afazeres como punição habitual, mas externar, ainda que por meio de uma supra-realidade, o mais recôndito de seus sentimentos.

O conto adentra no fantástico com a presença de Romão, que tem étimo ligado a Roma e, logicamente, portador de significados como luxúria, depravação e *pecado*, como referenciamos em “Emanuel” de Lygia Fagundes Telles. Sua chegada é, na verdade, o próprio Evento, pois o plano do discurso, bem trabalhado pela autora, leva o leitor a uma insegurança sobre os fatos narrados. E embora não se tenha a certeza de sua chegada, as botas (estranhamente sujas de lama), a mala e o perfume inebriante (o cheiro de macho) sugerem a sua aproximação. É uma presença quase maligna:

Leninha jurou de pé junto que viu mais de uma vez seu Romão atravessar o pátio dos lírios desesperados. E contava na praça: “Ele é lindo, altão, moreno claro, tem uns *olhos tão verdes* como uma folha de parreira nova. É perfumado, o homem. Deixou no ar um cheiro tão bom, que nem dei conta de ir embora dali, até que o sol me queimou e, quando ardeu minha pele, consegui sair andando. Ele tem as mãos longas e macias. Deram-me calafrios. Quando cheguei em casa, tive febre a noite toda. Esse homem veio do começo do mundo, gente!” (FARO, 2007, p. 58).

A chegada de Romão, vindo do “começo do mundo” ou “de outro mundo”, confirma a intrusão, por um ser de características sobrenaturais, em um mundo regido por leis ordinárias. O narrador, por meio de um discurso fantástico, vai tornando essa ambiguidade sustentável, muito embora algumas personagens sirvam para questionar, no dizer de Gemes (2009), ludicamente essa mesma realidade. Romão é ou não deste mundo? Esses questionamentos reforçam a dicotomia sobre o real e o irreal, comum aos temas do Eu, no qual há uma tensão entre o espírito e a matéria.

Eis a “dúvida todoroviana” que conduz ao fantástico. Os *olhos verdes* de Romão, por exemplo, como os *olhos verdes* das personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles, como “Emanuel”, tem relação com Osíris, o “deus da morte”, e podem, dentro das intenções da autora, ser indícios de uma

suprarrealidade. Novamente, numa relação intertextual entre Faro e Lygia, lembramos a importância da utilização do verde para a literatura fantástica contemporânea. O verde, hoje, é a cor do Fantástico.

É oportuno lembrar que uma literatura pós-modernista ou contemporânea como a de Augusta Faro tende, naturalmente, à quebra de algumas convenções da literatura do passado. Lembremos, por exemplo, que as muitas representações da mulher na literatura eram feitas, como nos lembra Funck (1993) a partir do desejo heterossexual masculino:

(...) tanto nas ficções escritas por homens quanto naquelas produzidas por mulheres. Pois ninguém cria seu mundo ficcional do nada. Escreve-se a partir de uma tradição literária, negociando-se entre significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível. (FUNCK, 1993, p.33).

Neste ponto, segundo Lélia Almeida (2004) abrimos um parêntese sobre a *ancestralidade* na literatura, no nosso caso na LF, ou seja, na característica que alguns autores têm de escreverem a partir de outros ou de viverem reescrevendo temáticas e motivos já consagrados em obras anteriores.

Essa conduta era muito comum no período realista em que líamos em Machado de Assis um pouco de Shakespeare, um pouco de Eça e outro tanto de Flaubert, embora se configurasse mais uma *blague* que um caso de intertextualidade. O texto feminino, ao longo de sua história, também não está livre desses procedimentos.

O tema das genealogias na produção de autoria feminina, tanto das ficcionistas, como das estudiosas da ficção feminina, é central ao longo da história da literatura e da crítica literária mais recente. A necessidade que as autoras têm, historicamente, de filiar-se a um modelo, a uma tradição criada por outras mulheres que as antecederam, acontece no sentido de legitimar o que vai ser dito, o que vai ser representado, e que é, em última instância, a legitimação da experiência das mulheres, a legitimação de suas expressões artísticas e intelectuais, a legitimação de sua existência e importância. (ALMEIDA, 2004, p. 12).

Observamos, então, que as dinâmicas utilizadas em uma tradição literária feminina do século XIX, de alguma forma, ecoam na escrita das autoras dos séculos XX e XXI, com processos iguais ou diferentes que, indistintamente a qualquer outra escrita feminina representam nada mais nada menos que a mesma luta, ou seja, a resposta feminina à coerção literária masculina perpetuada ao longo dos tempos.

Percebe-se uma *ancestralidade*, ou seja, uma pessoa que escreve a partir de outra atestando não apenas um caso de intertexto, mas uma reescrita de muitos aspectos já trabalhados pelo outro autor. Estas relações são justificadas com textos como “O homem de ouro puro” e “As formigas”, conto de Augusta Faro em que o primeiro está ligado provavelmente a uma expressão utilizada por Lygia Fagundes Telles no conto “Emanuel” texto de abertura da coletânea *Mistérios*, onde se lê “Meu homem resplandecente, coberto de ouro em pó” (TELLES, 1981, p. 16) e o outro, flagrantemente, trata-se um conto de título claramente homônimo, “As formigas”.

A maior forma de representação de uma genealogia feminina, em textos literários de autoria feminina e também da crítica feminista é a possível leitura ou re-leitura que tanto as escritoras quanto as grandes estudiosas fazem, no papel de simples leitoras, da obra crítica ou ficcional de outras mulheres. Essa atitude é muito importante para a confirmação de uma linhagem, de uma historicidade literária, para que as mulheres legitimem o seu direito de expressão, como um reforço identitário, e, ao mesmo tempo, a investidura de seu espaço na sociedade:

A necessidade da descoberta de uma identidade própria é tema central neste tipo de literatura. As mulheres que, historicamente, cumprem com demandas e papéis impostos socialmente, perguntam-se, principalmente ao longo do século passado e no momento presente, quem são, como desejam ser, como não querem mais ser. Esta pergunta sobre novas identidades e sobre a busca de novos caminhos é central nas referidas narrativas, nas quais a presença de um espelho é frequente, objeto que faz referência clara ao universo feminino. (ALMEIDA, 2004, p.16).

Na história de Gertrudes, o *fantástico hiperbólico*, assinalado por Todorov, como requinte também de linguagem, é ratificado com frases como “Gritaram até a outra madrugada chegar” e “Era o dia do fim do mundo”. O

narrador sustenta um *discurso fantástico* com uma série de expressões dubidativas e frases como “O homem ressonava” e as seis mulheres “curiosas” entravam para perturbar-lhe o sono. Procedimento intrigante quando lembramos que o “homem” referido é na verdade um boneco.

Depois de três dias de afobação tresloucada, sentiram falta de Gertrudes. Esvaziaram Romão, beijaram-lhe todas as partes, num misto de ódio e amor, e o partiram em pedaços nobres e pouco nobres. O perfume no ar, e Gertrudes nunca aparecia. Cada qual pode levar um pedaço para casa, nem que fosse uma unha, daquele sonho deitado acima de todas as compreensões. (FARO, 2007, p. 61).

A curiosidade danosa das personagens tem referências clássicas (como Pandora, a mulher de Prometeu) e teológicas (Eva, mulher de Adão) em frases como “O resfolegar da serpente interior das fêmeas mugia solene naquela manhã calorenta e pasmada...”(FARO, 2007, p.60). Encontramos, ainda, mais uma importante símile entre a mulher e a serpente, estigma característico da literatura de teor sobrenatural contra o qual o texto feminino costuma lutar.

Interessantemente, esse conto de Augusta Faro pode ser comparado de forma análoga e inversa ao texto de E. T. A Hoffmann, *O homem da areia*, principalmente no que tange a figura da autômata Olimpia, um tipo de boneca ou robô que servia ao Dr. Spalanzanni, mas que provocava um efeito erótico perturbador no protagonista, que enlouquecerá por não poder realizar seus desejos com a jovem Olímpia que ele não sabia tratar-se de um robô. Romão estaria para Augusta Faro assim como Olímpia está para Hoffmann.

No texto de Augusta Faro, em uma descontrolada atitude de revolta, por sentirem-se enganadas, não apenas na sua credibilidade, mas nos seus desejos, as mulheres, frustradas ao saberem que o homem viril, fogoso, com o qual muitas sonhavam não passava de um boneco, revoltaram-se e, por isso, despedaçaram o autômato, acrescentando ao texto uma rica intertextualidade, pois o despedaçamento de Romão pelas mulheres furiosas é, na verdade, uma releitura do mito de Orfeu e Eurídice.

Orfeu jamais se conformou pela perda da amada, não se interessou mais pelas mulheres e dedicou-se inteiramente ao ensino de seus mistérios e do culto de Apolo (...) condenando os sacrifícios humanos e o exagero das mênades; estas irritadas, invadiram o templo de Apolo, mataram todos os fiéis, decapitaram Orfeu, despedaçaram seu corpo e atiraram no Hebro sua cabeça, que flutuava chamando por Eurídice com acentos lúgubres e lamentosos. (JULIEN, 2002, p. 280).

Depois de ter seu segredo revelado, Gertrudes saiu pelas estradas vagando, sem conseguir acreditar que seu homem Romão, agora estava morto, dividido furiosamente em partes nobres e menos nobres, como assinala o narrador. Gertrudes então vai descansar para sempre na beira da praia, graças a um estranho temporal. Nesse caso, é bom que se note, que Romão, que passou boa parte da narrativa na condição de sujeito, retorna à condição de objeto, dentro do texto lido.

Ninguém nunca esclareceu se a senhora Gertrudes teria morrido na hora exata em que descobriram e violentaram o seu sagrado segredo, ou se o aguaceiro lhe havia roubado a flor da vida. Até o último momento, ao fechar o esquife, ainda possuía o frescor dos vivos, a tristeza de quem está partindo e a saudade desmesurada de um ente querido que perdera definitivamente. (FARO, 2007, p.62).

A morte de Gertrudes, ao contrário do que se podia achar, volta a alimentar o fantástico, principalmente na assertiva ambígua do narrador ao dizer que ela “Ainda possuía o frescor dos vivos”.(FARO, 2007, p.62) e também porque Gertrudes nunca mais foi vista naquela região, embora pareça a alguns que ela está para sempre repousando nas areias da praia.

Observando o conto atentamente devemos começar a questionar o seguinte: Gertrudes era apenas uma moradora daquele povoado ou teria ela uma função? Seria a responsável pela retomada do apetite sexual dos moradores e principalmente pela (re)descoberta da sexualidade pelas mulheres daquele local? Não seria Gertrudes também uma personagem fantástica? Fada ou bruxa que se materializou para a re-descoberta dos desejos de mulheres e homens daquele lugar?

Outro ponto importante é querer saber por qual motivo a amargura e a solidão de Gertrudes são destacadas se ela tinha um “ganhão” dentro de casa? Será porque ela tinha sexo, mas não tinha família? E as famílias do local tinham tudo, menos sexo? Este conto, para além do sentido alegórico relativiza

as incompletudes do ser humano. Gertrudes, cujo nome também sugere a imagetivamente a “força da lança” (um símbolo de virilidade) simboliza tanto a carência afetiva e sexual (pelo que lhe acontece e pelo que ocorre com as outras personagens) e o seu desejo de aceitação naquela sociedade.

Augusta Faro torna-se importante para esse estudo pelo fato de, na contemporaneidade, ser ela, a autora brasileira que melhor tem trabalhado o fantástico na perspectiva sobrenatural, uma vez que autoras de um tempo mais recuado como Shelley, Freitas, Júlia Lopes ou mesmo Lygia Fagundes Telles, apesar de já tratarem sobre temas variados intrínsecos à causa feminina, e porque não dizer feminista, não assumiram, necessariamente, um discurso fantástico, mas escreveram, a seu modo, dentro de suas experiências ou problemáticas, uma literatura de teor sobrenatural, uma literatura fantástica.

A leitura dos contos constantes nesses dois volumes da autora não pode ser desinteressada, pois a mesma evidencia em sua práxis a criação de protagonistas femininas, marcadas por dúvidas, anseios, angústias, solidões, tristezas, pequenas alegrias, frustrações e traumas, algo que, necessariamente não precisaria ser feito a não ser que tivessem as mesmas maiores objetivos na adoção da referida prática.

Especificamente no conto “Gertrudes e seu homem” da autora goiana, observa-se um fantástico genericamente diferenciado interpondo-se a um fantástico androcêntrico, hegemônico, que compõe o cânone dessa literatura, observando também as importantes relações de gênero, atentamos para a propensa realização de um *Fantástico Feminino*, comprovado na obra da referida autora, que se apresenta como uma grata revelação do conto fantástico contemporâneo.

Uma análise como esta sobre a escrita feminina na literatura contemporânea, pós-modernista, sendo ela fantástica ou não, serve principalmente para mostrar como os estudos sobre a mulher, nas mais diversas áreas do conhecimento humano, seguem na sua celeridade e eficácia, pois se houve uma tradição masculina, houve também a sua recusa, os textos das autoras do século XIX; se houve um modernismo ou apenas os influxos de modernidade, houve autoras para serem igualmente modernas ou modernistas. E se existe uma noção de Pós-modernismo, há também escritoras e teóricas feministas que dialogam sobre os valores desse novo momento.

Quanto a esta relação, do Feminismo com esses diversos momentos, inclusive com a Pós-modernidade, é bastante natural que se esclareça que:

O conceito de pós-feminismo poderá assim traduzir a existência hoje de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo “plural”, que reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem contudo pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou “fetichizar” o próprio conceito de diferença. (MACEDO, 2006, p.813-817).

A escritora Augusta Faro consoante seus dois livros de contos: *Friagem* e *Boca Benta de Paixão*, considerando a análise dos textos aqui mencionados, e as questões que suscitam, revela-se acertadamente autora de uma vertente desse feminismo plural, correlato a uma *literatura fêmea*, que tematiza os tabus, que os apresenta sem a necessidade de discuti-los porque não precisa mais discutir a luta das feministas contra a pretensa hegemonia masculina, mas validar a continuidade dessa luta, que pode, de acordo com a época, adquirir novos contornos, novos trajos, nova abordagem, o Fantástico, por exemplo.

Augusta Faro tem-se apresentando, com seus contos, não apenas como mais um nome da LF brasileira, mas uma genial artífice da narrativa breve contemporânea, assertiva confirmada pela festejada seleta de Luiz Ruffato a inseri-la e divulgá-la como uma dAs *vinete cinco mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propusemos a estudar a mulher na literatura fantástica de autoria feminina sabíamos de todas as implicações que tal empreitada poderia acarretar, pois além de investigar a condição da mulher na literatura fantástica constatamos a falta de estudos sobre a presença da mulher no gênero Fantástico e o delineamento de uma nova versão do fantástico, o Fantástico Feminino.

Inicialmente, esbarramos na velha problemática do fantástico quanto ao emaranhado das definições, uma vez que ainda se discute a validade ou não de um fantástico puro nos textos ditos pertencentes a este gênero segundo a tradição todoroviana. A polêmica aumenta quando se analisa o fantástico na perspectiva diacrônica que engloba tradição, modernidade e contemporaneidade.

Resolvemos então, graças aos últimos estudos sobre o fantástico, vindos principalmente das escolas alemã e anglo-americana, aceitar a denominação maximalista Literatura Fantástica para todos os textos em que o fantástico possa ser encontrado de forma pura ou apenas como uma incidência. Tal postura ajudou principalmente quanto à análise mais efetiva do corpus proposto.

Consequentemente, nessa análise da condição feminina na literatura fantástica pudemos comprovar o caráter preconceituoso com que o fantástico androcêntrico, ou seja, o de autoria masculina, tem se postado desde os tempos pretéritos até hoje em relação ao sexo feminino, um discurso patriarcal que foi responsável por criar e reproduzir como uma *mentalidade residual* a péssima imagem da mulher na literatura e em especial no gênero fantástico.

Pontuamos em seguida a corajosa atitude feminina de adentrar paulatinamente no seio da literatura fantástica a partir de nomes como Mary Shelley, Emília Freitas, de Júlia Lopes de Almeida a Lygia Fagundes Telles e de Lygia Fagundes Telles a Augusta Faro pela pujança de seus textos, a originalidade das histórias e a importância dos temas para a constituição de uma literatura fantástica de autoria feminina.

Portanto, após constatar o apagamento e o desprestígio da presença da mulher escritora na produção literária do Fantástico identificamos, listamos e

analisamos as características particulares dessa literatura escrita por mulheres, agora reconhecida como fantástica, graças ao suporte teórico da crítica feminista, identificamos os procedimentos que caracterizam a escrita das mulheres escritoras na literatura fantástica como um tipo de *estratégia* tanto para a desconstrução das imagens criadas pelo fantástico androcêntrico, revisitando e discutindo os seus hegemônicos construtos sociais, como para a criação de uma nova imagem da mulher na literatura fantástica.

Com o aparato estruturalista de Tzvetan Todorov, mantivemos a divisão dos grandes temas do fantástico, inerentes à condição humana, e dividimos em temas do Eu e temas do Tu, respectivamente, aqueles que tratam da relação da mulher com ela mesma e da relação da mulher com o mundo no que tange a literatura fantástica.

Constatamos, como uma possível resposta à maioria dos nossos questionamentos, que o Fantástico Feminino se constitui de imediato de uma narrativa de *autoria feminina*, que trata de *temas inerentes ao feminino* como maternidade, virgindade, viuvez, violência sexual e lesbianismo, dentre outros. Constatamos, também pelo viés sobrenatural, que o vampirismo, as metamorfoses e as assombrações, comuns na literatura fantástica contemporânea, podem ser discutidos sobre um outro ponto de vista, isto é, o da mulher.

Analisando as obras de Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro, pudemos comprovar a existência das características citadas aqui como uma ocorrência específica da escrita feminina assim como de temas particulares de uma mesma autoria, a feminina, respectivamente nas coletâneas *Ânsia Eterna* (1903), *Mistérios* (1981), *A Friagem* (2000) e *Boca benta de paixão* (2007).

Descobrimos no conto “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, principalmente, a tensão matéria e espírito que melhor caracteriza o fantástico inerente aos temas do Eu. Observamos ainda, na perspectiva da crítica feminista, uma valorização do tema da maternidade, ou seja, da importância dada à figura da mãe, muito recorrente nessa autora e que segundo Todorov funciona como um referencial do Bem contra as insurgências do Mal.

No conto “Emanuel”, de Lygia Fagundes Telles, constatou-se, como um traço característico de sua obra, a utilização de um discurso ambíguo que,

dentro da poética da literatura fantástica, corrobora para a construção de narrativas centradas no tema da alteridade, na busca por uma identidade, no caso específico a identidade feminina, e no enfrentamento de suas variantes, o próprio eu da mulher ou do seu duplo, no caso o sexo masculino.

Mas foi no conto “Gertrudes e seu homem”, de Augusta Faro, que confirmamos efetivamente a escrita de um texto sobrenatural, de protagonismo feminino e temas de mulher, que caracteriza, na forma de uma literatura contemporânea, um tipo de releitura ou intertextualidade com outras obras do fantástico sugerindo, inclusive, a *reescrita de temas* ou textos anteriormente abordados por outras escritoras, o que nos faz pensar na ideia de uma *ancestralidade* na escrita fantástica de autoria feminina.

Portanto, em nosso estudo, retomamos as definições do fantástico tradicional, discutimo-las, e ampliamos o nosso campo de visão a partir das teorias mais recentes que mudaram a noção minimalista do fantástico para a ideia maximalista de Literatura Fantástica, quando pudemos, nessa análise diacrônica, discutir a *condição da mulher na literatura fantástica brasileira e mundial*.

Fundamentados na crítica feminista, caracterizamos um fantástico diferenciado, ou seja, um fantástico que é *feminino* porque marcado pela autoria, pelos temas, e principalmente pela exuberância da linguagem e do protagonismo feminino, que serve, dentre tantas outras funções, para *revisitar, revisar, redefinir, resgatar, redistribuir e reconhecer* o papel da mulher na literatura de teor sobrenatural dando-lhe a devida importância e promovendo, em hora oportuna, uma discussão abalizada sobre um cânone *politicamente inclusivo*, promovendo na literatura fantástica brasileira um novo olhar no qual a presença e a perícia da produção literária feminina sejam contemplados à altura dessa autoria.

Outro aspecto muito importante a ser destacado nesses três contos é a questão do *sofrimento* a que as personagens estão submetidas. A primeira (generalisticamente incógnita) sofre pela ausência da mãe; as outras duas pela ausência de um companheiro, principalmente de um amante, na conotação mais simples que o termo possa ter; o que nos faz compreender sociologicamente que um dos elementos mais importantes de uma autoria feminina, no fantástico ou fora dele, é a experiência possível, ou seja, o traço

verossímil que se torna revelador da condição feminina na sociedade pelo que normalmente é ou foi por elas vivenciado.

Nisso, embora não assumidamente militantes, destacamos a atitude política de nosso trabalho, pois todo estudo da *representação de gênero* na literatura, no nosso caso os contos das autoras referenciadas, deve contribuir para colocar o processo autoral em evidência e desvendar as razões do reiterado alijamento de alguns textos de autoria feminina do cânone da literatura fantástica. Ao menos foi o que procuramos fazer.

Dessa forma, por meio do caleidoscópio do Feminismo procuramos com nossa análise, testificando a proposta de uma Literatura Fantástica Feminina, dar efetiva *visibilidade aos textos* sobrenaturais dessas mulheres escritoras pelo fato de que na ficção fantástica de autoria feminina, os tópicos elencados, o teor político da luta por espaço e o sofrimento feminino ficcionalmente evidenciado em suas experiências, são traços fundamentais que diferenciam, muito claramente, as narrativas fantásticas de autoria feminina do fantástico de caráter androcêntrico.

Esperamos com nosso trabalho abrir corajosamente uma vereda, um facho mínimo de luz, um fogo fátuo, no meio da mata escura das teorias sobre o fantástico, pois escrever, ler e analisar uma literatura fantástica em que não se cogita a importância da autoria feminina e de seu ponto de vista em relação a si mesma, ao outro e ao mundo, é ser cúmplice de uma literatura quasímoda, deformada, e que Shelley nos perdoe o trocadilho, uma literatura *frankenstein*, feita de pedaços de homens, estranhamente sem mãe, com todas as deficiências e temeridades que essas faltas possam lhe causar.

Reconhecemos, inclusive, que nosso trabalho não será a última palavra em termos de crítica da literatura fantástica, e o confirmamos por meio de um de nossos títulos como um tipo de *introdução ao fantástico feminino*, uma nova e necessária via de abordagem para que se possa pensar em um estudo mais aprofundado ou abrangente sobre a literatura fantástica brasileira.

Por fim, exatamente por ter sido um trabalho feito a quatro mãos, femininas e masculinas, cremos que nosso texto se configure, a partir desse momento, como fonte confiável para os acadêmicos e outros interessados que se debruçarem sobre estes dois grandes temas literários: a mulher e o fantástico.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. *A família Medeiros*. 2 ed. São Paulo: Horácio Belfort Sabino, 1894.

_____. *A Viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres / EDUNISC, 1999.

_____. *Livro das noivas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1896.

_____. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

_____. *A Falência*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

_____. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Olívia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.

_____. *Traços e iluminuras*. Lisboa: Castro, 1887.

_____. *História da nossa terra*. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930.

_____. *A isca*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

FARO, Augusta. *A Friagem*. Goiânia: Ateliê Editorial, 1998.

_____. *Boca Benta de paixão*. Goiânia: UCG, 2007.

_____. *Por quem chora Potira?*, lenda indígena, Editora Kelps, 1996

_____. *A Menina que viajou para o Sol*, contos infantis, Editora Kelps, 1997

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 7.ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *A noite escura e mais eu*. (1995). 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Circuito do Livro, 1996.

_____. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Seminário dos ratos*. (1977). 8. ed. Rio do Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Antes do baile verde*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Verão no Aquário*. (1963). 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ciranda de Pedra*. (1954). 31. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Fontes secundárias

ARISTÓTELES. *A Poética clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, E. *Figura*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1997.

BARZOTTO, Leoné Astride. *O universo feminino revelado nos contos de*

Marina Colasanti. In: *Línguas e Letras*. Santa Catarina: UEL, 2008, p.189-200.

BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1.

BELLA, Josef. K. *História da Literatura Hispano-americana*. 3. ed. F. Alves. RJ, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-221.

BÍBLIA Sagrada. A. T. João. Tradução: CNBB. 2ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. 1250 p.

BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. Tradução: Carmen Vera Cirne Lima. Prefácio: Sylvia Molloy. 8.ed. São Paulo: Ed. Globo, 2000.

BRAVO, Victor. *Los Poderes de la Ficción*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1985.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAVALCANTE, I. F. *Uma história da mulher na obra de Lygia Fagundes Telles*. UFRN, Natal, 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

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

CORTAZAR, Júlio. *Bestiário*. Tradução: Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. *O fantástico kafkiano*. Letras & Letras. Uberlândia, 1988, n. 4, p. 227-235.

DUARTE, Constância L. *O Feminismo e a Literatura no Brasil*. Local de publicação: Editora, 2005.

_____. *Nísia Floresta, vida e obra*. Natal: UFRN, 1995.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson César Cardozo. 18.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FILHO, Linhares. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1978.

FUNCK, S. B. *Descolonizando a Sexualidade Feminina: As Marionetes e as Vampiras de Angela Carter* (2001). In: *Comunicação: IX Seminário Nacional Mulher e Literatura – UFMG*. Português – UFMG. Belo Horizonte, BRASIL. Impresso: Mesa-redonda "Feminismos e Pós-Colonialismos".

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

GEMES, Márton Tamás. *Wenn kleine Welten zerbrechen: José J. Veiga Ciclo Sombrio. Erkenntnis, Perspektive, Macht und Phantastik*. Tradução: Márton Tamás Gemes. Hamburg: Dr. Kovac. 2008.

GOTLIB, Nádia B. *A Literatura feita por mulheres no Brasil. Artigo publicado na ANPOLL*. v. 9. [Boletim do GT]. Organização: Zahidé L. Muzart. Florianópolis, ANPOLL/UFSC, 2002, p. 102-139.

GROSS, Elizabeth. *Que és la teoria feminista?* In: *Debate Feminista*, Ano 6, v. 12, 1996.

GUIMARAES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1983.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JULIEN. N. *Minidicionário compacto de Mitologia*. Tradução: Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2002.

LAMAS. Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Psicologia e Literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 287 f. Tese (Doutorado em Psicologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LACHMANN, Renate. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

_____. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Tradução: Márton Tamás Gemes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

LIMA, Denise. *As amarguras de Gertrudes*. In: *Revista de Letras*. n.13, ano 2010-2, ISSN0104-9992 DACEX/UTFPR.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Literatura feminina na America Latina*. In: *Seplic - Seminário Permanente de Literatura Comparada*. (Registros). Departamento de Ciência da Literatura. RJ: Faculdade de Letras, 1997. 40p.

_____. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. In: *Revista Brasil de Literatura*. Ano I. Rio de Janeiro: jul/set. 1997. 20 p.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução: Mário Krauss, São Paulo: M. Fontes, 1997. 21p.

_____. *Dicionário dos deuses e demônios*. Tradução: Cecília Camargo Bartaloti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LYON. David. *Pós-modernidade*. Tradução: Euclides Luís Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

MAGALHAES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MARTINS, Wilson. *Um realista mágico*. In: *Ponto de Vista*. São Paulo: Ed. T. A. Queiroz, 1994. v.8.

MARAVILHAS DO CONTO POPULAR. (Org.) Fernando Correia da Silva. Seleção e notas de Nair Lacerda. São Paulo: Cultrix, 1959.

MARAVILHAS DO CONTO FEMININO. (Org.) Diaulas Riedel. Seleção de Edgar Cavalheiro. São Paulo: Cultrix, 1958.

MAUGHAN W. S. *O conto*. In: *Ponto de Vista*. Tradução de: Juvenal Jacinto. Rio de Janeiro, 1974.

MELO, Erica. *Feminismo, velhos e novos dilemas* – uma contribuição de Joan Scott, 2008. In: *Cadernos Pagu*. n.31. Campinas: Jul/Dec. 2008.

MONTENEGRO, Abelardo. *O romance cearense*. Fortaleza: Ed. A. Batista Fontenele (tip. Royal), 1953.

MOREIRA, N. M. B. *A Condição Feminina Revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária (UFPB), 2003.

_____. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa. (Org.). In: *Coleção Mulher e Literatura*. 809 ed. BELO HORIZONTE, MG: Gráfica Editora Tavares Ltda., 2002, p. 143-147. v.1.

_____. A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual? In: *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa, Ideia/UFPB, 2005.

_____. Júlia Lopes de Almeida: o lugar do feminino na imprensa oitocentista brasileira. In: *Revista Letra Viva*. UFPB, n. 1. João Pessoa: Ideia, 2008. v.9. 194p.

MUZART, Zahidé Lupinacci Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *História da Literatura, teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

NEVES, João Alves das. *Mestres do conto brasileiro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

PAULA JÚNIOR, F. V. *Aspectos do fantástico na literatura cearense*. Fortaleza: UFC, 2003. 300f - Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal do Ceará.

_____. O verde é fantástico. In: *Revista Brasileira de Literatura Fantástica*. jan/jun. 2010. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.pro.br>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

_____. O Fantástico como dissonância. In: *Revista Brasileira de Literatura Fantástica*. jan/jun. 2010. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.pro.br>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

_____. O insólito nas ruas de Fortaleza. In: *Revista Brasileira de Literatura Fantástica*. jan/jun. 2010. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.pro.br>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

POE, Edgar Allan. *Histórias fantásticas*. Tradução: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

_____. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. (Livro digitalizado: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index.html)

PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a Residualidade*. Entrevista concedida a Rubenita Alves Moreira. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Julho de 2006.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. Tradução: Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1991.

RIBEIRO, J. S. *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico*. Dissertação (Mestrado em Literatura). s.n. São Paulo: UEC, 2008.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*, São Paulo: Ed. Ática, 1998.

RODRÍGUEZ, Jefferson Vasques. *O homem de areia, o estranho e as estruturas do fantástico* (2007). Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/h00001.htm>>. Acesso em: 19 set. 2010.

RUFFATO, L. (Org). *25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Record, 2004.

SAMPAIO, Aíla. *Os fantásticos mistérios de Lygia*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009. 188 p.

_____. *Tradição e modernidade nos contos de Lygia F. Teles*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1996.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. jul./dez. 1995, p. 71-99.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein / Mary Shelley. Drácula/Bram Stoker. O médico e o monstro / Robert Luis Stevenson*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Viviane de Jesus. *Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em A Rainha do Ignoto*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 2007.

SPALDING, Tassilo O. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1992.

STALLONI, Ives. *Os Gêneros Literários*. Tradução: Flávia Nascimento. RJ, Difel, 2001.

TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra*. São Paulo: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora

Perspectiva, 1992. (Coleção Debates).

_____. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Estruturalismo e Poética*. Tradução: de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

TURCHI, Maria Zaira. *As fronteiras do conto de José J. Veiga*. In: *Revista Ciências e Letras – Momentos do conto brasileiro*. Porto Alegre: FAPA, 2003. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08.pdf>>. Acesso em: 1 set.2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Bom tempo, 2002.

VERISSIMO, José. *Um romance da vida fluminense*. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, p.141-151.

VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972. (Coleção Arte e Filosofia).

WEST, M. L. Hesíod. *Works and Days* Tradução: S. Lombardo. Oxford: University Press, 1978, ISBN 0-19-814005-3

WUNSCH, Marianne. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definitionen, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink., 1998.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, E. C. F. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007. v. 1. 202 p.

_____. *Narrativa de Autoria Feminina: As Marcas da Trajetória*, 1996.

_____. *Júlia Lopes de Almeida: O Discurso do Outro*. TRAVESSIA, 1992, p. 178-184. v. 1.

_____. *Declínio do patriarcado – a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

_____. *O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina*. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

_____. (org.). *Tudo no feminino - a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

Bibliografia complementar

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *O sistema semiótico literário*, São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

ALMEIDA, L. *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*. Espéculo. In: *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

ARISTÓTELES. *A Poética clássica - Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUGENOT, Marc. *Glossário da Crítica Contemporânea*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

BALDERSTON, Daniel. *De mujeres, hombres y otras ficciones...: género y sexualidad en América Latina*. 2005.

BARINE, A. *Poètes et nèvrosès*, 2. ed. Tradução: Ricardo Zelarayan. Paris, Hachette, 1908.

BARONIAN, Jean Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock, 1978.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *A aventura semiológica*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise nos contos de fadas*. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BONNICI, Thomas. *Dicionário de crítica feminista*. U.E de Maringá, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Theófilo (1865). *Contos Fantásticos*. Hugini Editores, 2001. 173 p. (Coleção Biblioteca Phantástica).

BRANDÃO, R. S. *Mulher ao pé da letra - A personagem feminina na Literatura-Olímpia: a questão do feminino*. 2ªed ISBN 85-7041-513-3 – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, 241p.

BRAVO, Víctor. *Magias e maravilhas no continente literário*. Caracas: Edições da Casa de Belo, 1991, p. 13.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

COLARES, Otacílio. *Lembrados e Esquecidos* - 6 volumes. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1975.

COLASANTI, Marina. *Por que nos perguntam se existimos*. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: EdUFG, 1997, p.33-42.

CARTER, Angela. *A Senhora da Casa do Amor. O Quarto do Barba-Azul* (1979a). Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.165-89.

COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos de medo, horror e morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005.

_____. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2006.

_____. PAULO, José. As dimensões do fantástico. In: Gregos e baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COSTA, Márcia H. M. S.; ZOLIN, Lúcia. H. *Construção de identidades femininas em "O Jardim Selvagem"*, de Lygia Fagundes Telles. Vol. 3 no. 2 Paraná: Revista Travessias, 2009. <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3351> Acesso em 06 de dezembro de 2010.

COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

DENÓFRIO, Darcy F.; SILVA, Vina. M. T. (Org.) *Antologia do conto goiano*, UFG: CEGRAF, 1984.

DIAZ, F. H. Cuatrogatos. In. *Revista de Literatura Infantil*. Caracas. n.7. Jul/Set. 2001.

DICIONÁRIO CRÍTICO DO FEMINISMO. / Helena Hirata... [et al] [orgs.] – São Paulo: Editora UNESP, 2009. 342. p

DURST, Uwe. *Theorie der Phantastischen Literatur*. Tübingen; Basel: Francke Verlag. 2001.

FERREIRA. Verônica C. *Entre emancipadas e quimeras - imagens do feminismo no Brasil*. In: *Cadernos AEL*. n. 3/4, 1995/1996.

FLORESTA, Nísia. *Os direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, Posfácio e Notas de Constância L. Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.

FOUCAUL, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris: Gallimard, 1933.

FREITAS, Emilia. *A rainha do ignoto: atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte – 3ª. ed.* Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. E. U. A: Pinguin Books, 1990.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

HANCIAU, Núbia. *Migração da feiticeira para a América: da História à Literatura*. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2004, p. 111-136.

HISTÓRIA DAS MULHERES NO BRASIL. (Org.) Mary Del Priore; Carla Bassanezi (coord. de textos) – 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

HOWARD, Leon. *A literatura norte-americana*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

IRIGARAY, Luce. *Le temps de la différence: pour une révolution pacifique*, Paris, Librairie Générale Française, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)

JOACHIM, Sébastien. *A representação do outro na literatura popular francesa e latino-americana*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução: Brenno Silveira. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

LAPLANTINE. F. TRINDADE. L. *O que é Imaginário?* Ed. Brasiliense: São Paulo, 1996. 84p.

LAURIOLA, Rosanna. *Pandora, o mal em forma de beleza: o nascimento do Mal no mundo grego antigo*. In: *Revista Espaço Acadêmico*. Tradução: Eva P.

Bueno. n. 52, setembro, 2005.

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o cristianismo no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1966.

_____. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983.

LEAL, V. M. V. *O feminismo como agente de mudanças no campo literário brasileiro*. In. *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*/ Organizadora Cristina Stevens – Florianópolis: Editora Mulheres: 2010.

LIBORIO, Fabio. *A bruxa, a serpente e as fadas: a discriminação feminina e o conceito de Maravilhoso na Europa medieval*. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos/discriminacao-feminina/discriminacao-feminina.shtml>>.

LIMA, Luiz Costa. *O conto na modernidade brasileira*. In. POENÇA FILHO, Domicio(Org.) *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

LOPES, Ana C. *Dicionário de Narratologia*. Portugal: Almedina, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover. 1927 [1973].

MAGALHÃES, Isabel A. *O sexo dos textos*. Editorial caminho, 1995. 206p

MARAVILHAS DO CONTO FANTÁSTICO, (Org.) Fernando C. da Silva. Seleção de José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1958. 281 p.

MARQUEZ. Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Tradução: Eliane Zagury. 48. ed. São Paulo: Ed. Record, 1967.

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de sebo e outros contos*. Rio de Janeiro: Globo. Rio de Janeiro, 1987.

MARTINS, Wilson. “Um realista mágico”. In. *Pontos de vista (crítica literária) – vol. 8*. São Paulo: T. A Queiroz Editora, 1994.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México:FCE, 1999.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. *Redemoinhos na encruzilhada do imaginário ibero-paraibano: pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel*. 1999. 559f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1999. Mimeo.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix - Edusp, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo nuevo, 1972.

MONTELLO, Josué. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Editora, 1967.

MOREIRA, A. G. *O fantástico e o medo: Uma leitura de Mistérios, de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2008.

MULHER E LITERATURA 25 Anos – *raízes e resumos* / Organizadora Cristina Stevens – Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

NEVES, Pedro; NEVES, Pericles. *Análise do Ritual de Aprendiz Maçom* – REAA. São Paulo: Ed. Neves, 2008. 100 p.

NORTHROP FRYE, Herman. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton U. Press, 1957.

OLIVEIRA, Romair Alves. *A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões*, 2008. 178f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, biográfico, crítico e bibliográfico*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias e Liliths*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PANTEL, Pauline S. (ed.). *A história das mulheres na história da antigüidade hoje*. In: DUBY, G. E PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente*. A Antigüidade. Porto: Afrontamento, 1990, v.1 .

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de História de Literatura Geral*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1932.

PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres no ocidente*. In: *A Antigüidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1993, p. 595-598- 599. v.1.

PESQUISA EM LITERATURA/Helder Pinheiro (org.) Campina Grande: Bagagem, 2003.

PONDE, Glória. *Releituras do feminino na literatura infantil*. VIDYA33 jan/junho. 2000.

PROP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich. Org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

REIS, M. F. *Úrsula*. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Introdução: Charles Martin. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIM, José Luis. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA FANTASTICA. Ceará: 2009 - 2006 - 2010. ISSN 21779171. [Disponível em: www.literaturafantastica.pro.br]

ROCHA, Nelly P. B. *Eros e Tanatos no jardim Selvagem de Lygia Fagundes Telles, um drama bem universal*. Local de Publicação: Editora, Ano.

RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *A ameaça do lobisomem*. In. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Florianópolis, p. 31-44, 1998.

SARDENBERG. Cecília M. B. *Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência*

Feminista? In: *Labrys, estudos feministas*. jan / jun, 2007.

SENA, Jorge de. *A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história*. São Paulo: Cultrix, 1963.

SCHIMIDT, Alaid Schiavone. *Pequena enciclopédia bíblica de temas femininos*. São Paulo: Arte Editorial, 2008.

SHELLEY, Mary. W. *Frankenstein* / STOCKER, Bram. *Drácula* / STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SHUA, Ana Maria. *Contos Judaicos com Fantasma e Demônios*. São Paulo: Ed. SHALOM, 1994.

SILVA, Régia A. *Emília Freitas e a escrita de autoria feminina no século XIX*. In: *Outros tempos - Dossiê Estudos de Gênero*. n. 9. Jul. 2010. v.7.

SILVA, Vitor M. de Aguiar e. *O sistema semiótico literário*. São Paulo: Nova Fronteira, São Paulo, 1998.

SILVERMAN, Malcom. *O novo conto brasileiro – Antologia Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SOARES, M.G.M. *A Rainha do Ignoto: um romance fantástico?* In: *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza: ACL, 2006. v.106.

STALLONI, Ives. *Os Gêneros Literários*. Tradução: Flávia Nascimento. RJ: Difel, 2001.

TAVARES, Bráulio (Org.). *Contos Fantásticos no labirinto de Borges*. Casa da Palavra, 2003.

TOLEDO. R. P. *Histórias de mulheres e de Goiás*. In: *Veja*. São Paulo: 1999.

VEIGA, José J. *Os melhores contos*. Seleção de José Aderaldo Castelo. São Paulo: Global, 1989.