

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO MOREIRA MARQUES

**REALIDADES MÚLTIPLAS: O FANTÁSTICO EM JORGE LUIS BORGES E
MARIANA ENRÍQUEZ**

CURITIBA

2023

THIAGO MOREIRA MARQUES

**REALIDADES MÚLTIPLAS: O FANTÁSTICO EM JORGE LUIS BORGES E
MARIANA ENRÍQUEZ**

**Multiple realities: fantastic literature in Jorge Luis Borges and Mariana
Enríquez**

Trabalho de conclusão de curso de Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador(a): Marcelo Fernando de Lima.

CURITIBA

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



THIAGO MOREIRA MARQUES

REALIDADES MÚLTIPLAS: O FANTÁSTICO EM JORGE LUIS BORGES E MARIANA ENRÍQUEZ

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 10 de Fevereiro de 2023

Dr. Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Rogerio Caetano De Almeida, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Rosana Apolonia Harmuch, Doutorado - Universidade Estadual de Ponta Grossa (Uepg)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 10/02/2023.

AGRADECIMENTOS

Não acredito ser possível qualquer tipo de conquista isolada. Há, sempre, uma rede de pessoas e situações interconectadas que nos permitem atingir objetivos, realizar sonhos, finalizar projetos. É o caso deste trabalho, que não seria possível sem as pessoas que citarei nominalmente, e tantas outras que o espaço e a memória me impedem de nomear.

Agradeço ao meu professor orientador, Marcelo Fernando de Lima, que acatou minha ideia, desafiadora para ambos, e nunca duvidou da minha capacidade. Essa atitude fez toda a diferença.

Agradeço aos professores da minha banca, Rogério Caetano de Almeida, presente e influente desde a graduação, e Rosana Apolonia Harmuch que, mesmo sem conhecer a mim e ao meu trabalho, aceitou ler e avaliar minha pesquisa. Por extensão, agradeço aos professores e professoras que fizeram parte da minha formação.

Agradeço à Universidade Tecnológica Federal do Paraná, federal, pública, gratuita e presente em toda minha formação superior. Sentirei saudades, e espero voltar ainda mais vezes.

Agradeço à minha família, aos presentes e aos que já se foram. Com eles aprendi a importância da Educação, e dia a dia tento convencer meus alunos quanto a isso.

Agradeço aos meus amigos, amigas e colegas. Sem os momentos de troca, de apoio e também de diversão nada disso seria possível. O espaço limitado me impossibilita de citá-los todos, e eu certamente esqueceria de alguém.

Agradeço imensamente à Priscila Scoville. Quando olho pra ela, eu vejo à beça. Entre as inúmeras coisas que vejo, se encontra uma admiração pelo poder transformador da Pesquisa e da Academia. Sem seu apoio e presença, reitero, nada disso seria possível.

No meu trabalho de conclusão da graduação, dediquei minha pesquisa a todos aqueles e aquelas que acreditam possível diferentes realidades e perspectivas perante o mundo. Entendia e ainda entendo os diferentes saberes, crenças e conhecimentos como complementares mais do que excludentes. Entretanto, o real de hoje é muito diferente do real de seis anos atrás. Entre as diversas realidades que devemos comportar, não pode estar a realidade da

intolerância, da anticiência, do preconceito e do ódio, assim como na democracia não pode haver espaço para o antidemocrático e o intolerante.

RESUMO

A literatura fantástica, desde a segunda metade do século XX, conquistou seu espaço nos estudos acadêmicos de literatura. Além dessa literatura, outros conceitos contemplaram experiências estéticas diferentes porém aproximadas, como o insólito, o estranho, o inquietante e o realismo maravilhoso. A presente dissertação propõe-se, portanto, a analisar quatro contos escritos por dois autores argentinos, Jorge Luis Borges e Mariana Enríquez, sob o viés da literatura fantástica e real-maravilhosa. Os contos estudados são *O Zahir* e *O aleph* de Jorge Luis Borges; e *O menino sujo* e *Sob a água negra* de Mariana Enríquez. Esse estudo tem por objetivo demonstrar de que maneira esses autores entendidos como produtores de literatura fantástica apresentam pontos de contato, mas também abordagens diversas sobre os mesmos temas. Além disso, é abordado se a representação de cidade para os dois autores contribui para a criação de um efeito fantástico. A pesquisa foi realizada de maneira qualitativa, e a metodologia utilizada é bibliográfica.

Palavras-chave: fantástico; realismo maravilhoso; literatura hispano-americana; metrópole.

ABSTRACT

Since the second half of the twentieth century, fantastic literature has found its way among academic research and writings. Besides this literature, other concepts cover different yet similar aesthetic experiences, like the uncanny, the weird, the eerie and the magic realism. The following thesis intends to analyze four short stories written by two Argentinian authors, Jorge Luis Borges and Mariana Enríquez, through the lens of fantastic and magic realism theories. The selected short stories are *O Zahir* and *O Aleph*, by Jorge Luis Borges; and *O menino sujo* and *Sob a água negra*, by Mariana Enriquez. This study aims to demonstrate how both authors, who are understood as fantastic literature writers, present similarities but also differences in the way they approach the same topics. Besides that, it is also approached how those two authors depict the city of Buenos Aires, and if this description creates a fantastic effect in their work. This is a qualitative study, and the methodology is bibliographical.

Keywords: fantastic; magical realism; latin-american literature; metropolis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Captura de tela mostrando locais que servem de cenário para o conto <i>O menino sujo</i>	53
Figura 2 - Altar com imagens de Gauchito Gil e São Morte.....	55
Figura 3 - Foto de Villa Moreno, cenário do conto <i>Sob a água negra</i>	64
Figura 4 - A moeda de 20 centavos de peso argentino, que no conto é manifestação do Zahir.....	74
Figura 5 - O Aleph, primeira letra de vários sistemas de escrita.....	82
Figura 6 - A Avenida Juan de Garay desemboca na Plaza Constitución. Com uma caminhada é possível ir da hipotética casa do conto até a real Praça Constitución.....	83

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	10
2.	BORGES E ENRÍQUEZ ATÉ AQUI	14
3.	BORGES, ENRÍQUEZ E TEORIAS DO FANTÁSTICO.....	22
3.1	O unheimlich de Sigmund Freud	24
3.2	O gênero fantástico de Tzvetan Todorov	26
3.3	O modo fantástico de Remo Ceserani	32
3.4	O gênero fantástico de David Roas: o real desestabilizado, o medo.....	35
3.5	O realismo maravilhoso latino-americano.....	42
3.6	O fantástico de outros autores e teorias aproximadas.....	45
4.	OS CONTOS, REALIDADE FANTÁSTICA	52
4.1	O menino sujo: presença / ausência, razão / crença.....	52
4.2	Sob a água negra: silêncio, morte, decadência	62
4.3	O Zahir: o universo é Um.....	73
4.4	O Aleph: o universo em Um, memória / esquecimento	80
5.	BORGES, ENRÍQUEZ E A CIDADE	90
6.	CONCLUSÕES FINAIS: A REALIDADE POR UM FIO	96
	REFERÊNCIAS.....	98

1. INTRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

A presente dissertação, requisito para diplomação para título de mestre no curso *stricto sensu* do PPGEL (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens), na linha de Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, analisou quatro contos que integram as obras ***O Aleph*** de Jorge Luis Borges e ***As coisas que perdemos no fogo***, de Mariana Enriquez, sob a perspectiva da teoria literária do fantástico e do realismo maravilhoso latino-americano. Escolhi essas obras e teorias literárias devido ao excelente trabalho, pesquisa e discussões realizados no grupo de estudos “O fantástico, o estranho, o absurdo e o grotesco em literatura e outras linguagens”, mediado e orientado pelo professor doutor Rogério Caetano de Almeida. Participei do grupo de estudos durante os anos de 2014 a 2016, durante a minha graduação no curso de licenciatura em letras português-inglês. Durante os encontros, tive meu primeiro contato com contos escritos por Jorge Luis Borges. Desde então, sigo lendo e estudando narrativas que utilizam, se apropriam e subvertem um discurso fantástico. Já Mariana Enriquez, uma autora argentina que é contemporânea a este trabalho, é também associada à literatura fantástica, apesar de ainda não ser muito presente nas pesquisas acadêmicas da área da literatura.

Nesta pesquisa, relacionei contos dos dois autores com teorias de literatura fantástica e real maravilhosa, de modo a esclarecer como ambos utilizam e subvertem expectativas desse “gênero” literário ao qual são usualmente relacionados. Escolhi Jorge Luis Borges e Mariana Enriquez tanto pela proximidade temática de seus escritos, mas também pela sua proximidade espacial: ambos são argentinos e, não raro, ambientam seus contos na Argentina e sua capital, Buenos Aires. Ainda assim, mais de 60 anos distanciam as obras dos dois autores selecionados por mim. Portanto, para minha análise, precisei verificar quais mudanças esses mais de 60 anos trouxeram para a construção que cada autor faz acerca de elementos sobrenaturais ou inexplicáveis — elementos esses muito caros à literatura fantástica.

Estipulei as seguintes premissas para escolher os contos das obras *O Aleph* e *As coisas que perdemos no fogo*:

- 1) os contos devem ter como cenário, obrigatoriamente, uma Argentina ou Uruguai (mimese dos) reais;

- 2) os contos devem apresentar, ao menos, um elemento sobrenatural (ou que remeta ao sobrenatural), ou irreal ou insólito;
- 3) Quanto mais os contos trouxerem elementos reais (aumentando assim o contraste do que é possível com o que é impossível ou muito improvável), maiores as chances de se tornar um dos contos analisados neste trabalho. Como elementos reais considere, por exemplo, fatos e personagens históricos, nomes de ruas, bairros ou cidades existentes, entre outros.

Sendo assim, respeitando essas premissas, selecionei dois contos de Borges (do livro *O Aleph*) e dois contos de Enriquez (do livro *As coisas que perdemos no fogo*), respectivamente, contrapondo-os às teorias de literatura fantástica e real maravilhosa. Conforme segue:

- 1) *O Zahir*, um narrador personagem, obcecado por uma moeda de 20 centavos de pesos argentinos (o Zahir do título), não consegue se ver livre desse objeto que exerce uma estranha influência sobre quem a possui;
- 2) *O aleph*, um narrador personagem chamado Borges vislumbra, no porão de um amigo, o Aleph, um ponto que contém todos os pontos, a primeira letra do alfabeto hebraico, o todo;
- 3) *O menino sujo*, uma personagem se muda para uma casa que herdou no bairro de Constitución. Subitamente, se vê em meio ao desaparecimento inexplicável de um menino que mora na rua;
- 4) *Sob a água negra*, uma promotora, ao investigar um caso de violência policial, se vê em meio a um ritual macabro em um bairro adjacente ao Rio Riachuelo em Buenos Aires.

Esses quatro contos obedecem às três premissas estipuladas anteriormente, e foram confrontados com as teorias de literatura fantástica de Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*); David Roas (*A ameaça do fantástico*); Remo Ceserani (*O fantástico*), entre outros; além das reflexões teóricas sobre a literatura real maravilhosa de Irlemar Chiampi (*O realismo maravilhoso*) e a introdução de Alejo Carpentier para *O reino deste mundo*.

Pretendi, com esse trabalho, precisar como a literatura fantástica (ou real maravilhosa) é trabalhada por esses autores argentinos; e realçar como os mesmos elementos fantásticos e sobrenaturais são trabalhados sob perspectivas diferentes pelos autores. Foram destacados pontos de contato, assim como as especificidades de cada época, cada autor e cada conto. Foquei, em especial, em como essas obras foram, a princípio, produzidas em um mesmo espaço (a Argentina), mas, ainda assim, apresentam diferenças de abordagens dos autores, sendo exemplos de como o tempo e a sociedade influenciam a produção artística e cultural de sua época. Talvez, os mais de 60 anos que separam uma obra da outra sejam representativos também de uma mudança social e cultural.

Mesmo que ambos sejam argentinos e relacionados à literatura fantástica, considere, como resultados esperados, encontrar tanto semelhanças quanto diferenças entre os autores. As muitas diferenças, fruto da já referida distância temporal e espacial, são atestado da versatilidade, variedade e profusão de temas e abordagens de uma literatura que, por muito tempo, foi considerada menor e marginal. O movimento de Mariana Enríquez, mesmo argentina com uma produção posterior a de Borges, ao invés de citá-lo como influência, retoma em seu lugar autores anteriores a ele, como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft. Tal afirmação demonstra, ao meu ver, um movimento da autora de confirmar a literatura fantástica argentina como algo além de Jorge Luis Borges, e que, mesmo sendo sua sucessora, não necessita, obrigatoriamente, mimetizar seu estilo ou artifícios. As leituras e análises de Borges, por sua vez, podem, do mesmo modo que escreveu em seu ensaio *Kafka e seus precursores*, ser influenciadas pela literatura posterior de Mariana Enriquez, pela sua abordagem do fantástico, do horror, do sobrenatural e do insólito.

O trabalho foi organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo introduz e apresenta a organização do trabalho. O segundo capítulo foi dedicado ao estado da arte sobre os dois autores estudados neste trabalho. Foram abordados estudos que contribuíssem para a posterior análise. O terceiro capítulo trata das teorias de literatura fantástica e literatura real maravilhosa; e é subdividido por autores. Os autores utilizados foram Tzvetan Todorov (2017), Remo Ceserani (2020), David Roas (2014), Mark Fisher (2016) e Irlemar Chiampi (2015). Já o quarto capítulo confronta as teorias com os contos selecionados para a análise, elencando quais aspectos dos textos teóricos são contemplados nos exemplos da prosa de Enríquez e Borges. O quinto capítulo relaciona o efeito fantástico produzido nos textos com a representação de cidade, enquanto o último apresenta as conclusões do estudo.

2. BORGES E ENRÍQUEZ ATÉ AQUI

Jorge Luis Borges é, talvez, o primeiro escritor latino-americano a conquistar um espaço no cânone literário ocidental. Para Emir Rodríguez Monegal não há como entendermos o ocidente contemporâneo sem uma leitura dos escritos de Borges (e de Octavio Paz, abordado no mesmo capítulo). Para o teórico,

a frequência com que se cita, ou alude, em textos franceses ou norte-americanos, ingleses ou alemães, à obra de Borges ou à de Paz, é prova suficiente dessa “contemporaneidade”, tão dificilmente alcançada por uma cultura [a latino-americana] que, até bem pouco tempo, fora considerada marginal, periférica, meramente repetitiva. [...] Decodificá-los é tarefa de toda pessoa culta, qualquer que seja sua origem (MONEGAL, 1980, p. 46).

Diversos estudiosos das mais diferentes áreas, portanto, escreveram e escrevem sobre Borges; não raro o autor argentino é analisado ou retomado como influência. Um exemplo – e não se trata de um autor de literatura, vale destacar – é o do filósofo Michel Foucault: ele atribui a Borges a inspiração inicial para a escrita do seu *As palavras e as coisas*, mais especificamente o trecho do conto *O idioma analítico de John Wilkins* que trata de uma enciclopédia chinesa que divide os animais em 14 categorias inusitadas, como leitões, sereias, inumeráveis e aqueles desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo.

Não há nada de sobrenatural ou impossível em uma classificação arbitrária – elas fazem parte da nossa realidade. Entretanto, há um desconforto em uma enumeração tão estranha, tão alheia aos padrões lógicos que comumente utilizamos para atribuir sentido às coisas. Segundo Foucault,

a monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste [...] em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucas, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo” – onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. [...] Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético; esquia apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se. Desaparecimento mascarado, ou, antes, irrisoriamente indicado pela série abecedária de nosso alfabeto, que se supõe servir de fio condutor (o único visível) às enumerações de uma enciclopédia chinesa... (FOUCAULT, 1999, p. X-XI)

Essa organização fictícia, imaginada por Borges, desestabiliza o leitor por não seguir nenhuma estrutura pela qual organizamos nosso mundo, nosso real. Há uma única linha de raciocínio familiar ao leitor (pontuada por Foucault): a sistematização dos itens utilizando o alfabeto. Além dessa, nenhuma outra oferece qualquer pista que dialogue com aquilo que estamos habituados nas áreas do conhecimento. Em outras palavras, “há desordem pior do que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém: seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito” (FOUCAULT, 1999, p. XII). Mais angustiante do que uma desordem completa, portanto, são infinitas possibilidades de combinações que, furtivamente, encobrem a nossa impossibilidade de categorizar e reger a realidade de uma maneira que não seja arbitrária. Tal método – fictício, vale ressaltar – dialoga com elementos da nossa realidade: uma China antiga. A China faz parte da nossa realidade e, outrossim, é composta por um tradição milenar com inúmeros textos conservados. Utilizar a China da Antiguidade como produtora desse conhecimento é aproximá-lo do nosso real. É apresentar uma nova ordenação que, dada sua distância temporal e espacial em relação ao ocidente moderno, se apresenta como improvável e absurda, porém possível.

O que Foucault chama de “heterotopia” (FOUCAULT, 1999, p. XII) é, portanto, constante na obra de Borges. Quando Borges desloca a lógica e a substitui por uma lógica *outra*, vizinha a que estamos acostumados, é criado um universo fantástico que efetiva as possibilidades que em nossa realidade somente aventamos: bibliotecas infinitas, a reescrita de parte de uma obra clássica superior ao material original, enciclopédias sobre um planeta inventado; são diversos os exemplos dessa lógica transposta na obra de Jorge Luis Borges.

A existência de outras ordenações possíveis constatam que as lógicas que utilizamos “não são as únicas possíveis, nem as melhores” (FOUCAULT, 1999, XV), nem a correta; é unicamente a organização pela qual estruturamos e construímos nossa realidade. Por meio da linguagem, nosso real é contestado pois é como se

libertando-se por uma parte de seus grilhões linguísticos, perceptivos, práticos, a cultura aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutralizasse, que, duplicando-os, os fizesse aparecer ao mesmo tempo que os excluísse e, no mesmo movimento, se achasse diante do ser bruto da ordem. É em nome dessa ordem que os códigos da linguagem,

da percepção, da prática são criticados e parcialmente invalidados (FOUCAULT, 1999, p. XVII).

Borges, assim, coloca em suspeição o que entendemos como real, nossa ordenação do mundo, mas sem necessariamente propor um acontecimento sobrenatural, impossível. Por meio de uma lógica diversa da nossa, um outro mundo é criado: com elementos e lugares do nosso real, dispostos ao revés, temos a criação de uma realidade fantástica.

Para Beatriz Sarlo, há outra singularidade acerca da perspectiva da crítica frente à obra de Jorge Luis Borges: “a reputação mundial de Borges purgou-o de sua nacionalidade” (SARLO, 2008, p. 14). É como se os escritos de Borges, por fazerem parte do cânone da literatura ocidental, e por tratar de temas muito caros à crítica literária, à filosofia, à teologia; em outras palavras, termos *universais*, não pudessem ser classificados como *literatura argentina*. Em outra perspectiva, a própria Beatriz Sarlo salienta que “não existe escritor mais argentino que Borges” (SARLO, 2018, p. 16), o que não é, de forma alguma, um demérito. Porém, Jorge Luis Borges é retratado menos como “autor argentino” do que como “autor canônico da literatura mundial”. Essa perspectiva, por vezes, dificulta precisar o papel ocupado pelo autor na literatura: de um autor latino-americano, argentino, que se ocupava de escrever tanto sobre a alta literatura como gêneros mais marginais, como o modo fantástico e o conto policial.

Outros temas são abordados por Borges em sua literatura. Segundo Monegal “ao pretender que seus contos fantásticos sejam meras resenhas de livros ‘reais’, ensaios sobre escritores ‘desconhecidos’, descrições de planetas ‘inéditos’ (MONEGAL, 1980, p. 122). Além destes, o teórico uruguaio propõe uma “poética da leitura” de Borges: a literatura deste último se caracteriza por um constante processo de recriação de textos já existentes (sejam eles existentes puramente no construto borgeano ou em nosso real). O autor argentino mescla características de ensaio em seus textos narrativos e se apresenta como leitor e crítico de obras fictícias. Trata-se, portanto, de um movimento de reescrita mais do que escrita: “não pode ser ‘criação’, mas sim ‘repetição’, não pode ser ‘invenção’, mas ‘redação’, não pode ser ‘escritura’, mas ‘leitura’. Por isso, sua poética é, decisivamente, uma poética da leitura” (MONEGAL, 1980, p. 122).

O Borges leitor, que se orgulha mais daquilo que leu do que aquilo que escreveu (MONEGAL, 1980, p. 123), também propõe uma chave de leitura para seus próprios textos. O ensaio *El arte narrativo y la magia* rompe com a literatura

realista e regionalista que era produzida na América Latina até então. Borges aponta dois caminhos para a prosa: “el natural [ou seja, da literatura realista], que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo” (BORGES. 1932, p. 179). Essa predileção pelo que neste ensaio chama de “magia” e, no futuro, passará a chamar de fantástico (MONEGAL, 1980, p. 163) é indício do rumo que Borges havia escolhido para sua literatura. Além disso, a utilização do adjetivo “lúcido” para se referir à “magia” é, no mínimo, intrigante. Não se trata, mais uma vez, de um mundo não regido por leis, mas sim de um mundo diferente do nosso, regido por leis *outras*.

O que o autor, nesse momento, chama de magia – regrada, lógica – figurará em sua obra subsequente. Uslar Pietri e Alejo Carpentier também irão teorizar sobre o assunto (e Carpentier será retomado no subcapítulo 3.3 deste estudo). Entretanto, nenhum dos dois utiliza a expressão “fantástico”: “o venezuelano Uslar Pietri falava de um ‘realismo mágico’, enquanto o cubano Alejo Carpentier tratava de definir o ‘real maravilhoso americano’” (MONEGAL, 1980, p. 128).

Posteriormente, o linguista Tzvetan Todorov apresentaria uma visão consonante ao proposto por Borges em seu *El arte narrativo y la magia*. Quando Borges enuncia que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias” (BORGES, 1932, p. 177). De maneira análoga, Todorov – após um longo exemplo das *Mil e uma noites*, repleto de metamorfoses possibilitadas por um gênio da lâmpada – atesta que um dos temas do fantástico é a causalidade. Para o teórico,

na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nós [sic] parece devida ao acaso. No último caso, não há, de fato, ausência de causalidade, mas intervenção de uma causalidade isolada, que não está ligada diretamente às outras séries causais que regem nossa vida. Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, deveremos admitir a intervenção de forças ou de seres sobrenaturais (até então ignorados por nós). [...] Podemos falar aqui de um determinismo generalizado, de um *pandeterminismo*: tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou “acaso”), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural” (TODOROV, 2010, pp. 118-119).

Não há indício, contudo, que Todorov tenha considerado o texto de Borges, precursor, quando abordou a relação causa-efeito em textos fantásticos. É mais plausível que os autores, ao invés de influenciados um pela leitura do outro, tenham sido influenciados por *leituras em comum*. A perspectiva de Todorov sobre literatura fantástica será abordada mais demoradamente ao longo do segundo capítulo deste trabalho.

Se Todorov considera a causalidade como um elemento caro ao fantástico, e se Borges apresenta o conceito como uma possível chave de leitura para seus escritos, é importante prestar a devida atenção à sua presença em obras literárias.

Por ocasião de seu centenário – em 1999 –, estimava-se que haveriam, ao menos, 3000 livros escritos sobre a vida e obra de Jorge Luis Borges (CID; MONTOTO, 1999, p. 7). Não é possível dizer o mesmo – obviamente – sobre Mariana Enriquez. Ainda assim, há um movimento de construção de fortuna crítica sobre a autora argentina na contemporaneidade. Apresento a seguir alguns exemplos.

Para Adriana Lía Goicochea, Enríquez é exemplo de uma prosa argentina pós-ditadura caracterizada pelo modo gótico, sub-gênero do fantástico (GOICOCHEA, 2018, p. 1). A pesquisadora também postula que essa literatura gótica argentina pós-ditadura

no genera lo ominoso por su recurrencia a lo sobrenatural o extraño, tal como lo hace la literatura inglesa y gran parte de la narrativa fantástica argentina sobre la que ésta ha tenido una marcada influencia, sino porque, a partir de situaciones cercanas y reconocibles para la cotidianeidad del lector, funda un fantástico que habla de lo real” (GOICOCHEA, 2018, p. 2).

Ou seja, Enríquez constrói uma narrativa fundada na representação do nosso real e, segundo Goicochea, não depende, essencialmente, de elementos sobrenaturais para causar um sentimento de inquietude em seu leitor. Entretanto, o horror dos contos de Enríquez não se encontram somente no real e no tangível: “la realidad material es insuficiente porque en ella participan elementos ocultos, intangibles e invisibles que constituyen lo real” (GOICOCHEA, 2018, p. 4).

Ainda segundo Goicochea, os contos de Enríquez presentes na obra *As coisas que fazemos no fogo* são exemplos da literatura gótica (reitero: subgênero do fantástico), pois nela “el espacio es más poderoso que sus ocupantes humanos, por eso en la novela el escenario arquitectónico era esencial en el

desarrollo de la trama. Un aspecto que aún persiste” (GOICOCHEA, 2018, p. 3). Para justificar essa leitura, a pesquisadora analisa três contos do livro, diferentes dos estudados no presente trabalho.

Considerada parte da “segunda geração do pós-ditadura”, Enríquez (assim como outros autores dessa geração) busca inspiração tanto em autores anglófonos como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, assim como no cinema de horror (GOICOCHEA, 2018, p. 2). A própria Mariana Enríquez afirma que, em sua formação, predominaram leituras anglófonas (NESTAREZ, 2021, p. 19). Temos aí um ponto de contato com Borges e o que Monegal chama de “poética da leitura”: de maneira análoga a de Borges – que apresentava em seus textos leituras e releituras de obras precedentes, fictícias ou não –, Enríquez (e a literatura argentina do pós-ditadura) revisitam o cinema e obras literárias, sobretudo as de língua inglesa (GOICOCHEA, 2018, p. 5). Esse ato de recriação, diálogo e leitura entre mídias (e entre línguas) é característico desta literatura, mas, além disso, também foi identificada, de maneira semelhante, em Borges. Em outras palavras, as obras anteriores “son ficciones que van configurando otra ficción” (GOICOCHEA, 2018, p. 7).

Segundo Ana Gallego Cuiñas “la literatura escrita por mujeres argentinas ha adquirido un protagonismo insólito en el siglo XXI” (CUIÑAS, 2020, p. 21). Essa produção é chamada pela crítica de *nova* ou *novíssima* novela argentina, e se caracteriza pela “irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas” (CUIÑAS, 2020, p. 22). Um dos destaques desse movimento (não organizado como movimento artístico, mas pontuado por estudos e pela crítica) é Mariana Enríquez.

Juana Ramella concorda com Goicochea ao considerar Enríquez como pertencente à Nova Narrativa Argentina, da segunda geração do pós-ditadura. As nomenclaturas “gótico” e “estranho” (especificamente o *unheimlich* de Freud) também aparecem para definir Enríquez nesse estudo (RAMELLA, 2019, p. 123). Um outro ponto característico dos contos da autora é o cenário em que são ambientados, sobretudo a cidade: “se sitúan [...] en paisajes conocidos para sus lectores rioplatenses: los barrios de la ciudad de Buenos Aires, sus alrededores, también alguna vez las provincias o ciudades con profundo vínculo con nuestro país como Barcelona” (RAMELLA, 2019, p. 127). A ação dos contos transcorre em cenários que representam as cidades (principalmente Buenos Aires) do nosso mundo, com seus bairros e ruas claramente delimitados, com seus tipos sociais e

estereótipos presentes no universo ficcional de modo semelhante a sua presença em nosso real.

Um último aspecto importante para a análise de Ramella, que, além disso, será abordado ao longo das análises dos contos neste trabalho é a ambivalência entre um discurso oficial e um discurso marginalizado. De acordo com Ramella

encontramos en estos cuentos una puja entre un discurso hegemónico y otro deslegitimado por el primero históricamente como 'superstición', que tiene que ver con lo popular en el Orden de Clases pero también con lo femenino en el Orden de Géneros. En tanto la significación es histórica, constituida desde ciertos intereses (de clase y género) observamos que hay otras posibilidades de significación. En este complejo entramado discursivo podemos ver que se reconoce su existencia y hasta se plantea su re-emergencia" (RAMELLA, 2019, p. 136).

Em outras palavras, o conflito entre discursos distintos nos contos de Enríquez se dá pela oposição do que é *status-quo* e do que é marginal: nos contos analisados por Ramella são expressos pelo choque entre a religião e o oculto, entre o patriarcado e o feminino. Desta forma, o "discurso hegemônico" tem seu lugar de destaque confrontado por outras ideologias, existentes mas não dominantes. Há uma ruptura, portanto, com o que culturalmente tomamos como certo, real, mesmo que não seja por meio de algum elemento sobrenatural.

A própria Mariana Enríquez pode nos oferecer chaves de leitura para seus contos. A autora já afirmou que "a vida é um conto de terror" e que não tem medo de "nada sobrenatural" (PASSOS, 2019, s/p)¹. Ao falar de suas influências, a autora não raro cita nomes da literatura gótica e de horror:

amo ficção gótica e de horror desde criança. De Henry James a Lafcadio Hearn, Emily Brönte a Stephen King, ou autores locais como Horacio Quiroga, foi tudo que li durante anos. Expandi meu gosto por literatura desde então, mas, para mim, o gênero ainda sustenta uma fascinação. É popular, o que eu adoro. Produz reações físicas, algo que sempre busco na ficção. E é um gênero incrível para ser tratado de maneira séria e abordar temas sérios (política, morte, medo, insatisfação) ao mesmo tempo que entretém. Não sei se alcanço esse efeito, mas é o que pretendo com minhas histórias (WALLACE, 2016, s/p, tradução do autor)².

¹ Matéria disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-vida-e-um-conto-de-terror-diz-mariana-enriquez-em-mesa-sobre-genero-fantastico.shtml>. Acesso em: 25 out 2022.

² "I've loved horror and gothic fiction since I was a child. From Henry James to Lafcadio Hearn, Emily Brönte to Stephen King, or locals such as Horacio Quiroga, it was all I read for ages. I've broadened my taste in literature since then, but to me the genre still maintains its fascination. It's popular, which I love. It produces physical reactions, something that I always crave in fiction. And it's a marvellous genre to be deadly serious and touch very serious stuff (politics, death, fear, dissatisfaction) while being entertaining at the same time. I don't know if I achieve those things in my stories, but it's what I aspire to do" (WALLACE, 2016, s/p).

Também é comum que Enríquez ancore na realidade o horror que pretende evocar com o que escreve. Uma das maneiras que encontra para criar esse efeito é referindo (explícita ou sutilmente) acontecimentos históricos, principalmente a ditadura militar argentina. Muitos de seus contos apresentam como subtexto a repressão policial, a violência institucional e, em suas narrativas, personagens desaparecem sem deixar vestígios, assim como desaparecidos políticos em ditaduras militares. A escritora caracteriza assim a influência exercida por esse tema:

o puro terror da violência institucional e das ditaduras na América do Sul ultrapassa um limiar da mecânica repressão governamental – houve e há, quando vem à tona, algo essencialmente mau acerca disso. [...] Me interessa por política e me interessa por história, e isso é refletido em minha obra. É importante o fato que eu escolhi um gênero que não costuma tratar desse assunto, embora eu ache que a ficção contemporânea aborda esses temas com mais e mais frequência atualmente (WALLACE, 2016, s/p, tradução do autor)³.

Não há dúvida, portanto, que Enríquez aborde de variadas maneiras a ditadura militar argentina, sua violência e seus desdobramentos, mesmo que de maneira alegórica. Uma casa abandonada, nesse caso, é tanto um pretexto para a fantasmagoria como também significa que um perseguido político que habitava a casa desapareceu e nunca foi encontrado.

Não é somente por meio da ditadura militar argentina que Mariana Enríquez representa e revisita a realidade: “é muito interessante o diálogo entre o horror e o realismo, e, nos nossos países em especial, a política confere uma dimensão ao horror que tem relação direta com a vida cotidiana”. Além disso, para a autora “o horror tem que estar relacionado ao aspecto social em alguma medida” (NESTAREZ, 2021, pp. 16-17).

³ “The sheer terror of the institutional violence and the dictatorships in South America has always verged on something that is beyond just a government’s mechanical repression – there was and is, when it surfaces, something more essentially evil about it. [...] I care about politics and I’m interested in history, so it shows up in my work. The fact that I choose a genre that doesn’t usually deal with this is important, although I think that contemporary genre fiction approaches these issues more and more often now” (WALLACE, 2016, s/p).

3. BORGES, ENRÍQUEZ E TEORIAS DO FANTÁSTICO

Para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível. [...] Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura. Tzvetan Todorov, 2010.

O que são gêneros literários? Não há somente uma resposta: os gêneros clássicos não são de difícil definição; os textos da Grécia Antiga operavam pela lógica do épico, lírico ou dramático. Mais nebulosa é a distinção dos gêneros após o romantismo e a modernidade. Mais livros, mais páginas e mais literatura era produzida e facilmente reproduzida com o advento de tecnologias como a prensa de tipos móveis e, subsequentemente, copiadoras. Essa profusão de escritos e de compartilhamento desses escritos possibilitou que chegassem até hoje, por exemplo: romances epistolares, contos policiais, contos fantásticos, poesia concreta, ficção científica, fantasia, entre muitos outros.

O gênero, ou modo, destacado no presente trabalho é o que costumeiramente os estudos literários chamam de fantástico. O que delimitou meu escopo teórico foi a recepção das obras de Borges e Enriquez: ambos são muitas vezes tratados e estudados como exemplos de literatura fantástica. Por exemplo: o próprio Borges, no epílogo de *O Aleph*, estipula que “à exceção de ‘Emma Zunz’ [...] e da ‘História do guerreiro e da cativa’ [...], as peças deste livro correspondem ao gênero fantástico” (BORGES, 2015, p. 154). No caso de Mariana Enriquez, encontramos a seguinte apresentação na orelha do seu *As coisas que perdemos no fogo*: “O que as histórias revelam é a transformação do cotidiano em pesadelo. Personagens e lugares aparentemente corriqueiros ocultam experiências *insólitas*” (ENRIQUEZ, 2017, orelha do livro). Estes são apenas dois exemplos de como a obra dos dois autores é aproximada a um discurso / modo / gênero fantástico, e é ponto inicial da discussão que proponho nas páginas a seguir.

Muitos pesquisadores já se ocuparam e ainda se ocupam da literatura fantástica: desde tentativas de definição até interpretações de obras clássicas e modernas, que se manifestam em diferentes mídias (cinema, quadrinhos, jogos eletrônicos). Tal produção não está, obviamente, presa a um único tempo e lugar. Sendo assim, é natural que esses estudos apresentem diversas abordagens e perspectivas sobre objetos, de certa maneira, semelhantes. A própria literatura fantástica também não é encontrada somente em um continente: ultrapassou fronteiras e séculos e continua se reinventando de modo a assombrar e a

maravilhar quem a lê. Com tamanha diversidade em sua produção e realização, não surpreende que não tenhamos unicamente pontos pacificados nas diferentes leituras; também não surpreende a inexistência de uma teoria que contemple tudo que já foi produzido dentro da lógica fantástica. Portanto, apresento neste capítulo algumas teorias de fantástico, insólito e realismo maravilhoso que acredito contribuirão para a análise proposta dos contos de Borges e Enríquez. Igualmente, nunca é demais lembrar que interpretar tais obras pela perspectiva da literatura fantástica é uma das inúmeras chaves de leitura possíveis, e que esses autores não se resumem ao gênero / modo / discurso fantástico e a interpretação aqui proposta.

Mesmo com tamanha variedade, proponho aqui pontos convergentes entre as diversas teorias utilizadas neste estudo. Na sequência, discorro sobre os teóricos e as teorias consideradas. Um primeiro ponto presente nas definições de literatura fantástica é a presença do sobrenatural, mas não somente: é necessário também que esse sobrenatural se manifeste no “mundo real”, ou seja, que na obra seja representado um mundo que contenha, de modo a citar alguns exemplos, as mesmas localidades, figuras históricas, músicas, filmes, leis da física, crenças, possibilidades que o nosso. Porém, essa representação do mundano e do cotidiano é perturbada por algo que essa realidade não comporta: um acontecimento sobrenatural e inexplicável. Se a literatura fantástica emerge durante o Iluminismo, ou seja, em um mundo positivista, em que tudo é, teoricamente, contemplado pela ciência e pela razão, ela apresenta um contraponto: há acontecimentos que não eram, não são nem nunca serão devidamente explicados pela razão e pela ciência. Dois exemplos muito caros aos primórdios da literatura fantástica são o sonho e a loucura: mesmo com todas as descobertas e avanços na ciência e tecnologia, ainda existem manifestações da mente humana que, arrisco dizer, nunca conseguiremos decifrar.

Essa literatura, então, se dá pelo conflito, contraste entre o que esse mundo estipula como possível, pertencente ao nosso mundo natural, e o evento impossível, que não respeita o que concebemos como real. Para tanto, será essencial tratar de conceitos como *real* e *sobrenatural*.

3.1 O *unheimlich* de Sigmund Freud

Os teóricos utilizados neste estudo convergem ao revisitar Sigmund Freud como um dos primeiros estudiosos a escrever sobre o estranhamento causado pelo sobrenatural. No seu ensaio intitulado *Das unheimlich* (geralmente traduzido para o português como *O estranho*, mas também pode ser encontrado como *O inquietante* ou *o incômodo*), o médico concebe uma definição do inquietante, e para tanto apresenta uma leitura psicanalítica do conto fantástico *O homem de areia* de E. T. A. Hoffmann.

A primeira tentativa de definição proposta para o inquietante é a seguinte: “o inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer” (FREUD, 2010a, p. 250). Na sequência, o próprio psicanalista considera essa definição “incompleta” para o seu propósito. Porém, o uso da expressão “desarvorado” já nos indica o caminho que será percorrido: se a árvore representa a “casa” para várias espécies de animais, o acréscimo do prefixo *-des* transpõe a ideia de inquietude para fora do lugar em que nos sentimos confortáveis, mesmo que ainda seja utilizada a mesma raiz de *árvore*.

O sobrenatural e o sonho presentes na narrativa, para Freud, são representações de recalques da *psique* de seus personagens. Sua análise parte do termo alemão *heimlich*, que pode ser traduzido tanto como algo familiar, assim como, no século XVIII, era usado para se referir a um segredo, algo íntimo, que não deve ser mostrado. Quando precedido pelo morfema *un* (*unheimlich*) é utilizado para se referir a algo estranho, que causa desconforto, mas que deve ser evitado ou escondido; semelhante ao seu termo oposto: *heimlich*. Sendo assim, mesmo se tratando de opostos, os termos analisados podem remeter à mesma coisa: algo íntimo que não deve ser mostrado. Após a explicação semântica, Freud passa para a análise do estranho (*unheimlich*) no conto: Natanael, o protagonista, é assombrado por diferentes eventos sobrenaturais ao longo da vida. Freud relaciona a repetição de eventos estranhos na vida do protagonista a um trauma da sua infância: o pequeno Natanael ouvia, da família, histórias sobre o “homem de areia”, criatura que devora as crianças que não dormem cedo. Certa noite, Natanael resolve investigar quem está visitando seu pai após o horário de dormir. A narrativa é permeada pela subjetividade do narrador-personagem (o próprio Natanael): uma leitura possível é que o estranho visitante seria mesmo o “homem de areia”; outra leitura interpreta o misterioso visitante como outro

personagem da obra, o advogado Coppelius, que nada tem de sobrenatural. É definido, por fim, o conceito freudiano de *inquietante* (FREUD, 2010a, pg. 6): “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. Logo, a *inquietação* é algo familiar, conhecido, mas reprimido pelo nosso aparelho psíquico, e, quando vem à tona, causa-nos assombro.

Há, neste ensaio, uma importância tanto histórica quanto temática: histórica pois se trata de uma das primeiras vezes (se não a primeira) em que o sobrenatural na literatura não é interpretado por um viés religioso, místico ou alegórico. É com Freud que conseguimos localizar (pelo menos em um texto escrito, vale lembrar que essas mudanças sociais e culturais não se dão de uma hora para outra) essa mudança de paradigma. Para Roas, Freud foi “o primeiro a marcar de maneira clara a dicotomia fantástico/maravilhoso” ao mostrar que “o *unheimliche* apareceria a cada vez que nos distanciamos do lugar comum da realidade” (ROAS, 2014, p. 34). Mesmo que o psicanalista de certo modo reduza o fantástico presente no conto *O homem de areia* somente a traumas e neuroses de sua personagem, sua leitura do estranho e do inquietante são ponto de partida para diversas análises ainda hoje, como no exemplo presente em David Roas.

Já a importância temática se dá pois Sigmund Freud aproximou aquilo que nos é familiar daquilo que nos causa repulsa, estranhamento, inquietação. A literatura fantástica realiza movimento semelhante: é ambientada na nossa realidade, mas apresenta uma ruptura ao introduzir um elemento sobrenatural, incoerente em relação ao que tomamos por “real”. É esse choque que possibilita a literatura inquietante do fantástico: se o mundo representado fosse outro, alheio ao nosso, não haveria problema algum se fosse habitado por seres fantasmagóricos ou se seres humanos voltassem à vida. Por se tratar do nosso mundo, essa incoerência resulta em horror e estranhamento. Ao aproximar aquilo que conhecemos daquilo que nos causa desconforto, Freud apresentou uma chave de leitura para essa literatura em que o “real” e o insólito coexistem.

Se a realidade representada na obra literária se pretende simulacro da nossa, mas ainda assim apresenta situações irreais / impossíveis / sobrenaturais, que não são explicadas pela religião e muito menos pela ciência, que realidade representada é essa? É desse confronto entre o real e o irreal que irrompe a literatura fantástica.

3.2 O gênero fantástico de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov é um teórico fundante para entendermos a literatura fantástica. Em seu *Introdução à literatura fantástica*, o formalista inicia seu texto pontuando que “a expressão ‘literatura fantástica’ se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um *gênero literário*” [grifo meu] (TODOROV, 2010, p. 7) e que “examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar” (TODOROV, 2010, p. 7). Ao iniciar a leitura do texto de Tzvetan Todorov, é possível perceber que: 1. o autor toma a literatura fantástica como um gênero; e 2. o estudo de um gênero, principalmente um que seja considerado *menor*, é peculiar, diferente, inusitado. É traçar o que um conjunto de narrativas têm de semelhante, de recorrente, quais são seus clichês e constantes. Estudar um gênero, também, pressupõe constantes e recorrências, mas nunca regras universais, afinal, por mais semelhantes que possam ser obras literárias, não há como abordar assuntos semelhantes da mesma maneira, assim como nada impede que autores e autoras subvertam o que já fora previamente estipulado ou cristalizado pelos gêneros literários ao longo do tempo (voltarei a esse tópico ao longo da análise dos contos).

Início (assim como Todorov) delimitando o próprio conceito de gênero: esse termo, vindo da botânica, pressupõe que em um conjunto (uma espécie) há características que se mantêm. Transpondo o termo para as Artes, porém, Todorov evidencia que “*toda obra modifica o conjunto dos possíveis [sic] cada novo exemplo muda a espécie*” (TODOROV, 2010, p. 10). Porém, para modificar algo, é necessário ter um ponto de partida: mesmo que a intenção seja de ressignificar um símbolo, um gênero ou um movimento literário, é imprescindível que sejam consideradas constantes e temas recorrentes na arte que a precede. Para Todorov (e, em certa medida, também para Borges em seu ensaio *Kafka e seus precursores*) “é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado”; e, além disso, “um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 2010, p. 11). Se tratamos de um texto, de suas características e particularidades utilizando a linguagem, é inevitável incorrer em

constantes e acordos dos sentidos que atribuímos aos signos. (TODOROV, 2010, p. 11).

Outra dificuldade presente ao se estudar gêneros literários é a arbitrariedade com que são conceituados ou delimitados: por que certos temas e constantes são considerados para definir um em detrimento de outros? Para tratar de gêneros literários, conceitos de outras áreas do conhecimento são trazidos para a discussão: Filosofia, Sociologia, Psicologia são alguns exemplos. “Pelo próprio fato de precisarmos usar palavras da linguagem cotidiana, prática, para falar da literatura, fica implícito que a literatura trata de uma realidade ideal que se deixa ainda designar por outros meios” (TODOROV, 2010, p. 27). Além disso, é preciso que a teoria, ao mesmo tempo, represente e delimite constantes presentes em textos já existentes; assim como ofereça uma chave de leitura para obras futuras que apresentem traços deste gênero. “A definição dos gêneros será então um vaivém contínuo entre a descrição dos fatos e a teoria em sua abstração” (TODOROV, 2010, p. 26).

Tzvetan Todorov, na sequência, passa a delimitação do gênero fantástico, que ele posiciona entre outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Os três apresentam, ao longo do seu texto, um ou mais fatos sobrenaturais. Porém, no texto estranho, aquilo que é sobrenatural é, ao fim, revelado como algo possível, pela ciência, pela observação, por alguma cenografia ou mecanismo complexo. É o caso de narrativas policiais, de investigação, como as histórias de *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle, ou o desenho animado *Scooby-Doo*⁴, de Hanna-Barbera; que se passam na nossa realidade; e em que os “monstros” e “fantasmas” são sempre desmascarados ao final; ou um assassinato inexplicável que é solucionado de maneira racional. Já os textos maravilhosos, Todorov estipula como aqueles em que o fato sobrenatural é aceito por esse mundo diferente do nosso. O acontecimento impossível é mundano e cotidiano nesse mundo inventado. A definição de *maravilhoso* para Todorov, entretanto, engloba textos muito distintos: como exemplo é possível citar narrativas de ficção científica, em que uma tecnologia futura é imaginada, como o filme *Blade Runner*,

⁴ Para tanto, é necessário relevar a existência de um cachorro falante que convive com seres humanos, não lhes causando espanto algum. O *estranho* em questão se encontra na resolução dos casos aparentemente sobrenaturais do desenho animado: seus fantasmas e monstros são sempre resultado de fantasias, cenografia, mecanismos; enfim, planos mirabolantes executados por seres humanos para iludir os protagonistas.

e romances de fantasia, com criaturas e magias não existentes em nosso mundo, como *Senhor dos Anéis*⁵.

Logo de início, é possível perceber como a ideia de *sobrenatural* (e, por extensão, a de *real*) é importante para entendermos o fantástico. Para o dicionário Houaiss, *real* é aquilo “que existe de fato; verdadeiro [...] diz-se de tudo que é” (FERREIRA, 1999, p. 1711). Para o verbete *realidade*, o substantivo, temos a seguinte definição: “qualidade de real [...] aquilo que existe efetivamente; real” (FERREIRA, 1999, p. 1711). Por fim, *sobrenatural* é aquilo que “ultrapassa o natural; que não é atribuído à natureza [...] relacionado com fenômenos extraterrenos [...] que está acima da natureza humana; sobre-humano [...] *fantástico*, extraordinário; excessivo [...] aquilo que é extraordinário ou *maravilhoso*⁶.” (FERREIRA, 1999, p. 1871). Por mais que se trate de definições que pertencem ao senso comum, essa tensão entre o que é real, possível e pertencente ao nosso mundo contra aquilo que não é possível, que é inexplicável e que não deveria estar ali é elemento chave para a literatura fantástica e também estará presente nos teóricos analisados após Todorov.

O gênero fantástico, então, é precisado por Todorov entre esses dois outros gêneros: primeiro, a narrativa se passa no nosso mundo real, com as leis da física e a tecnologia que conhecemos; segundo, um fato sobrenatural ocorre; e, terceiro, por fim, esse fato sobrenatural não é explicado de maneira racional ao final da narrativa.

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 a realidade é regida por leis desconhecidas para nós [...] 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, 2010, p. 30-31).

O narrador (se for um personagem) e o leitor ficam em suspenso, sem uma resposta definitiva sobre o que aconteceu. Não há certeza de que o que ocorreu fora, por exemplo, um sonho, ou algum delírio. A dúvida persiste e sobrevive ao final da narrativa, sem pender para o lado da ciência nem para o lado da fantasia

⁵ Reitero como a definição de Todorov é excelente em delimitar um gênero fantástico que era produzido ao longo do século XIX, mas como, para atingir essa definição rígida, o teórico acabou juntando textos muito distintos em um mesmo grupo. Não há, definitivamente, como entendermos narrativas mitológicas, de ficção científica ou fantasia como pertencentes a um mesmo gênero, mesmo que em todas essas ocorra a criação de um mundo distinto do nosso.

⁶ grifo meu.

de um mundo inventado: “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2010, p. 36).

Para além da definição que localiza o fantástico entre o estranho e o maravilhoso, Todorov estipula três condições para que o fantástico ocorra (TODOROV, 2010, p. 38 - 39): É necessário que o mundo em que se passa a obra seja entendido como uma representação do nosso mundo, o mundo *real*, e que um acontecimento insólito provoque *hesitação* quanto a possibilidade de ter ocorrido pela vertente do que é *possível* ou pela vertente do que é *sobrenatural*; que essa *hesitação* seja experienciada pelo leitor (e comumente, a personagem), pois a *dúvida* constituirá um dos elementos da narrativa; e, como condição final, que os acontecimentos *insólitos* não sejam entendidos nem pelo viés do *alegórico* nem do *lírico / poético*. Se atendidas a primeira e a terceira condições (para Todorov, a segunda condição é comum, mas não obrigatória), estudamos assim, uma narrativa do *gênero fantástico*.

A teoria de gênero fantástico de Tzvetan Todorov é usualmente criticada por ser simples e abrangente demais. Afinal, são colocados em um mesmo grupo narrativas de ficção científica e narrativas mitológicas. Porém, é essa mesma simplicidade e abrangência nas “extremidades” que permite delimitar com precisão narrativas fantásticas, no ponto médio entre os dois outros gêneros, especialmente aquelas escritas durante os séculos XVIII e XIX na Europa e nos Estados Unidos. Tais narrativas surgem como um contraponto a épocas e sociedades demasiado positivistas e cientificistas, que acreditavam ser possível responder e esclarecer tudo por meio da razão. Tais narrativas utilizam o artifício do *sobrenatural* de modo a contestar um *status quo* que não comportava de maneira nenhuma o inexplicável, a magia, o surreal, e, por extensão, o diferente. Segundo David Roas, outro teórico que se ocupou da literatura fantástica (cuja teoria também é utilizada para fundamentar este trabalho)

durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos, e suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS, 2014, p. 48).

É importante precisar e localizar os primeiros exemplos de fantástico, segundo Todorov, que encontramos na literatura: as artes, as mídias são indissociáveis do tempo e do local em que são produzidas, e com a literatura fantástica não seria diferente. Com o advento do Iluminismo, do método científico e do positivismo, que a tudo pretendia explicar racionalmente; produziu-se uma parte do mundo natural (ainda) inexplicada ou inexplicável. Roas pontua, mais uma vez, que

fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. E tal processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo (ROAS, 2014, p. 50)

Abro aqui um parêntese: por ser uma teoria pensada para e por meio de textos localizados temporal e espacialmente (Europa e Estados Unidos da América, séculos XVIII e XIX), é esperado que os textos analisados no presente trabalho ressignifiquem e transgridam o que Todorov encontrou e elencou nos textos que analisou. Um dos motivos para tanto é a distância temporal e espacial dos textos analisados neste trabalho: Borges, nas narrativas escolhidas, escreve da Argentina na primeira metade do século XX; Enriquez de uma Argentina nas primeiras décadas do século XXI. A literatura, o mundo, a sociedade e a cultura não são mais as mesmas para essas duas realidades distintas. quem dirá se considerarmos o real dos textos analisados por Todorov.

Por exemplo: no conto *A pata de macaco* –escrito por W. W. Jacobs em 1902 – uma família (os White) composta por mãe, pai e filho (já adulto) recebem um talismã de um militar que viaja o mundo e presencia todo tipo de excentricidade. O presente, uma pata de macaco ressecada, foi, segundo o militar, enfeitiçado por um faquir indiano, e concede três desejos a quem o possuir. O sargento quer se desfazer do objeto, e, duvidando de suas propriedades mágicas, o Sr. White pede duzentas libras para quitar a hipoteca de sua casa. A personagem então sente a pata de macaco se retorcer na sua mão, mas o dinheiro não aparece. No dia seguinte, o Sr. e a Sra. White recebem o comunicado de que seu filho havia se envolvido em um acidente com o maquinário da fábrica em que trabalhava. Junto do comunicado, duzentas libras

como compensação pela perda. Uma semana depois, a Sra. White tem a ideia de, como segundo desejo da pata, pedir a volta de seu falecido filho. O pedido é feito e, durante a madrugada, o casal ouve batidas na porta de entrada. A mulher corre para abrir a porta, e o marido, angustiado com a forma que o filho terá depois de morto em um acidente horrível, pede o último desejo para o talismã: que seu filho suma. A porta é aberta e o caminho em frente da porta está vazio...⁷

Essa narrativa é um exemplo da literatura fantástica abordada por Tzvetan Todorov: é um conto publicado em 1902, e seu autor é inglês, W. W. Jacobs. Os contos fantásticos escritos nessa época (final do século XVIII, o século XIX e início do século XX) e lugar (Estados Unidos e Europa) trazem, na maioria das vezes, personagens estudados, cultos, civilizados (de acordo com uma perspectiva eurocêntrica), frutos de uma sociedade positivista e que, mesmo com todas essas características, não conseguem apreender ou explicar um acontecimento insólito, diferente, o estranho.

É uma literatura que serve como contraponto a essas sociedades extremamente positivistas e cientificistas. O conto apresenta, por exemplo, o faquir indiano como mágico, estranho, de uma terra distante, capaz de conceber feitiços. Também mostra que, mesmo essa sociedade europeia e mais civilizada (em sua própria visão de mundo) não consegue impedir um acidente numa fábrica, e nem tem uma fórmula infalível para lidar com o luto. Ademais, o conto oscila entre duas explicações para o que é narrado o tempo todo: o talismã é mesmo mágico ou será tudo fruto de uma sucessão de coincidências insólitas? Tudo o que é narrado nesse conto é possível de acontecer, porém improvável, e a sequência de fatos improváveis torna a ação ainda mais estranha. É possível, em nossa realidade, propriedades mágicas sejam atribuídas a um talismã, pessoas sofram acidentes fatais no trabalho, alguém bata à nossa porta durante a madrugada. Porém, é improvável que tais coisas aconteçam para as mesmas três pessoas em um período tão curto de tempo. O leitor optará pela perspectiva do possível, mas improvável; ou do impossível, porém verossímil pelo que é apresentado na narrativa? O conto (assim como várias outras obras fantásticas) não apresenta uma resposta definitiva.

⁷ Esse conto está disponível, em português, na antologia de contos fantásticos (*Antologia da literatura fantástica*) organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, e também em inglês no link <https://www.kyrene.org/cms/lib/AZ01001083/Centricity/Domain/2259/The%20Monkeys%20Paw%20-%20text.pdf>. As duas fontes são encontradas por extenso nas referências deste trabalho.

É justamente por delimitar no tempo e no espaço sua teoria que Todorov declara, no último capítulo de seu livro *Introdução à literatura fantástica*, que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (TODOROV, 2010, p. 169). É possível, simultaneamente, considerar e discordar da colocação de Todorov sobre a “morte” da literatura fantástica. A psicanálise revolucionou sim a maneira com que cultural e cientificamente apreendemos o mundo e a mente humana, foram propostos mecanismos para que os sonhos e outras manifestações do inconsciente fossem interpretados limitando, assim, algumas das constantes da literatura fantástica até então. Porém, isso não impediu que os autores posteriores à psicanálise ainda produzissem obras fantásticas, diferentes, claro, das que eram escritas antes do século XX, mas que ainda assim representam um choque entre o real e o irreal. Essa mudança na maneira como o fantástico é abordado culmina também em mudanças nas abordagens teóricas: novas nomenclaturas surgem para dar conta desses novos tempos e novas especificidades. É o caso do realismo maravilhoso latino-americano (ou realismo mágico), o insólito e o neofantástico. Mesmo com as novas nomenclaturas, alguns elementos se mantêm ao longo das mais recentes obras e teorias: o real, o sobrenatural e a inquietação.

3.3 O modo fantástico de Remo Ceserani

Para o teórico italiano Remo Ceserani, o fantástico não caracteriza um gênero, mas sim um modo literário, presente em diversos gêneros. Mas antes de tudo, é necessário delimitar o que o autor quer dizer por “modo”. Segundo Ceserani (2020, p. 8) devemos entender “modo” como “um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos linguísticos, gêneros artísticos ou literários”. Em outras palavras, o modo é caracterizado por temas e procedimentos constantes, e podem se manifestar em diferentes gêneros, sejam eles literários ou não.

Ceserani concorda com Todorov ao precisar o modo fantástico temporal e espacialmente, atribuindo-lhe uma importância que nos ajudará na definição do modo:

o que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em

que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da 'realidade' humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação (CESERANI, 2020, p. 67-68).

Após demarcar a importância que teve o fantástico em contrapor uma ideia fixa e mecanicista de realidade, em voga durante os séculos XVIII e XIX, Ceserani admite que há temas e recursos constantes no modo fantástico, as tais "estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos", que serão elemento central para o entendimento do modo fantástico. Vale ressaltar, entretanto, que não se trata de regras fixas, sempre presentes nas narrativas fantásticas, mas sim de elementos que, dada a sua presença recorrente em textos que apresentam o fantástico, se cristalizaram através do tempo, tornando-se característicos deste modo.

Ao longo do terceiro capítulo de sua obra *O fantástico*, Remo Ceserani (2020, p. 68-88) elenca os procedimentos narrativos, retóricos e temáticos do modo fantástico. As estratégias narrativas e retóricas são:

- 1) a utilização dos procedimentos narrativos na primeira camada do texto, ou seja, o modo fantástico narra e sente prazer ao narrar. Os narradores desses textos nos lembram constantemente que estamos lendo uma história, e são utilizados recursos para prender a atenção do leitor.
- 2) a narrativa é em primeira pessoa, feita geralmente por um narrador-personagem que vivenciou os acontecimentos sobrenaturais contidos na narrativa. O uso de um narrador-personagem no lugar de um narrador onisciente dá substância ao relato, mas também causa hesitação por parte do leitor. Se o narrador-personagem afirma ter vislumbrado algo impossível irromper em nossa realidade, há duas saídas possíveis: seu relato é mentiroso, fruto de um sonho ou de um momento de loucura; ou esse personagem realmente vivenciou esse evento sobrenatural. Se, em contrapartida, o texto fosse narrado em terceira pessoa, por alguém que não participa da ação, tal efeito não seria tão comum ao modo fantástico.
- 3) Uma predileção por experimentar com a linguagem até o limite, o seu poder de criar, conceber e representar: não era incomum a contos fantásticos apresentarem como mote uma expressão figurada tratada de

maneira literal, esses textos utilizam variados artifícios para que representem o irreal e o impossível.

- 4) provocar um envolvimento emocional do leitor, usualmente pelo viés da inquietude, do medo, do horror ou da perturbação.
- 5) Apresentar a transposição de um limiar: o que era considerado como limite do real ganha novos contornos com a presença de algo que antes era irreal ou impossível.
- 6) Há, em muitos textos, a presença de um objeto mediador que, ao passar a existir em nossa realidade, serve como recordação que a transposição de limite de uma realidade a outra realmente ocorreu.
- 7) Existem também muitas elipses (pausas, espaços vazios) nas narrativas fantásticas: com frequência os personagens desmaiam, vislumbram de relance, esquecem; tudo isso de modo a tornar sua história mais verossímil, pois se o acontecimento sobrenatural não foi visto de todo, que garantia há que não se trata apenas da imaginação fértil e sobressaltada dos personagens?
- 8) A teatralidade, como a atuação e a fantasmagoria, criando uma “farsa” como a do ator interpretando um personagem, permeando a obra com esse efeito de ilusão.
- 9) A figuratividade também está presente, expressa por um tipo de “cenografia”, como se se tratasse de um cenário montado. Essa farsa contribui para que a hesitação e a dúvida permeiem a narrativa.
- 10) Por fim, o detalhe: influência direta do romance policial, o detalhe é utilizado como artifício para que o homem / personagem moderno interprete e signifique o mundo a sua volta, fazendo com que esteja “projetado para a modernidade” (CESERANI, 2020, p. 77).

Quanto aos temas recorrentes no modo fantástico, Ceserani (2020, p.

77-88) elenca:

- 1) A noite, a escuridão, as trevas e os espectros;
- 2) O retorno dos mortos à vida;
- 3) O indivíduo moderno, burguês;
- 4) A loucura, a incapacidade de se adequar às normas do real vigente;
- 5) O duplo (contraponto ao indivíduo, traço característico do homem moderno que se entende único);
- 6) A irrupção do monstruoso e do inexplicável no mundano, no cotidiano;

- 7) O fracasso do amor romântico (outro contraponto, este critica o *status quo* de uma literatura que precede o fantástico);
- 8) E, por fim, o nada, o vazio: influência do niilismo na literatura fantástica, contribuindo com a incapacidade de explicar a vida e o real.

É possível perceber na enumeração de Ceserani elementos constantes no modo fantástico principalmente nos exemplos do “fantástico clássico”. Tais recursos temáticos e narrativos contribuem para que, no modo fantástico, haja: 1) uma representação do real; 2) um elemento sobrenatural (ou supostamente sobrenatural) irrompendo nessa realidade mimese da nossa; 3) pistas que indiquem que esse acontecimento sobrenatural pode se tratar de uma ilusão, sonho ou devaneio do narrador-personagem.

Fica claro como esses elementos sugerem chaves de leitura mais para o fantástico clássico do que para as narrativas produzidas a partir do século XX em outras localidades. Para interpretar obras fantásticas mais recentes, torna-se necessário atualizar o *corpus* de nossa definição de fantástico.

3.4 O gênero fantástico de David Roas: o real desestabilizado, o medo

Outro autor a pensar contemporaneamente o fantástico na literatura como um gênero é o espanhol David Roas. Para o teórico, “ainda não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar literatura fantástica” (ROAS, 2014, p. 29). Roas inicia sua definição pontuando que toda literatura fantástica apresenta pelo menos um elemento sobrenatural, mas nem toda narrativa que apresenta algo sobrenatural é fantástica (2014, p. 30). Quando não há conflito entre o que rege o mundo que habitamos e o que é narrado, nos deparamos com um texto que opera pela lógica da literatura maravilhosa. Os seres, os lugares, as possibilidades representadas nos livros de *Os senhor dos anéis* e em de *O Anel do Nibelungo* não fazem parte da nossa realidade; isso não torna essas narrativas fantásticas, mas sim maravilhosas⁸. Dragões cuidando de tesouros são possíveis, mundanos em narrativas assim; os personagens que habitam esse mundo e os leitores não questionam sua existência. “Quando o sobrenatural se converte em natural, o

⁸ Um termo muito comum, utilizado (acredito que mais pelas editoras do que pela crítica e pela academia) para se referir a livros como *O senhor dos Anéis*, *Harry Potter* e *Guerra dos Tronos* – que apresentam mundos diversos do nosso, geralmente com roupagem medieval e seres lendários – é *fantasia* ao invés de literatura maravilhosa. Tal fenômeno cultural, editorial, de vendas daria uma pesquisa por si só.

fantástico dá lugar ao maravilhoso” (ROAS, 2014, p. 34), quando não há hesitação, dúvida sobre a possibilidade do que está sendo narrado, não há literatura fantástica.

A literatura fantástica, portanto, pressupõe uma transgressão ao mundo natural, uma ruptura com as leis da física. Para Roas, essa distinção é explicada pelo conceito do termo *sobrenatural*:

é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31).

Tanto as narrativas fantásticas quanto o termo *sobrenatural* pressupõem a nossa realidade, o nosso mundo natural. É preciso operar pelas regras que nos são conhecidas e mundanas para, só assim, transgredi-las. É a ruptura com a realidade, ruptura com um mundo regrado e ordenado que serve de base para a literatura e as narrativas fantásticas. Quando o mundo que entendemos como real, que serve de cenário para essas histórias, é repentina e inesperadamente virado do avesso, temos histórias fantásticas; é a incredulidade com que as personagens (e por extensão, o leitor) reagem ao sobrenatural que caracteriza as narrativas fantásticas. Em outras palavras: o inexplicável pressupõe uma ordenação de realidade pautada naquilo que é explicável. Ao romper com essa área conhecida e explicável, há a ocorrência do sobrenatural e do fantástico.

Aquilo que entendemos como real é basilar para o entendimento da literatura fantástica: “o realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (ROAS, 2014, p. 51), afinal

poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de ‘hiper-realismo’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica (ROAS, p. 53).

A literatura fantástica, ao utilizar a linguagem para representar a realidade, necessita dessa mesma linguagem para representar o sobrenatural, aquilo que não existe fora dessa mesma linguagem. Por um lado, a linguagem é utilizada

como representação do real; por outro, essa mesma linguagem precisa ultrapassar ela mesma para conceber ou “representar” aquilo que não existe ou que não há correlato direto na realidade. Em outras palavras,

a literatura fantástica põe em manifesto as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, ou seja, tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida. Mas a linguagem não pode prescindir da realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso (ROAS, 2014, p. 58).

A teoria de Roas apresenta, assim, mais um embate promovido pela literatura fantástica. Além da já abordada irrupção do sobrenatural no real, deparamo-nos também com a transgressão da linguagem como representação, pois ela é utilizada para representar o que não existe. Além disso, uma concepção de real fixa, positivista, já não nos serve mais desde o advento de teorias como a da relatividade e a das supercordas.

Além disso, o que entendemos como real é localizado no espaço e no tempo. Nossas experiências, vivências, línguas e culturas promovem mudanças significativas na maneira com que entendemos e interpretamos o mundo à nossa volta. Para Roas “é fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (ROAS, 2014, p. 46).

Há, portanto, outro problema abordado por David Roas na sua tentativa de definição do que é o fantástico: se essa literatura depende de uma descrição do real para que a subverta na sequência, e o que é real seja condicionado a vivências, experiências, culturas, épocas; como defini-lo? Essa impossibilidade de definir o que é real cria mais um abalo: dessa vez não com o sobrenatural presente no real, mas da impossibilidade da pós-modernidade de descrever esse real.

Vale ressaltar que, nos primórdios da literatura fantástica, a ciência e a razão eram organizadas por uma lógica newtoniana e positivista. Após Einstein e sua teoria da relatividade, após a física quântica e o bóson de Higgs, não há como interpretar a ciência, o mundo e a realidade da mesma maneira. Isso impacta nas leituras feitas de obras literárias (e obras de arte em geral), assim como impacta na própria produção destas obras. Roas retoma essa mudança ao enunciar que “abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a probabilidade e o aleatório têm um papel fundamental” (2014, p. 78). A própria ciência deixa de interpretar o mundo

utilizando leis imutáveis e passa a conceber teorias que soam absurdas para quem não é da área, perspectivas dignas de um conto fantástico: o gato de Schrodinger existe e não existe *simultaneamente* dentro de uma caixa, concebemos a existência de partículas subatômicas que permeiam dimensões além das que conseguimos perceber. Sendo assim, “quando alguém fala do real, na verdade se refere à sua experiência do real e não a uma noção objetiva” (ROAS, 2014, p. 84-85).

Além da mudança de perspectiva nas ciências, também vivemos em uma era hiperconectada, logo, somos permeados por uma cibercultura que altera nossa percepção de realidade. Nunca foi tão fácil se comunicar e acessar conteúdos dos mais variados, de vários lugares do mundo; porém, essa conectividade e acesso constante das redes também corroeu democracias, alienou pessoas e nosso limiar de atenção é reduzido devido ao superestímulo das redes⁹. Essa nova percepção da realidade promove inúmeras novas vivências, muitas delas absurdas; seleciono duas como exemplo: o mercado de *NFTs* (*Non-fungible tokens* ou token não-fungível, em português), que consiste, *grosso modo*, na aquisição de um código que representa a posse de uma imagem virtual, como uma obra de arte digital. Essa transação de *NFTs* é feita por meio de criptomoedas – moedas virtuais que gastam uma quantidade preocupante de energia somente para existir. Um outro fenômeno absurdo é a transformação de tudo em conteúdo nas redes, um processo de espetacularização até mesmo de assuntos sensíveis, abordados de maneira não profissional¹⁰.

Apresento esses exemplos para reforçar que

a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos. [...] Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela (ROAS, 2014, p. 86).

Não há mais uma ideia rígida, imutável e universal de real. O que temos, em contrapartida, são realidades e perspectivas locais, identificadas temporal e espacialmente, partilhadas por pessoas que, em certa medida, passam por

⁹ Sobre o assunto, visitar <https://www.nami.org/Blogs/NAMI-Blog/August-2017/Attention-Spans-in-the-Age-of-Technology> e <https://www.proquest.com/docview/2316725647>, ambos apresentam estudos relacionando limiar de atenção e uso de tecnologia (Acesso em 28 de julho de 2022).

¹⁰ Um exemplo fartamente noticiado foi o do *youtuber* Logan Paul em sua visita ao Japão: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/02/internacional/1514891740_277567.html. Acesso em 28 de julho de 2022.

experiências e vivências semelhantes. Roas afirma que “o fantástico contemporâneo assume [...] que a realidade é fruto de uma construção da qual todos participamos” (2014, p. 106) É esse pacto firmado entre pessoas com realidades aproximadas que nos possibilita continuar vivendo com certa segurança do que iremos experienciar no dia-a-dia. Se aplicarmos esse conceito às redes, seria algo próximo das bolhas nas redes sociais, que também são experiências diversas dependendo dos interesses e interações do usuário: cada usuário tem no seu *feed* conteúdo, interações e publicidade selecionados por um algoritmo e compartilhado com quem tem uma experiência *online* próxima da sua.

Essas novas vivências e perspectivas sobre o real são expressas, obviamente, nas diversas manifestações artísticas, entre elas a literatura. Na pós-modernidade, “a realidade é vista como uma composição de construtos tão ficcionais quanto a própria literatura. O que se traduz na dissolução da dicotomia realidade/ficção” (ROAS, 2014, p. 86). A literatura fantástica a partir do século XX dá um passo além: deixa de ser a irrupção do irreal e do impossível em um realidade considerada imutável e fixa, mas sim, uma realidade estranha adjacente a nossa; quem sabe até mesmo, realidades sobrepostas nunca antes consideradas, coexistindo de maneira nada harmoniosa; ou ainda pior, a nossa própria realidade é um construto ficcional, e é necessário somente um pequeno abalo nesse construto para que tudo que temos como certo desmorone. Borges é mestre nesses artifícios, principalmente em criar esse pequeno abalo: seus narradores-personagens (e por extensão, os leitores) constantemente interpretam o mundo em que acreditam viver como “puro artifício, irreal [...]” e isso “produz inquietude e espanto no leitor” (ROAS, 2014, p. 70).

Um exemplo metalinguístico e metaliterário deste fenômeno é o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, do próprio Borges. Neste conto (com a estrutura de um ensaio), o narrador-personagem analisa a obra de um escritor fictício, Pierre Menard, que, entre outras coisas, empreendeu em vida a escrita de trechos do romance *Dom Quixote*. Menard não pretendeu traduzi-lo, adaptá-lo e nem reescrevê-lo: sua intenção era literalmente escrever partes da obra de Cervantes, mesmo com os 300 anos que o separam da publicação original. Pierre Menard sai vitorioso em sua empreitada e, para o narrador-personagem do conto de Borges, a sua versão é superior à de Cervantes. Os excertos do *Quixote* presentes no conto, um de Menard, outro de Cervantes, são idênticos; mas na argumentação do narrador “compor o *Quixote* no início em princípios do século XVII era uma

empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do século XX, é quase impossível. Trezentos anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos” (BORGES, 2007, p. 41). Para o personagem, o *Quixote* de Cervantes ter sido escrito era praticamente inevitável; já o de Menard carrega consigo o peso desses trezentos anos de diferença, além de ser uma obra transgressora, praticamente *impossível* de ter sido escrita nessa época e lugar.

Esse conto brinca com a percepção que temos de cânone, tempo e espaço: ao invés de valorar positivamente o original, aquele que veio antes e é um exemplo de literatura canônica da língua espanhola, o narrador valoriza mais o *Quixote* de Menard por acumular todo o conhecimento desses anos que separam as obras, invertendo a lógica vigente do que consideramos cânone. Essa inversão é sinal, também, da pós-contemporaneidade e do fantástico pós-moderno.

O leitor de Borges poderia muito bem se perguntar “onde está o elemento sobrenatural dessa narrativa?” Realmente, nesse exemplo não há a presença de nenhum ser inexistente em nosso mundo – vampiros, fantasmas, espectros –; não há nenhuma ruptura com as leis da física (ou científicas) que regem nosso mundo – estátuas que se movem, personagem que vomitam coelhos, seres humanos que se transformam em insetos –; não há nem mesmo um acontecimento impossível ou inexplicável, afinal é possível, em nossa realidade, que escritores reescrevam ou traduzam obras clássicas. A não ser que, assim como Roas e outros teóricos mais recentes do fantástico, a nossa definição desse gênero seja “modernizada”. Na concepção que temos do que é real (ou pelo menos, na concepção que o leitor de literatura que lê por prazer, como passatempo tem do que é real) escritores escrevem prosa obedecendo determinadas regras formais que adequam sua narrativa ao formato prosa. Não são textos que se assemelham a ensaios crítico-literários. Nesse mesmo acordo que os leitores médios¹¹ firmam para delimitar o que é real, autores reescrevem, adaptam, traduzem e dão novas roupagens a obras clássicas. Porém não há um caso sequer¹² de um autor ou uma autora que tenha *escrito*¹³ uma obra literária já

¹¹ Não uso termo “leitor-médio” de forma alguma como algo pejorativo, mas sim como uma ideia de um leitor comum, que lê “por prazer”, não se preocupando em analisar ou relacionar obras a teorias ou movimentos literários como previamente mencionado.

¹² Até onde pude averiguar.

¹³ grifo no verbo, pois não se trata de uma *reescrita*

existente. Também não é aceito em nossa realidade que essa *escrita ipsis literis* de uma obra que já existe tenha uma valoração positiva; muito pelo contrário, seria considerado um plágio descarado, um crime passível de punição. É esse estranhamento, esse ultrapassar de um limiar do que concebemos como possível e do que estamos acostumados a encontrar em uma obra literária que desestabiliza nossa ideia de real e que caracteriza o fantástico pós-moderno na obra.

Em suma, o fantástico para David Roas é um gênero literário (ROAS, 2014, p. 74) assim como o é para Tzvetan Todorov; porém, diferente do que pressupõe Todorov, Roas define o fantástico como a irrupção do impossível ou do sobrenatural no real. Não há mais a hesitação e a vida breve do gênero fantástico, pendendo na balança entre a explicação racional ou sobrenatural; para o teórico espanhol

a poética da ficção fantástica não apenas exige a *coexistência* do possível e do impossível dentro do mundo ficcional, como exige também (e acima de tudo) o *questionamento* de tal existência, tanto dentro quanto fora do texto (ROAS, 2014, p. 93).

Sua definição pressupõe, portanto, o real, o sobrenatural e a dúvida, tanto interna quanto externamente ao texto. Em uma pós-modernidade que comporta múltiplas realidades, o gênero fantástico se reinventa de modo a continuar um gênero transgressor, formal e tematicamente. Roas também determina como uma constante o medo que esse abalo na realidade causa nos personagens e no leitor. Para o teórico, “o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor” (ROAS, 2014, p. 135). Porém, o próprio Roas admite que esse ponto não é pacificado (2014, p. 139) e que, mesmo que utilize a palavra “medo”, talvez esse não seja o termo adequado (2014, p. 135). Concordo que o medo e o horror sejam, sim, constantes no fantástico, mas também entendo que existam inúmeros exemplos de literatura (e outras expressões artísticas) que consideramos fantástica e que não apresentam o “medo” como um de seus elementos. Nas obras analisadas, o medo com certeza é elemento presente nos contos de Mariana Enríquez, porém acredito não ser tão comum na obra de Jorge Luis Borges: estranhamento e perplexidade talvez sejam termos mais coerentes com a obra deste último. Uma constante, entretanto, é que tanto o medo como a angústia, a perplexidade ou o espanto são causados pelo mesmo motivo: o rompimento com as estruturas do que concebemos como real e possível no nosso mundo e no mundo da narrativa fantástica. Ao ultrapassar esse limite,

romper essa barreira da nossa concepção de real, a narrativa fantástica nunca pende para o lado cômico (o que caracterizaria o *grotesco*) nem para o *nonsense*; a balança sempre pesa para a reação que Roas sintetiza na expressão “medo”. De modo a resumir essa ideia, David Roas (2014, p. 160-161) conclui que

a literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo (que constituem, insisto, *um único gênero*), e que se traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor”.

Importante ressaltar que, para o teórico, tanto a literatura fantástica que era produzida nos séculos XVIII e XIX quanto a literatura fantástica moderna e pós-moderna (dos séculos XX e XXI) constituem um mesmo gênero: mesmo que apresentem diferenças, ainda se encontra presente, no seu cerne, o abalo causado pela desestabilização do real.

Em suma, para Roas, o fantástico – nas suas mais diversas manifestações – se caracteriza pela transgressão, ontem e hoje: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade” (ROAS, 2014, p. 130). A literatura fantástica transgride, portanto: 1. a nossa concepção, compartilhada, do que é real, antes de mais nada; 2. os limites da representação pela linguagem, pois trabalha tanto com a representação do real assim como a representação do “inexistente”; 3. os limites da linguagem e da razão, pois muitas vezes se pretende tratar do “inconcebível”, “irreal”, “impossível”; 4. o seu envelhecimento ou “estagnação”, pois se trata de um gênero que, mesmo operando muitas vezes pela lógica do choque e da surpresa, soube se reinventar e desestabilizar diferentes leitores, em diferentes épocas e diferentes lugares.

3.5 O realismo maravilhoso latino-americano

Não havia possibilidade da literatura fantástica continuar surpreendendo, espantando, pondo em xeque a noção de realidade se, através dos anos, utilizasse dos mesmos artifícios e fórmulas que a consolidaram nos séculos XVIII e XIX. Era necessário um novo tipo de confronto com o real, portanto. Autores e autoras latino-americanos, então, escreveram obras do que, futuramente, foi

chamado de realismo fantástico, realismo mágico ou real maravilhoso latino-americano.

A literatura maravilhosa, até então, era a literatura maravilhosa medieval. Nesta, a nossa realidade e a realidade do mito e da religião compartilhavam o mesmo mundo: seres humanos, demônios, anjos, santos e monstros habitavam os mesmos espaços. Para Garcia, Santos e Batista, “a narrativa maravilhosa incorporou a existência paralela e não excludente de elementos não tangíveis, encarados como verdadeiros e naturais, numa esfera em que o empírico e o meta-empírico se (con)fundissem para formar um universo sem pretensões racionalistas” (s/d, p. 3). O milagre e seres mitológicos habitavam o mundo natural, e não havia questionamento algum sobre sua existência. Além do mais, trata-se de uma literatura anterior às ideologias racionalistas e cientificistas: se, culturalmente, o real não era apreendido de maneira cientificista, o mesmo se dá na recepção de expressões artísticas.

Esse conceito – de uma realidade que, mesmo não factual, não provoca dúvidas ou questionamentos de sua possibilidade concreta – é fundamental para parte da literatura que viria a ser produzida na América Latina no século XX, e um dos primeiros a transferir a lógica maravilhosa para a realidade latino-americana foi o cubano Alejo Carpentier, na introdução de seu romance *O reino deste mundo*, em 1949. Utilizando o termo “real maravilhoso” Carpentier relaciona a vivência que teve visitando o Haiti com obras literárias ficcionais e movimentos artísticos; Carpentier conclui que presenciava o real maravilhoso a cada passo que dava – inclusive um real maravilhoso ainda mais presente do que nas obras surrealistas –, fenômeno não exclusivo ao Haiti, mas comum à toda América Latina (CARPENTIER, 1949, p. 11).

O prólogo de Carpentier, por mais que apresente uma visão eurocentrista ao considerar as Américas como um lugar exótico e mágico, deu início a uma nova abordagem da literatura que era produzida na América Latina da primeira metade do século XX. O cientificismo e a tentativa de racionalização de tudo dá lugar a uma realidade que comporta santos, milagres e magia; a ciência coexiste harmoniosamente com a religião e o inexplicável. Não há, por exemplo, nenhum confronto entre a representação de localidades pertencentes ao nosso real e os personagens da trama terem a habilidade de voar ou viver durante séculos.

Para Carpentier,

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (CARPENTIER, 1949, p. 10).

Sendo assim, é inerente ao real maravilhoso uma representação do real que não é violentada pela ocorrência do inexistente e do impossível; a convivência de ambos é harmoniosa e aceita naturalmente pelos personagens da trama. Convivem, portanto, o possível e o impossível, o natural e o sobrenatural, possibilitado somente por meio da fé e das crenças comuns aos países em que essas obras são produzidas.

Mesmo que *real maravilhoso* não seja o único termo utilizado pelos teóricos de modo a se referir a esse novo fazer literário latino-americano (realismo mágico e realismo fantástico também são utilizados), Irlemar Chiampi alinha sua posição à de Carpentier e opta por utilizar *realismo maravilhoso* para se referir a essa literatura. A teórica parte do pressuposto que a literatura do real maravilhoso revisita o discurso fantástico (já cristalizado na produção literária) para subvertê-lo. Sendo assim, há semelhanças entre ambas expressões (CHIAMPI, 2015, p.52). Para Chiampi,

o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da realidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc. (CHIAMPI, 2015, pp. 52-53).

Ainda assim, apesar dos pontos de contato, é essencial delimitar o que afasta o realismo maravilhoso do fantástico.

A autora relaciona o fantástico ao sentimento do medo. Segundo Chiampi, o fantástico “é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (CHIAMPI, 2015, p. 53). O realismo maravilhoso, em contrapartida, “desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo [...] a maravilha é(está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 2015, p. 59). No realismo maravilhoso não há medo, hesitação nem incerteza perante o sobrenatural e o desconhecido. A fé e novas perspectivas de real – possibilitadas pelas diferentes

culturas que povoaram as Américas – substituem a tentativa de racionalização do discurso fantástico. A dúvida e a incompreensão dão lugar ao encantamento frente ao milagre e a magia.

3.6 O fantástico de outros autores e teorias aproximadas

Apresento, neste subcapítulo, breves definições dadas por outros teóricos à literatura fantástica (e quaisquer outros nomes que esse tipo de literatura ou outras expressões artísticas venham a receber, como neofantástico ou insólito).

Um dos autores que, além de escrever literatura fantástica, também dedicou algumas páginas a pensar essa literatura foi H. P. Lovecraft. Em seu ensaio, intitulado *Horror sobrenatural na literatura*¹⁴, Lovecraft argumenta que a resposta emocional do leitor (especificamente o sentimento de *horror*) é indispensável para o *conto estranho* – que é a literatura analisada em seu ensaio (LOVECRAFT, 1939, s/p, tradução do autor)¹⁵. Outro traço característico dessa escolha estética é não apresentar (somente) a ameaça física, mas também um horror psicológico, inexplicável. É necessário que a “suspensão ou derrota das leis fixas da Natureza que são nossa salvaguarda contra o caos” estejam presentes na narrativa, colocando em dúvida o que os personagens (e por extensão, o leitor) entendem como real¹⁶ (LOVECRAFT, 1939, s/p, tradução do autor). Além disso, a perspectiva de H. P. Lovecraft sobre a gênese do conto estranho está de acordo com o que os teóricos do fantástico (como Todorov e Roas) viriam a postular: “o impulso e a atmosfera são tão velhos quanto o homem, mas o típico conto estranho é fruto do século XVIII”¹⁷. O escritor estadunidense passa, então, a citar vários exemplos de contos estranhos para reforçar sua concepção de uma literatura de horror que não é definida pela

¹⁴ Tradução livre do título original *Supernatural horror in literature*.

¹⁵ No original, *weird tale*, tradução do autor. Não confundir com o *unheimlich* estudado por Sigmund Freud (que também pode ser traduzido como *estranho*, e, nas traduções mais recentes *inquietante*), caracterizado pelo desconforto em relação ao que conhecemos mas reprimimos; ou o *estranho* abordado por Tzvetan Todorov, literatura em que o sobrenatural representado é uma farsa (ou delírio), explicado racionalmente ao final da narrativa.

¹⁶ “The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space” (LOVECRAFT, 1939, s/p).

¹⁷ “The impulse and atmosphere are as old as man, but the typical weird tale of standard literature is a child of the eighteenth century” (LOVECRAFT, 1939, s/p).

ameaça física, mas sim pelo abalo psicológico causado pelo inexplicável e pela reação de horror sentida pelo leitor. Digno de nota que todos os exemplos contemplados no ensaio são em língua inglesa e todos foram produzidos na Europa ou nos Estados Unidos da América.

Lovecraft, assim, aborda temas caros a outros teóricos utilizados nesta pesquisa: relação entre real e sobrenatural, tentativa de racionalização e eventual incapacidade humana de explicar o sobrenatural presenciado, inquietação e dúvida dos personagens e, por extensão, inquietação e dúvida do leitor. H. P. Lovecraft leu e produziu durante o início do século XX, sendo assim não conseguiu ler obras fantásticas modernas (como as narrativas de Borges). O autor erra, a meu ver, quando declara que o conto estranho, a literatura de “fantasmagoria e horror” não passaria por mudanças substanciais. Entretanto, acerta ao enunciar que tal literatura sobreviveria ao teste do tempo, e que as grandes obras neste estilo seriam fruto mais do “trabalho e engenho dos autores do que o uso de temas já correntes” (LOVECRAFT, 1939, s/p, tradução do autor)¹⁸.

Outro autor anglófono que (quase um século após Lovecraft) se ocupou do tema foi o inglês Mark Fisher. Em seu livro *The weird and the eerie* (sem tradução para o português), publicado em 2016, Fisher defende que o *estranho* e o *sinistro*¹⁹ são ambos “experiências estéticas” (FISHER, 2016, p. 61, tradução do autor)²⁰ presentes em diversos suportes, como filmes, séries, artes visuais, literatura, entre outros; e também atravessando diferentes gêneros, como o “horror e a ficção científica, que acabaram obscurecendo o que é específico do estranho e do sinistro” (FISHER, 2016, p. 8, tradução do autor)²¹. Além disso, essas duas experiências não foram originadas e nem são exclusivas às artes ou à

¹⁸ Startling mutations, however, are not to be looked for in either direction. In any case an approximate balance of tendencies will continue to exist; and while we may justly expect a further subtilisation of technique, *we have no reason to think that the general position of the spectral in literature will be altered*. It is a narrow though essential branch of human expression, and will chiefly appeal as always to a limited audience with keen special sensibilities. *Whatever universal masterpiece of tomorrow may be wrought from phantasm or terror will owe its acceptance rather to a supreme workmanship than to a sympathetic theme* (LOVECRAFT, 1939, s/p). Foram traduzidas pelo autor as partes em itálico.

¹⁹ Como o livro de Mark Fisher não tem tradução para o português, optei por traduzir *weird* como estranho, assim como fiz com o *conto estranho* de Lovecraft; e *erie* como *sinistro*. O dicionário inglês-português, português-inglês Silveira Bueno considera estranho e sinistro como traduções possíveis para os termos, respectivamente. (BUENO, SILVEIRA, 2007, p. 218 e p. 622).

²⁰ “As with the weird, the eerie is worth reckoning with in its own right as a particular kind of aesthetic experience” (FISHER, 2016, p. 61).

²¹ “The weird and the eerie are to be found at the edges of genres such as horror and science fiction, and these genre associations have obscured what is specific to the weird and the eerie” (FISHER, 2016, p. 8).

ficção: para Fisher, “podemos e geralmente encontramos o estranho e o sinistro de maneira ‘crua’, sem a necessidade de formas específicas de mediação cultural” (FISHER, 2016, p. 61, tradução do autor)²².

A abordagem de Mark Fisher inicia com uma aproximação com o *unheimlich* de Sigmund Freud. Para o autor, os três conceitos compartilham um sentimento de “estranhamento” que não caracterizam um gênero, mas modos que perpassam diferentes gêneros (FISHER, 2016, p. 9, tradução do autor)²³. O que diferencia o estranho e o sinistro de Mark Fisher do *unheimlich* freudiano é a familiaridade: o inquietante de Freud é, por definição, algo familiar que foi reprimido devido a algum trauma.

Fisher, na sequência, define o estranho como

um tipo particular de perturbação. Envolve uma sensação de *incorreção*. Uma entidade ou objeto estranho faz com que sintamos que não deveria existir, ou que pelo menos não deveria existir aqui. Se ainda assim tal entidade ou objeto está aqui, então as categorias utilizadas por nós até o momento para apreender o mundo não podem ser válidas. A coisa estranha não está errada, afinal: são nossas concepções que devem estar inadequadas” (FISHER, 2016, p. 15, tradução do autor)²⁴.

Um dos exemplos de *estranho* para o autor é a prosa de H. P. Lovecraft. Nos contos do autor norte-americano há, geralmente, um personagem culto que se depara com resquícios de criaturas interplanetárias no nosso mundo, na nossa realidade. Cultos estranhos são formados para adorar esses seres alienígenas, quem vislumbra tais entidades enlouquece por não conseguir lidar com o inconcebível para a mente humana. Enfim, os contos de H. P. Lovecraft são exemplos basilares do estranho para Mark Fisher: algo inexplicável (previamente inexistente e impossível) irrompe em nossa realidade.

É possível perceber um ponto de contato entre a delimitação do estranho para Mark Fisher e o fantástico abordado por Todorov, Ceserani e Roas: essa irrupção do impossível na nossa realidade é, afinal, uma manifestação sobrenatural, tema caro aos teóricos do fantástico já abordados. As representações e esquemas da nossa realidade são postas em xeque, pois “o

²² “As with the weird, we can and often do encounter the sensation of the eerie ‘in the raw’, without the need for specific forms of cultural mediation” (FISHER, 2016, p. 61).

²³ There is certainly something that the weird, the eerie and the *unheimlich* share. They are all affects, but they are also modes: modes of film and fiction, modes of perception, ultimately, you might even say, modes of being. Even so, they are not quite genres” (FISHER, 2016, p. 9).

²⁴ “The weird is a particular kind of perturbation. It involves a sensation of *wrongness*: a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here. Yet if the entity or object *is* here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid. The weird thing is not wrong after all: it is our conceptions that must be inadequate” (FISHER, 2016, p. 15).

estranho desnaturaliza todos os mundos, ao expor suas instabilidades, sua abertura ao que é externo” (FISHER, 2016, p. 29, tradução do autor)²⁵.

Já com o sinistro a relação entre as teorias não é tão evidente. Fisher demarca a diferença entre o estranho e o sinistro pela

oposição (altamente carregada de metafísica e subjetividade) [...] entre presença e ausência: [...] o estranho é constituído pela presença – a presença *daquilo que não pertence*. Em alguns casos (como os casos pelos quais Lovecraft era obcecado) o estranho é marcado por uma exorbitante presença, um amontoado que excede nossa capacidade de representá-lo. O sinistro, por contraste, é constituído por uma *falta de ausência* ou por uma *falta de presença*. O sentimento evocado pelo sinistro ocorre tanto quando há algo presente quando não deveria haver nada, ou quando não há nada presente mas deveria haver algo (FISHER, 2016, p. 61. Tradução do autor)²⁶.

O sobrenatural não é mencionado – pode estar presente, sim, mas não é imprescindível. Um exemplo do sinistro na *internet* são os fóruns e comentários dedicados aos espaços liminares: fotografias em baixa resolução de locais que costumeiramente vemos cheios de pessoas e de vida, porém, dessa vez, esvaziados de toda essa “presença”. A “ausência” capturada na imagem não raro evoca sentimentos “sinistros” em comentários de fóruns e páginas da rede dedicadas a este tipo muito específico de fotografia. Lugares como *shopping centers* e escolas no período da noite; casas sem nenhuma mobília são alguns exemplos de “lugares liminares”²⁷.

O sinistro, portanto, é definido por uma presença ou uma ausência que não se justifica, instigando um mistério a ser resolvido: por que tal elemento está ausente ou presente? Que força misteriosa está por trás dessa nova organização, incomum ao nosso cotidiano? “O sinistro envolve formas de especulação e suspense” (FISHER, 2016, p. 62. Tradução do autor)²⁸, mas “assim que as

²⁵ “But the weird de-naturalises all worlds, by exposing their instability, their openness to the outside” (FISHER, 2016, p. 29).

²⁶ “The simplest way to get to this difference is by thinking about the (highly metaphisically freighted) opposition – perhaps it is the most fundamental opposition of all – between presence and absence. As we have seen, the weird is constituted by a presence – the presence of *that which does not belong*. In some cases of the weird (those with which Lovecraft was obsessed) the weird is marked by an exorbitant presence, a teeming which exceeds our capacity to represent it. The eerie, by contrast, is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*. The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or is [sic] there is nothing present when there should be something” (FISHER, 2016, p. 61).

²⁷ Mais sobre o assunto pode ser encontrado no vídeo *Strangely familiar places in Movies Explained*, do canal Du Cinema. Esse vídeo-ensaio explicativo e didático sobre lugares liminares pode ser encontrado em: https://www.youtube.com/watch?v=2T7wSwQtks&ab_channel=DuCinema. Acesso em: 09 de agosto de 2022. A referência completa se encontra ao final do texto.

²⁸ “The eerie involves forms of speculation and suspense” (FISHER, 2016, p. 62).

dúvidas e os enigmas são resolvidos, o sinistro se dissipa” (FISHER, 2016, p. 62, tradução do autor)²⁹. Há, nessa definição, uma aproximação possível com o gênero fantástico de Todorov, afinal, seu fantástico se esvai caso a explicação do sobrenatural penda para um dos lados da balança, seja ele a explicação natural ou a confirmação de uma outra realidade possível. Porém, reforço que o sinistro de Mark Fisher não exige um acontecimento sobrenatural; muito pelo contrário, é possível encontrar o sinistro em lugares cotidianos, desde que não estejam em conformidade com o “papel” que ocupam no nosso cotidiano.

Não são somente autores anglófonos a abordar o fantástico na contemporaneidade. Irène Bessièrre estipula em seu *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, que

o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2012, p. 305).

A pesquisadora, portanto, aproxima sua delimitação mais ao *modo*, como Ceserani, do que a um gênero, como consideram Todorov e Roas, apesar de não elencar constantes no modo fantástico como faz o pesquisador italiano. Essa primeira definição também dialoga com as outras teorias abordadas por considerar o contexto social e cultural para propor realidades representadas no relato fantástico. Ou seja, cada realidade (ou “imaginário coletivo”) está sujeita às vivências e experiências locais e temporais. É esse realismo representado nas obras que ajudará a estipular como contestá-lo; esse realismo que determinará o que é delimitado, e quais temas podem ultrapassar essa fronteira.

É por esse movimento, de representar uma realidade mundana para na sequência pô-la em questão que o efeito fantástico é criado. Ou seja, “a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo” (BESSIÈRE, 2012, p. 306). Ao utilizar o que é “deste mundo”, um outro mundo similar ao nosso é construído por meio da linguagem. O problema, segundo a autora, não é o sobrenatural, mas sim apreender o sobrenatural de maneira racional (BESSIÈRE, 2012, p. 307).

²⁹ “Once the questions and enigmas are resolved, the eerie immediately dissipates” (FISHER, 2016, p.62).

Vale atentar também para a escolha dos termos feita por Irène Bessièrre: *relato*, *caso* e *adivinha*. *Relatar* é, ainda hoje, muito presente em narrativas fantásticas. É muito comum que a história seja contada por um personagem que a experienciou ou a ouviu. Tal artifício, reitero, concretiza e aproxima leitor e narrativa, como se o que é relatado efetivamente tivesse acontecido com este personagem, ao mesmo tempo que põe em xeque as impressões do personagem frente à realidade. Já *caso* e *adivinha* dialogam com algum mistério a ser resolvido, exposto por uma tentativa de explicação em face do inexplicável. Essa tentativa de racionalização, que não é satisfeita, explicita uma perspectiva do Ocidente pós-Iluminismo para apreender o mundo que o cerca. Segundo a autora

aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha (BESSIÈRE, 2012, p. 316).

Essa dualidade “do caso e da adivinha” ainda está presente no fantástico contemporâneo. Para a autora, basta uma breve observação das revistas e narrativas produzidas ainda hoje para concluir que “fantástico é sinônimo de bizarro” (BESSIÈRE, 2012, p. 316).

Quanto ao insólito, García, Santos e Batista, em seu artigo intitulado *O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário*, distinguem o fantástico, o maravilhoso medieval, o realismo maravilhoso e um gênero novo, produzido na contemporaneidade. Para os autores

se a verdade, no Fantástico, encontrava-se aprisionada pelo estatuto da razão, obrigada a ser única e verdadeiramente única; e, no Realismo Maravilhoso, verificava-se a pluralização de seus sentidos, a aceitação e a afirmação de sua verdadeira multiplicidade; ela, agora, nesse novo e outro gênero contemporâneo, aparece ocultada, borrada, obscurecida, indistinta de seu antônimo. O que é verdadeiramente ‘verdadeiro’ ou ‘falso’? (GARCÍA; SANTOS; BATISTA, s/d, p. 15).

É possível entender essa literatura que bagunça nossas concepções de verdadeiro e falso, real e irreal, como o insólito (termo utilizado pelos autores, mas não somente por eles). Em outras palavras, não é mais a razão cientificista que ordena nosso mundo, como no fantástico; não é a magia nem a religião que organizam a realidade, como no maravilhoso medieval; nem mesmo é aceitação de múltiplas realidades compartilhadas, comunitárias e harmoniosas com o elemento sobrenatural que caracterizam essa experiência estética; é, sim, um

vazio, uma negação da possibilidade de se delimitar o real e explicar o mundo. O insólito

incorpora o mal-estar da humanidade, o sentimento melancólico frente a um mundo inexplicável, a inquietação mórbida do homem contemporâneo, o caráter esfacelador e esfacelado da pós-modernidade. Representa a negativa frente ao estatuído e a busca de outros sentidos que não estão, não se encontram e talvez nem existam. Problematiza o fim dos tempos, dos valores, das verdades. Pode ser encarado como um possível modelo paradigmático que possibilite circunscrever e inscrever um novo e outro gênero literário no conjunto das expressões pós-modernas, na esteira do Maravilhoso, do Fantástico e do Realismo-Maravilhoso, mas deles distinto (GARCÍA; SANTOS; BATISTA, s/d, p. 18).

Resta confrontar as diferentes teorias com os textos dos autores estudados: serão os textos selecionados de Jorge Luis Borges e Mariana Enríquez exemplos de literatura fantástica, real-maravilhosa ou insólita? Pertencerão a somente um desses gêneros / modos / experiências estéticas, ou serão transgressores das teorias que os precederam (e sucederam)? A análise que segue pretende responder a essas perguntas.

4. OS CONTOS, REALIDADE FANTÁSTICA

Tudo era espantoso, mas não impossível. Mariana Enríquez, 2017.

Quatro contos serão analisados ao longo deste quarto capítulo: dois de Mariana Enríquez (*O menino sujo* e *Sob a água negra*, ambos do livro *As coisas que perdemos no fogo*) e dois de Jorge Luis Borges (*O Zahir* e *O aleph*, ambos presentes na obra *O aleph*). Os contos foram selecionados por apresentarem uma representação do nosso real como cenário, mais especificamente Buenos Aires; e também por uma irrupção que perturba essa aparente realidade, seja ela sobrenatural ou inexplicável. Ao confrontar os contos com as teorias de literatura fantástica (ou teorias aproximadas) já mencionadas, se pretendeu responder se e de que maneira o fantástico está presente nas obras.

4.1 *O menino sujo*: presença / ausência, razão / crença

O livro *As coisas que perdemos no fogo* é composto por doze contos, escrito por Mariana Enríquez e publicado pela primeira vez em 2016. Os contos são todos ambientados em uma Argentina como a do nosso mundo, com suas ruas, bairros e cidades existentes; e apresentam acontecimentos inexplicáveis ou incomuns. Dos contos, quatro apresentam um narrador em terceira pessoa: *Pablito clavó un clavito: uma evocação do Baixinho Orelhudo*, *O quintal do vizinho*, *Sob a água negra* e *As coisas que perdemos no fogo*. Os outros oito contos são narrados em primeira pessoa por uma narradora-personagem.

O conto que abre o livro é *O menino sujo*. Uma das narrativas mais extensas na obra, apresenta a narradora-personagem³⁰ que se muda para a casa herdada dos seus falecidos avós, no bairro de Constitución, em Buenos Aires. A ambientação inicial do conto é ancorada em nossa realidade: se passa em Buenos Aires, em Constitución, e a narradora também perambula por ruas existentes: rua Virreyes (ENRÍQUEZ, 2017, p. 9), praça Garay, rua Ceballos (ENRÍQUEZ, 2017, p. 10) são alguns exemplos.

³⁰ A narradora-personagem em momento nenhum é nomeada no conto. Sempre que utilizar narradora, narradora-personagem ou narradora-protagonista será uma referência à mesma personagem do conto.

[...] azulejos antigos, [...] pé-direito alto (ENRÍQUEZ, 2017, p. 32); enfim, uma casa que representa o passado aristocrático de Constitución –, e se mudou para um bairro perigoso para se sentir “certeira e audaz, desperta” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 11). Essa personagem, fora de lugar tanto na casa quanto no bairro, se vê em meio a novas realidades que nada tem a ver com suas vivências até então. Por extensão, é possível também que não seja a realidade dos leitores do livro.

Após a mudança, a personagem observa, da sua casa, uma mulher grávida e seu outro filho – o menino sujo – que vivem na construção abandonada em frente. Certa noite, o menino sujo bate à porta pedindo ajuda: sua mãe desapareceu e precisa encontrá-la. A protagonista, sem saber direito o que fazer, prepara uma refeição para o menino e, na sequência, saem juntos pelo bairro para tomar um sorvete e procurar a mãe desaparecida.

É nesse passeio noturno que o conto apresenta um de seus primeiros indícios de um possível “sobrenatural”: é uma noite de celebração de rua em homenagem a Gauchito Gil, santo profano (ou seja, não considerado pela Igreja Católica) adorado em partes da Argentina. Não se sabe ao certo qual versão é a “oficial” de sua história. Mesmo assim, hoje há devotos do santo – na Argentina real – que o celebram e fazem oferendas pedindo a realização de milagres. Mas Gauchito Gil não é o único santo presente no conto: “costumam aparecer altares para santos menos amáveis que o Gauchito Gil. [...] ‘Lá atrás’ há montes de São Morte, o santinho esqueleto com suas velas vermelhas e pretas” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 18). São Morte (ou *San la Muerte*) também é um santo profano “real”, cultuado em diferentes regiões da América Latina. Apesar de ser um esqueleto coberto por um manto (ver figura 01) – como a representação da Morte ou do Ceifador Sinistro na ficção –, a narradora mesmo assume que “-- Mas não é um santo mau — falei ao menino sujo, que me encarou com olhos muito abertos, como se eu estivesse dizendo uma loucura. — É um santo que pode fazer o mal se alguém pedir, mas a maioria das pessoas não pede coisas feias: pede proteção” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 18).

Fig. 2: Altar com imagens de Gauchito Gil e São Morte.



Fonte: SERRANO, Sergio. *Gauchito Gil and San La Muerte*, 2008. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gauchito_Gil_and_San_La_Muerte.jpg. Acesso em: 12 de agosto de 2022.

Ao voltar para rua de casa após sua busca sem sucesso, a narradora e o menino sujo encontram a mãe do menino na construção abandonada que habita com seu filho. Após uma discussão em que a mãe ameaça a narradora com uma garrafa quebrada, a protagonista, abalada, corre para a casa e não consegue esquecer a situação.

No dia seguinte, não havia resquício da mãe e do menino sujo no prédio que ocupavam. Nada dos colchões que usavam para dormir nem dos seus pertences, como se os dois personagens nunca houvessem existido. Na semana seguinte, o corpo de um menino é encontrado em um estacionamento na região, degolado, com a língua cortada, o corpo demonstrando sinais de tortura e a cabeça depositada ao lado do corpo. A protagonista, ao acompanhar o desenrolar do caso e as informações desconstruídas tanto da sua sacada quanto da sua TV, acredita tratar-se do corpo do menino sujo, e se arrepende de não ter feito nada para evitar sua morte. Todavia, na manhã seguinte, o noticiário entrevista a mãe da vítima. Seu nome é Nora e não é a mãe que morava em frente à casa da narradora. A vítima também não era o menino sujo: a foto mostrada pela polícia apresentava “um menino gordinho, com covinhas e cabelo bem penteado” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 28), completamente diferente da descrição do menino sujo.

A vítima se chamava Ignacio (Nachito) e nem mesmo morava no bairro de Constitución.

Mesmo assim, a narradora-personagem não consegue esquecer o menino sujo e sua mãe. Ela pondera hipóteses como a de que o menino sujo possa ter sido sacrificado em um ritual macabro, de maneira semelhante ao assassinato de Nachito, mesmo que depois as desconsidere. A narradora sabe que ser devoto de São Morte não faz da pessoa uma assassina, por mais estranha que seja essa crença em comparação à sua realidade (ENRÍQUEZ, 2017, p. 26).

Ao final do conto, voltando para casa, a narradora se depara com a mãe do menino sujo. Não está mais grávida, mas também não há sinal do menino sujo nem de um bebê por perto. A protagonista confronta a mãe do menino sujo, que grita “-- EU NÃO TENHO FILHO!” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 31). A mãe escapa do ataque da narradora e, distante já, olha para trás, ri e grita “-- Eu dei ele! [...] E depois acariciou o ventre vazio com as duas mãos e disse, bem claro e alto: – E este eu também dei. Prometi os dois” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 32).

O conto termina dessa maneira. Não há respostas concretas para sanar as dúvidas da narradora e do leitor. Por qual motivo o menino Ignacio foi morto de maneira tão cruel? Onde está o menino sujo e seu irmão? A mãe os prometeu para quem? Adoção? Um culto que comete sacrifícios? Não é possível confirmar com a leitura do texto nenhuma dessas hipóteses, e o conto termina sem tirar seu leitor do suspense evocado pelas dúvidas que permeiam a narrativa.

Não há, neste conto, um acontecimento sobrenatural *per se*: diferentes lendas, crenças, religiões são comuns à nossa realidade (inclusive o culto a Gauchito Gil e São Morte são provenientes do nosso mundo, e não os relaciono de forma alguma ao sacrifício de seres humanos); crimes bárbaros envolvendo crianças são possíveis e ocorrem no nosso mundo; e por fim, rituais religiosos envolvendo sacrifícios (inclusive de pessoas) também fazem parte da nossa realidade. Por mais que a sociedade ocidental pós-Iluminismo se entenda como científica e racional, a religião e as crenças ainda fazem parte da experiência humana – e acredito, nunca deixarão de fazer parte do que é ser humano. Por mais que as religiões e seus ritos não sejam – e nem devam ser – explicados racionalmente, sua existência é completamente possível e comum em nossa delimitação de real. Como, então, tratar esse conto como fantástico se não há uma irrupção clara do sobrenatural em nossa realidade, como pressupõem os teóricos abordados?

O movimento que ocorre no conto *O menino sujo* é o choque entre diferentes realidades: uma institucionalizada, aristocrata, de controle, de urbe (e realidade) organizada, funcional, justamente o bairro de Constitución antes do *boom* populacional da segunda metade do século XX. A narradora-personagem, com sua casa, com seu emprego formal como *designer* faz parte desse universo institucionalizado. Tal realidade entra em conflito com a miséria, a falta, a fome, o uso de drogas pesadas, a violência urbana e o culto estranho. Ou seja, nosso real contemporâneo, ocidental, racional e burguês só comporta a existência de rituais religiosos dentro de um certo limite; o sacrifício de seres humanos, obviamente, não é contemplado pela nossa concepção de real. Mas não é necessário ser tão extremo: é possível que até o culto a um gaúcho ou a um santo “esqueleto” seja entendido como possível em nosso real. O fato de ambos não serem considerados pela Igreja Católica nos lembra que o real “institucionalizado” não dá conta dos diversos “reais” presentes em nosso mundo. A autoridade maior do catolicismo não reconhece a santidade de Gauchito Gil e São Morte. Isso não impede que sigam sendo cultuados e adorados.

Ao tomarmos a perspectiva todoroviana, o conto *O menino sujo* não é um exemplo do que o autor defende como literatura fantástica. Apesar do cenário do conto ser uma representação do mundo real, não há a irrupção de algo sobrenatural em nossa realidade. Há, entretanto, o surgimento de uma realidade diferente da realidade entendida como certa pela personagem principal. Essa sobreposição de realidades evoca a dúvida e a hesitação, tão importantes para a conceituação de Tzevtan Todorov. É possível perceber que o elemento responsável por deixar o leitor e os personagens em suspenso, por mais que dialogue com o oculto e o inexplicável, não é um acontecimento impossível ou fantasmagórico. Mesmo assim, não há, como predetermina Todorov, uma solução para o mistério da trama: não sabemos o que aconteceu com o menino sujo, nem mesmo se se tratava de um caso de sacrifício ritualístico (como no caso Ignacio). Terminamos a leitura sem uma resposta concreta, e mesmo que a obra não se alinhe com o fantástico de Todorov algumas características consideradas em sua teoria estão presentes.

Quanto ao modo fantástico de Remo Ceserani, serão considerados os procedimentos narrativos e teóricos para a nossa análise, assim como os temas recorrentes em seu modo fantástico, que serão confrontados com o texto literário. No conto *O menino sujo*, temos:

- 1) dos dez procedimentos narrativos elencados pelo teórico italiano, cinco estão presentes no conto: a narração em primeira pessoa; um envolvimento emocional do leitor por meio do horror ou da perturbação; a transposição de um limiar – “lá atrás”, onde os santos não são tão amáveis (ENRÍQUEZ, 2017, p. 18) –; a eclipse ou o espaço vazio – o menino sujo some e não há um desfecho ou uma conclusão para o seu desaparecimento –; e o detalhe do romance policial – são os detalhes e as coincidências que fazem a narradora-personagem crer que o menino sujo fora sacrificado em algum ritual assim como Ignacio. Não são empregados procedimentos narrativos que nos lembram a todo momento que se trata de uma narração; uma experimentação com a linguagem que trate o figurado como literal; a presença de um objeto mediador, a teatralidade nem a figuratividade.
- 2) Quanto aos oito temas familiares ao modo fantástico, são encontrados seis: a noite e as trevas; o indivíduo e a individualidade – expressos pela protagonista, que não pertence ao bairro de Constitución –; a loucura e a incapacidade de se adequar às normas vigentes – presentes na dicotomia entre o discurso oficial, do catolicismo, e o culto aos santos pagãos –; o duplo – a protagonista acredita ser o menino sujo a vítima do sacrifício noticiado na televisão, quando na verdade era um outro menino, Ignacio –; a irrupção do inexplicável no cotidiano – o assassinato (ou assassinatos) do(s) menino(s) em sacrifício –; e o nada, o vazio – o conto termina sem uma explicação, sem uma certeza do que ocorreu ou não. Não há respostas ou fechamento para as personagens da narrativa.

Apesar do relato não nos lembrar a todo momento que se trata de um relato (ou seja, procedimentos narrativos na primeira camada do texto, conforme estipula Ceserani) (CESERANI, 2020, p. 68), a narradora-protagonista corta, subitamente, o encontro que teve uma noite com o menino sujo para adiantar que, na semana seguinte, ocorrerá o assassinato de Ignacio: “O corpo apareceu uma semana depois do sumiço do menino sujo e de sua mãe” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 20). Tal artifício, digno de uma montagem em um filme, nos lembra que estamos ouvindo um relato e que, ao aproximar esse episódio com o desaparecimento do menino sujo, a narradora sugere a aproximação que ela mesmo fizera, de que a vítima no ritual pode ter sido o menino sujo.

Pelo menos metade do proposto por Ceserani para o modo fantástico está presente no conto. Se um leitor hipotético ainda estiver hesitante em caracterizar *O menino sujo* como uma prosa que opera pela lógica do modo fantástico, é indiscutível, porém, reconhecer a influência de obras fantásticas preexistentes, dada a presença dos procedimentos narrativos e temáticos acima elencados.

Assim como no fantástico de Todorov, o fantástico para David Roas exige a irrupção do sobrenatural em nosso real. Reitero: no conto *O menino sujo* não há uma irrupção clara do sobrenatural; porém, o real da protagonista é posto em xeque de diversas maneiras: sacrifícios humanos, violência urbana, o culto a santos pagãos, a decadência do bairro de Constitución. As diferenças são tantas que, de certo modo, a narradora adentra um real que não é mais o seu, uma realidade que não lhe pertence. Em uma conversa da narradora com a cabeleireira Lala sobre bruxos no bairro, há uma frase que sintetiza a situação da protagonista nessa realidade que lhe é estranha. Lala diz: "- Que é que você sabe do que acontece *de verdade* por aqui, menina? Você mora aqui, mas é de outro mundo" (ENRÍQUEZ, 2017, p. 14). Essas outras realidades, comportadas em uma cidade grande, são vislumbradas pela protagonista, que vivia tranquilamente sem percebê-las (ENRÍQUEZ, 2017, p. 19).

O conto também está alinhado ao gênero fantástico de Roas quando considera o contexto espacial e cultural para delimitar o real e a subsequente irrupção de uma realidade outra. É possível citar como exemplo: o bairro de Constitución e sua decadência, os nomes das ruas, os santos adorados, a violência urbana, todos eles comuns à realidade de Buenos Aires.

Quanto ao realismo maravilhoso, por mais que a realidade do conto comporte perspectivas (realidades) diversas, não está presente o encantamento e a maravilha – pré-requisitos do discurso real-maravilhoso. Em contrapartida, permeia a narrativa o horror, o desconforto, a violência, a miséria. Ao invés das possibilidades outras proporcionadas pelo real maravilhoso latino-americano evocar uma harmonia e uma beleza, as outras realidades “desconhecidas” e obscuras do conto levam uma conotação negativa, do horror ao desconhecido (de maneira semelhante aos textos fantásticos clássicos/oitocentistas).

O estranho e o sinistro³² teorizados por Mark Fisher proporcionam chaves de leitura interessantes para o conto *O menino sujo*. Primeiramente o estranho, que determina a irrupção de algo que não deveria existir em nossa realidade. Não

³² Respectivamente, *weird* e *eerie*. Para mais, ver subcapítulo 3.6 do presente trabalho.

se trata de algo sobrenatural, mas a naturalização da miséria – “Eu me dei conta [...] do pouco que me importam as pessoas, de como me pareciam naturais aquelas vidas desgraçadas” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 19) – e o assassinato ritualístico do personagem Ignacio, de maneira cruel e monstruosa perturbam e colocam em xeque a realidade da narradora protagonista.

O sinistro é ainda mais acentuado no conto: como se trata de um efeito estético que se dá pela ausência do que deveria estar presente (ou pela presença do que deveria estar ausente), o sinistro é percebido no conto pela ausência. Primeiro pelas casas e construções abandonadas no bairro de Constitución, rico no passado, mas agora caracterizado pela decadência: “o bairro ficou marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 10).

Esse vazio é constante em todo o conto. Em primeiro lugar, o menino sujo e sua mãe desaparecem na história sem deixar vestígio –

a primeira coisa que notei foi a ausência dos colchões na esquina em frente. Não restava nada do menino sujo e de sua mãe, não tinham deixado pra trás nem uma sacola, nem uma mancha nem uma guimba de cigarro. Nada. Como se não tivessem estado ali (ENRÍQUEZ, 2017, p. 20);

e o conto termina sem uma conclusão para o mistério da ausência do menino. O leitor (contaminado pela perspectiva da narradora-protagonista) pode levantar hipóteses do que aconteceu com ele, mas não há como afirmar com certeza o que lhe aconteceu. Essa ausência e dúvida das forças que operam em segundo plano (será que ele foi sacrificado em algum ritual violento? O que sua mãe quis dizer quando diz que “deu o menino”? Há chances de algo muito mais comum, rotineiro ter acontecido com ele, como ter ido morar em algum outro bairro?) permanecem com a narradora e o leitor mesmo depois de terminada a história.

A ausência dos personagens não é a única falta sentida ao longo da narrativa. Há outra não-presença, que dialoga com elementos de conto de horror, que são as casas abandonadas do bairro de Constitución: “com todos esses recantos que um dia foram luxuosos, como templos abandonados e depois ocupados por infieis que nem sequer sabem que, entre aquelas paredes, já se escutaram louvores a velhos deuses” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 11). Esse abandono suscita dúvidas e evoca uma aura de eventos inexplicáveis. Não sabemos, por exemplo, quem habitava essas construções, por qual motivo foram embora, o que

há atualmente nessas construções; é essa incapacidade de responder tais perguntas que evoca o sinistro e o conserva até depois de finalizada a leitura.

O vazio das mansões e construções abandonadas é uma constante em narrativas de horror; e tanto Lovecraft como Fisher e Roas dão especial importância ao medo como resposta emotiva do leitor, seja no fantástico, no estranho ou no sinistro. O horror, o monstruoso e o fantasmagórico com certeza estão presentes no conto *O menino sujo*. Desde a descrição grotesca e violenta dos restos mortais do menino Ignacio³³, passando pelas construções grandes abandonadas (como se fossem castelos em um romance gótico)³⁴, até os desaparecimentos e ausência, tudo no conto contribui para a construção de uma atmosfera de medo, de incerteza e de inquietação. Isso fica claro na reação das personagens ao longo da trama. Os exemplos são vários, como em

não quero escutar as histórias de terror do bairro, que são todas inverossímeis e críveis ao mesmo tempo³⁵ e que não me dão medo, pelo menos de dia. À noite, quando tento terminar trabalhos atrasados e fico acordada em silêncio para me concentrar, às vezes me lembro das histórias contadas em voz baixa. E me certifico de que a porta da rua esteja bem trancada, assim como a da sacada” (ENRÍQUEZ, 2017, pp. 14-15);

ou ainda: “-- Você está com medo?” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 15); “e isso fez Lala soltar um grito” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 21); “eu vomitava de bêbada e de assustada” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 23); “tive medo” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 24). Em outras palavras, todos esses exemplos trabalham de modo a construir uma atmosfera de horror na narrativa.

Por fim, mesmo que não se concretize durante a narrativa nenhum evento sobrenatural, há dicas da presença do fantasmagórico e do oculto, dois elementos comuns ao fantástico. Para além do possível ritual com sacrifício dos personagens meninos, o conto finaliza com a personagem sozinha, em casa, imaginando que o menino sujo pode voltar dos mortos para lhe assombrar: “esperava os golpes suaves da mão pegajosa do menino sujo ou o ruído de sua

³³ “Sabia-se que a cabeça estava rapada até o osso e que não tinha sido encontrado cabelo na área. Também que as pálpebras haviam sido costuradas e a língua, mordida, não se sabia se pelo próprio menino morto ou – e isso fez Lala soltar um grito – pelos dentes de outra pessoa” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 21).

³⁴ “Quando fechei a porta, não senti o alívio dos cômodos frescos, da escada de madeira, do pátio interno, dos azulejos antigos, do pé-direito alto” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 32): tal descrição ampla, esvaziada, antiga, poderia muito bem ser a de uma mansão ou um castelo, ambientes comuns ao terror.

³⁵ “Histórias de terror inverossímeis e críveis ao mesmo tempo” tal qual um conto fantástico dos analisados por Tzvetan Todorov, que apresentam tanto uma explicação científica quanto sobrenatural.

cabeça rodando pela escada. Esperava o menino sujo que ia me pedir, mais uma vez, para deixá-lo entrar” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 32). Essa presença imaginada do menino degolado, com sua cabeça rodando e mão pegajosa não é possível racionalmente. Entretanto, a construção da narrativa e do estado mental da personagem faz com que o leitor aceite essa sugestão fantástica, por mais inverossímil que seja. Tal qual um dos exemplos abordados por Todorov, é possível considerar duas saídas para essa narrativa: no universo do conto, o sacrifício dos meninos é o que realmente ocorreu com os personagens, e a culpa por não ter feito nada faz com que a narradora-protagonista conviva com esse fantasma; ou, trata-se apenas de uma personagem que romantizou sua vida medíocre no novo bairro. Nas palavras da própria narradora,

talvez minha mãe tivesse razão. Talvez eu precisasse me mudar. Talvez, como ela dissera, eu tivesse uma fixação pela casa porque me permitia viver isolada, porque ali ninguém me visitava, porque estava deprimida e inventava para mim mesma histórias românticas sobre um bairro que, na verdade, era uma merda, uma merda, uma merda [...] talvez eu não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre (ENRÍQUEZ, 2017, p. 31).

As duas respostas são possíveis, verossímeis e fazem sentido no universo construído pela narrativa. Porém, mais importante do que a existência de mais de uma explicação é a não-solução deste impasse: é nesse equilíbrio frágil, passível de ser desfeito a qualquer momento por uma resposta assertiva para qualquer um dos lados, que se concretiza um efeito fantástico.

4.2 *Sob a água negra*: silêncio, morte, decadência

O conto *Sob a água negra* narra a investigação de um caso de violência policial pela promotora Marina Pinat. Narrado em terceira pessoa de forma onisciente, a história inicia com o depoimento dos policiais que, presumivelmente, lançaram dois jovens ao rio Matanza-Riachuelo, em Buenos Aires³⁶. O corpo de um dos jovens aparece na margem do rio, enquanto o outro tem somente seus tênis encontrados (ENRÍQUEZ, 2017, p. 151).

³⁶ Como falarei adiante, o Rio Matanza-Riachuelo corta a cidade de oeste para leste e desemboca no Rio da Prata. Uma rápida busca pelo rio no Google apresenta diversos resultados sobre o seu alto nível de poluição e contaminação.

Após não obter nenhuma nova informação no interrogatório do policial e rememorar os dois meses de investigação, a promotora é informada que uma jovem, moradora de Villa Moreno (favela circundada pelo rio Riachuelo) está no escritório com novas informações sobre o caso. Marina atende a moça que, em troca de dinheiro, lhe diz que Emanuel está vivo, que havia saído da água (ENRÍQUEZ, 2017, p. 155). De modo a verificar a informação e sustentar o caso, a promotora decide ir até a favela.

Assim que chega, de táxi (o taxista se recusa a ultrapassar uma determinada região da favela), a promotora estranha o silêncio e o vazio da favela. A ausência não é o único acontecimento estranho: um menino deformado – devido à poluição do rio, as crianças “tinham começado a nascer com malformações” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 153) – parece lhe guiar até a paróquia do bairro.

Quando chega na igreja, Marina encontra, no lugar dos santos, da cruz e da Virgem Maria – como seria comum na iconografia católica –, pichações na parede que seguem um padrão e “uma estaca, cravada num modesto vaso de metal. E, cravada na estaca, uma cabeça de vaca” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 162), como um ídolo a ser adorado desse culto outro.

O padre responsável pela paróquia chega, bêbado, e tenta convencer a promotora que esse tanto de lixo e poluição no rio Riachuelo tinham o intuito de deixar algo dormindo nas profundezas: “todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 164). Mas os policiais, por jogarem jovens no rio, despertaram algo.

Nesse momento, a protagonista tenta racionalizar o que vivencia:

o padre, acossado por aqueles que o odiavam na favela, tinha perdido o juízo. O menino disforme, certamente abandonado pela família, seguia-o por toda parte porque não tinha mais ninguém. As pessoas da favela haviam levado sua música e seus churrascos aos festejos de carnaval. Tudo era espantoso, mas não impossível. Não havia nenhum garoto morto que vivia, não havia nenhum culto dos mortos (ENRÍQUEZ, 2017, p. 164).

Mesmo assim, a tentativa de racionalização não é suficiente e a realidade se impõe. O padre dá um tiro na própria cabeça, Marina sai da igreja e se depara com uma procissão, diferente das procissões das religiões comuns ao nosso real.

Nessa procissão há música, há pessoas, há um ídolo sendo carregado, mas que pode ser algo vivo. O conto termina com a promotora fugindo enquanto cobre os ouvidos, após essa explosão de vida em uma realidade que era, até poucos minutos atrás, silenciosa e morta.

Primeiramente, o conto apresenta uma tensão entre o que é, para o nosso universo, real e irreal. Para evidenciar esse choque, é importante delimitar o que pertence à nossa realidade e o que é sobrenatural ou inexplicável em *Sob a água negra*. O cenário do conto é uma representação do real: Buenos Aires – assim como no *menino sujo* –, com suas ruas e localidades, é representada de maneira correlata à Buenos Aires real. Assim como no universo da narrativa, o rio Matanza-Riachuelo é situado em Buenos Aires e é extremamente contaminado por produtos químicos, devido a uma intensa e descontrolada industrialização no seu entorno ao longo do século XX. Houve também, devido à poluição, o adocimento de moradores de favelas que margeiam o Riachuelo³⁷.

Fig. 3: Existem cerca de 1585 favelas ou assentamentos em condições precárias em Buenos Aires. Um destes é Villa Moreno, cenário do conto *Sob a água negra*³⁸.



³⁷ Ambientalistas, em uma pesquisa publicada em 2013, constataram que o rio Matanza-Riachuelo se encontrava entre os dez locais mais poluídos do planeta, pois “15.000 indústrias despejam dejetos no rio”. Entre as conclusões alarmantes do estudo, destaco que as indústrias químicas são “responsáveis por mais de um terço da poluição deste corpo hídrico” e que “aproximadamente 60% das cerca de 20 mil pessoas que moram nas proximidades deste rio vivem em áreas consideradas inapropriadas para os humanos” (RIO, 2013, s/p).

³⁸ Dados de 2017 (CONFIRMAN, 2017, s/p) disponíveis em: <https://www.primerplanoonline.com.ar/confirman-1-585-villas-asentamientos-la-provincia-donde-viv-en-420-mil-familias/>.

Fonte: CONFIRMAN que hay 1.585 villas y asentamientos en la Provincia donde viven 420 mil familias. Primer Plano online. Online, 15 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.primerplanoonline.com.ar/confirman-1-585-villas-asentamientos-la-provincia-nde-viven-420-mil-familias/> Acesso em: 04 de janeiro de 2022.

Todos esses elementos citados – a miséria, a poluição, a contaminação e a violência policial – são representados no conto e são também comuns à Buenos Aires real. De modo a entender o conto pelo prisma do fantástico todoroviano, é necessário estipular também qual irrupção (possivelmente) sobrenatural ocorre no conto e suscita a dúvida do leitor e personagens.

Por mais que o cenário em que se passa o conto seja realista, há diversas passagens na narrativa que possibilitam tanto uma explicação possível em nosso mundo, mas inverossímil, ou irreal em nosso universo, mas verossímil na lógica do conto. O primeiro episódio inexplicável é a volta do jovem Emanuel que, segundo uma moradora do bairro, “voltou da água, estava na água” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 155). A promotora pergunta se o jovem saiu da água momentos após o ataque dos policiais, mas a garota reforça o impossível de seu relato: “tem umas duas semanas que ele saiu. Acabou de voltar” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 155). Em nosso real, é obviamente impossível que seres humanos sobrevivam durante quase dois meses submersos em água contaminada, e essa imposição da (nossa) realidade fica explícita na leitura da protagonista: ela acredita que o relato seja uma mentira, inventada para que a moradora da favela ganhasse dinheiro em troca de informação: “a razão lhe dizia que a menina grávida só estava buscando dinheiro, mas havia algo na história que soava estranhamente real, como um pesadelo vívido” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 156). Esse confronto, da racionalidade da protagonista e a realidade do “pesadelo”, permeia o conto. A dúvida – “um morto que na verdade estava vivo” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 156) permanece até o final da narrativa, nem a promotora, nem o leitor podem afirmar se Emanuel realmente voltou da água meses após ter sido lançado e mora na favela, ou se tudo não passa de um relato mentiroso.

Outra passagem da narrativa dialoga com o impossível e o sobrenatural: é a presença do menino deformado que recebe a promotora na favela. Sua descrição o assemelha a um animal aquático:

Era um dos meninos disformes. Reconheceu-o de imediato, como não identificá-los? Com o tempo, aquela cara que, quando bebê, tinha sido feia, tornara-se ainda mais horrível: o nariz muito largo, como o de um felino, e os olhos muito separados, perto das têmporas. O menino abriu a boca, para chamá-la talvez: não tinha dentes. Tinha um corpo de oito ou dez anos e nem um único dente.

O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se desenvolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (ou seriam patas? Sempre tinha dúvidas de como chamá-los) (ENRÍQUEZ, 2017, p. 161).

É possível, em nosso real, que mutações sejam causadas por contaminação e radiação, inclusive causando mudanças visíveis no corpo. Entretanto, criar ventosas nos dedos, como se fossem tentáculos, e ter olhos próximo às têmporas, mais do que descrever alguma deformação existente em nosso universo, constrói, no universo da trama, uma influência do mundo subaquático do rio Riachuelo em nosso mundo terrestre. Não podemos descartar de todo a possibilidade da promotora estar sobressaltada ao adentrar esse universo que não é o seu e potencializar a impressão que faz do menino deformado.

Sob esse viés, é possível aproximar o conto *Sob a água negra* da perspectiva de Todorov para a literatura fantástica, visto que há uma possível mas não comprovada presença do sobrenatural. A dúvida se mantém após o término da leitura do conto.

Quanto a perspectiva de Ceserani de modo fantástico, obtemos o seguinte resultado:

- 1) dos dez procedimentos narrativos do fantástico, cinco estão presentes. São eles: o envolvimento emocional do leitor pelo viés do medo e da perturbação; a transposição de um limiar – quando a promotora de justiça chega na favela e parece submergir em uma outra realidade –; a elipse – expressa no abandono e na ausência percebida nos cenários descritos³⁹ –; a teatralidade e a figuratividade – é possível que a história toda seja uma encenação dos moradores da vila, mas teriam motivo para enganar a promotora? É uma explicação possível e racional, porém improvável.

³⁹ A elipse também pode ser percebida ao final do conto, quando Marina não consegue ver o que está sendo carregado em cima do colchão durante o cortejo ritualístico. “Marina não conseguia distingui-lo: estava deitado”, e só consegue vislumbrar um braço cinzento caído na lateral, pois o que quer que estivesse no colchão se mexia (ENRÍQUEZ, 2017, p. 166).

- 2) dos oito temas elencados pelo teórico italiano, seis estão presentes no conto *Sob a água negra*. São eles: a escuridão – expressa não pela noite, mas pelo rio Riachuelo, muitas vezes descrito utilizando o adjetivo “negro”⁴⁰ –; o retorno dos mortos à vida; o indivíduo burguês – aparente na promotora, fora de lugar nos cenários do conto –; a loucura e a incapacidade de se adequar às normas vigentes – o padre enlouquece, se embriaga, se suicida –; a irrupção do monstruoso – as mutações sofridas pelas crianças que faz com que se pareçam com peixes –; e o vazio, o nada.

Com ainda mais temas e procedimentos narrativos fantásticos do que o *O menino sujo*, o conto *Sob a água negra* confirma a influência da literatura fantástica na obra da autora argentina.

Também há pontos de contato quando aproximamos *Sob a água negra* com o fantástico para David Roas. Elementos como a presença do monstruoso⁴¹, do horror e de uma ruptura com a realidade dominante (que é determinado por um contexto espacial e temporal) permeiam a narrativa.

⁴⁰ “Rodeava o rio negro” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 157); “o rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 158); “olhou o rio negro” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 160); “a água negra parecia agitada”(ENRIQUEZ, 2017, p. 167).

⁴¹ “Os filhos das famílias que viviam perto daquela água, que a bebiam, embora suas mães tentassem tirar o veneno dela fervendo-a, ficavam doentes, morriam de câncer em três meses, horríveis erupções na pele destroçam seus braços e suas pernas. E alguns, os menores, tinham começado a nascer com malformações. Braços a mais (às vezes quatro), os narizes largos como os de felinos, os olhos cegos e próximos às têmporas. Não lembrava o nome que os médicos, um tanto desconcertados, tinham dado àqueles defeitos de nascença. Lembrava que um deles os havia chamado de ‘mutações’” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 153).

Em primeiro lugar, a poluição⁴² e a violência policial⁴³ são dados concretos da realidade latino-americana, inclusive da realidade portenha, sendo representados no conto. A ruptura com esse real violento e decadente é, também, uma hipérbole desses problemas sociais reais: a contaminação do rio é tanta que, além da doença, transforma as crianças em peixes e seus dedos em tentáculos; a poluição é tanta que é necessário uma outra explicação (a sobrenatural) para explicar porque “a Argentina havia contaminado quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 158).

Ademais, essa ruptura com a realidade dominante da cidade grande, causa assombro e horror no leitor e personagens: “O motorista soava assustado, sinceramente assustado” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 159); “Marina sentiu um calafrio” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 155); Emanuel, se realmente voltou à vida, é descrito como um morto-vivo que fede perambulando pela vila⁴⁴; e a promotora tem um pesadelo na noite após os depoimentos, digno de um filme de terror⁴⁵. Todos esses trechos da narrativa contribuem para construir uma ambientação de morte, horror e inquietude perante a realidade do rio Riachuelo contaminado.

⁴² “O rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto, em decomposição: não conseguia respirar. Era o rio mais poluído do mundo, garantiam os especialistas. Talvez houvesse algum na China com o mesmo grau de toxicidade: o único lugar do mundo comparável. Mas a China era o país mais industrializado da Terra: a Argentina havia contaminado quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital, que poderia proporcionar um passeio bonito” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 158)

⁴³ Durante o depoimento, um dos policiais acusados diz: “-- Tomara que toda aquela favela pegue fogo. Ou que se afoguem todos. Vocês não fazem ideia do que acontece ali dentro. Não fazem ideia” (ENRÍQUEZ, 2017, p.152). É possível que o policial do conto seja violento e realmente acredita que, ao exterminar toda aquela população, os problemas da cidade grande deixariam de existir; ou o policial presenciou acontecimentos sobrenaturais na favela, e queimar toda a região seria a única maneira de acabar com o horror? Nem a promotora nem o leitor terminam o conto com uma resposta concreta. Entretanto, em nossa realidade, a primeira hipótese levantada é, além de naturalizada, tão ou mais horrível que a hipótese extra-mundana. Há um horror presente em nosso real que ganha novos contornos se, na ficção, é tratado com uma roupagem sobrenatural.

⁴⁴ “Emanuel López havia emergido do Riachuelo, dizia a jovem, as pessoas o tinham visto caminhar pelas vielas labirínticas da favela, e algumas tinham corrido, mortas de medo, quando cruzaram com ele. Diziam que caminhava devagar e que fedia” (ENRÍQUEZ, 2017, pp. 155-156).

⁴⁵ “A razão lhe dizia que a menina grávida só estava buscando dinheiro, mas havia algo na história que soava estranhamente real, como um pesadelo vívido. Dormiu mal, pensando na mão do menino morto, porém vivo, chegando à margem, no nadador fantasma que voltava meses depois de ser assassinado. Sonhou que daquela mão caíam os dedos quando o garoto sacudia a imundície após emergir e acordou com o nariz gotejando cheiro de carne morta e um medo horrível de encontrar aqueles dedos inchados e infecciosos entre os lençóis” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 156).

De maneira semelhante à do conto anterior, seria estranho relacionar *Sob a água negra* com o realismo maravilhoso. Por mais que existam realidades sobrepostas coexistindo (a realidade institucionalizada da promotora, a realidade dos policiais, a realidade da favela, a realidade “alienígena” do fundo do rio), sua coexistência não é nada harmoniosa. O (possivelmente) sobrenatural não causa no leitor encantamento, mas sim espanto, repulsa, horror.

Há um momento na história em que, aparentemente, as perspectivas divergentes coexistiam em harmonia: na lembrança do que a favela era antes do personagem Emanuel despertar o que estava adormecido no fundo do rio, temos:

aquela favela abandonada pelo Estado e favorita de delinquentes que precisavam se esconder, até mesmo aquele lugar perigoso e evitado, tinha muitos e agradáveis sons. Sempre fora assim. As diferentes músicas confundidas: a lenta e sensual *cumbia* da periferia, aquela mistura estridente de reggae com ritmo caribenho; a sempre presente *cumbia* de Santa Fé, com suas letras românticas e às vezes violentas; as motos com os canos de escapamento cortados para produzir rugidos ao arrancar; as pessoas que vinham e compravam e caminhavam e falavam. Os infalíveis churrascos com linguças, miúdos, frangos na brasa. As favelas formigavam de gente, de crianças correndo, de jovens de boné tomando cerveja, de cães (ENRÍQUEZ, 2017, p. 160).

Antes do momento em que ocorre a ação da narrativa, a realidade na favela é descrita com música, som e barulho. Uma diversidade de culturas – expressas nos diferentes ritmos musicais como a *cumbia* e o reggae – habitam, pacificamente, o mesmo espaço. É uma descrição de *vida*. Logo após essa lembrança, nos deparamos com uma descrição de morte: “a favela da ponte Moreno, não obstante, agora estava tão morta quanto a água do Riachuelo” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 160). A impressão que permanece é a de que a protagonista submergiu em uma realidade paralela àquela da antiga favela, uma realidade marcada pela ausência, pelo silêncio e pela morte.

A ausência, logo, se faz perceptível ao longo de todo o conto⁴⁶. O abandono, a decadência e a miséria permeiam os cenários do conto, dialogando com o sinistro, conceituado por Mark Fisher. Se nos cenários anteriormente haviam moradores, o que fez com que seus habitantes saíssem de lá? Por qual motivo são, no tempo do conto, uma zona morta? Novamente, é possível aventar mais de uma possibilidade no universo do conto: devido às condições precárias e insalubres do rio Riachuelo contaminado, quem pôde se mudou para outro bairro; ou, o extra-mundano se concretiza e a favela passou de um lugar cheio de vida para um local de silêncio e morte?

É também frutífera a aproximação com o estranho de Fisher. No estranho, há a irrupção de algo que não deveria estar ali, que não pertence ao nosso mundo ou ao nosso real. Há uma presença de outro mundo (ou outro real) no nosso, e isso se manifesta na narrativa por meio do silêncio da favela – que antes era viva –, dos meninos deformados, da igreja que passa a cultuar um rito pagão, do personagem Emanuel ter voltado à vida / saído do rio meses depois, da irrupção de um possível deus outro no fundo do rio (que recebia todo o lixo e entulho do rio pois “não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 164).

⁴⁶ “construíram casas nos *terrenos vazios* [...] *fábricas abandonadas*” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 157); “Estranhou a *total falta* dos santos populares, as imagens de Gauchito Gil, de Iemanjá, de algumas virgens que costumam ter pequenos altares” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 161); “o lugar parecia *abandonado*” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 161); “a igreja da favela deixara de ser uma igreja: não havia mais cadeiras de madeira nem púlpito, “agora estava *completamente vazio* [...] O crucifixo tinha desaparecido, bem como as imagens do sagrado coração de Jesus e da Virgem de Luján” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 162).

O estilo e os temas de H. P. Lovecraft (que para Fisher, é um exemplo do estranho) estão presentes no conto *Sob a água negra*. A possibilidade de haver uma entidade estranha no fundo do rio (ENRÍQUEZ, 2017, p. 164), fazendo com que mortos voltem à vida e pessoas virem peixes são temas comuns à prosa de Lovecraft. Além disso, é repetido, ao final do conto de Enríquez, um trecho do conto *O chamado de Cthulhu* de Lovecraft: “O morto espera sonhando” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 166), trecho do poema de um poeta fictício sobre uma divindade alienígena e monstruosa, o Cthulhu do título. Além disso, há pichações que repetem um padrão aparentemente ilegível nas construções abandonadas de Villa Moreno: “YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 162). Esse padrão que não remete a nenhuma palavra em espanhol (ou inglês, ou português) contém o nome de um personagem que aparece em mais de um conto de H. P. Lovecraft: Yog-Sothoth é uma entidade cósmica, adorada por cultistas na obra do autor norte-americano.

Mariana Enríquez, em entrevista, elucida que para a escrita de *Sob a água negra* “yo quería escribir un cuento inspirado en Lovecraft, y lo que necesitaba era imaginar un universo lovecraftiano en Buenos Aires. Y tenía que pensar alguna situación que tuviese ciertos elementos que tienen que ver con Lovecraft: seres anfibios, un cura que se mata en un momento, en Lovecraft está la omnipresencia de las iglesias con los curas que se vuelven locos. Y algo que no introduce Lovecraft, porque no tenía ningún interés en eso, es la cuestión política. A mí me parece que hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro, y entonces, en ese caso, para mí había algo que era muy gótico y muy Lovecraft, que es el riachuelo, donde tenés algo visualmente muy parecido a los mares oscuros lovecraftianos pero que además es una desgracia política. Y respecto al caso de Ezequiel Demonty⁴⁷ lo que ocurría era que a mí el detalle de que el policía haya obligado a los chicos a nadar siempre me pareció que tenía algo de maldad innecesaria; con innecesaria quiero decir que, como latinoamericanos, yo creo que todos, no es que lo justifiquemos, entendemos la violencia institucional pero hasta un punto. O sea, yo entiendo que hagan un simulacro de fusilamiento, entiendo que le peguen al pibe, pero la creatividad de decir: “vayan a nadar a este río contaminado donde se van a morir”, para mí implicaba como un grado de maldad que era diferente, que era literario si querés en el sentido más frío de cómo llegás a escribir un cuento así sin hacerlo una cosa sentimental, digamos. Y sobre todo un poco místico, ¿por qué este tipo hace una cosa tan profundamente perversa? ¿A quién le está entregando este pibe? O sea, a mí me sonaba una especie de mal más grande que sólo un mal de la cana. Entonces, por eso me pareció adecuado para un cuento sobre Lovecraft, que además es un cuento como subvertido de Lovecraft, porque después la gente que vivía ahí, en todo caso este chico, son los que terminan despertando a los dioses – en general los dioses de Lovecraft están puestos en otro lugar, no en el lugar de las víctimas quiero decir, sino como compañeros de los poderosos. Entonces eso es una especie de subversión de la cuestión [...] Agarrar a Lovecraft y manipularlo ideológicamente me parece una operación interesante para los escritores de terror que no piensan igual que él pero que reconocen que ahí había una mitología que es de todos, ya no es de él (CHIANI, 2021, pp. 311-312).

⁴⁷ Ezequiel Demonty foi vítima de violência policial na Buenos Aires real em 2002. Assim como no conto de Enríquez, o jovem foi obrigado por policiais federais a se jogar no rio Riachuelo e nadar para sobreviver, o que não aconteceu. É possível que um dos trechos mais cruéis do conto seja justamente aquele que já aconteceu literalmente em nosso mundo real. (Para mais, ver: SHEININ, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/temoigner/1009>).

Ou seja, Enríquez declara que pretendeu escrever um conto inspirado em Lovecraft e que, para tanto, utilizou elementos comuns a sua obra, como seres anfíbios, deuses monstruosos, padres loucos; mas, além disso, era necessário apresentar algum traço que dialogasse com a Argentina. Para alcançar esse efeito de aproximação, utilizou o rio Riachuelo (e sua água suja, escurecida) e o caso real de assassinato do jovem Ezequiel Demonty pela polícia. Para a autora, esse caso tem um aspecto de maldade inexplicável, afinal, a América Latina está infelizmente acostumada com ditaduras e violências institucionais em sua história. Fazer com que Ezequiel tente nadar em um rio contaminado para salvar a própria vida evidencia, entretanto, um traço, além de cruel, desnecessário nessa violência.

Por fim, o conto fantástico *Sob a água negra* finaliza com a protagonista desnordeada e os leitores não são agraciados com uma resposta definitiva sobre os acontecimentos presenciados. A vida e o barulho retornam à favela e ao rio Riachuelo – não sabemos se devido ao carnaval ou à presença sobrenatural – enquanto a protagonista corre,

tentando ignorar que a água negra parecia agitada, porque não podia estar agitada, porque aquela água não respirava, a água estava morta, não podia beijar as margens com ondas, não podia se agitar com o vento, não podia ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, como era possível uma enchente se a água estava estagnada” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 167).

É possível que o fantástico seja exatamente isso: o relato de algo que não *poderia* acontecer, mas ainda assim acontece.

4.3 O *Zahir*: o universo é Um

Os contos *O Zahir* e *O Aleph* integram o livro de contos *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1949. Ambos são narrados em primeira pessoa por um narrador-personagem que se denomina (ou é chamado pelos outros personagens de) Borges⁴⁸, assim como o autor (uma pessoa pertencente ao nosso real)⁴⁹. Nos dois contos o cenário também é uma representação da Buenos Aires do nosso universo (do início do século XX), com suas ruas e localidades⁵⁰.

⁴⁸ O personagem será denominado narrador ou Borges-narrador em ambos os contos.

⁴⁹ “Ainda, embora parcialmente, sou Borges” (BORGES, 2008, p. 93); “– Que observatório formidável, Borges, meu velho!” (BORGES, 2015, p. 150).

⁵⁰ “Em Buenos Aires, o *Zahir* é uma moeda comum, de vinte centavos” (BORGES, 2008, p. 93); “na rua, nas escadas da Constitución” (BORGES, 2015, p. 151).

O conto *O Zahir* inicia com o narrador definindo associando o conceito de Zahir com uma moeda: “em Buenos Aires, o Zahir é uma moeda comum, de vinte centavos; marcas de navalha ou de canivete riscam as letras N T e o número 2; 1929 é a data marcada no anverso” (BORGES, 2015, p. 93). Porém, por mais que seja uma moeda existente em nosso mundo, não é chamada de Zahir na Buenos Aires empírica.

Fig. 4: A moeda de 20 centavos de peso argentino. Diferente da moeda do conto, essa mostra, intactos, as letras N e T e o número 2.



Fonte: MADRID, Anthony. The Most Famous Coin in Borges. The Paris Review, Online, 20/11/2019. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/11/20/the-most-famous-coin-in-borges/>. Acesso em: 02 jan 2023.

O leitor descobre, então, que o Zahir se refere a essa moeda específica, com uma marcação de canivete, pois

em Guzerate, no século XVIII, um tigre foi Zahir; em Java, um cego da mesquita de Surakarta, a quem os fiéis lapidaram; na Pérsia, um astrolábio que Nadir Shah mandou atirar no fundo do mar; nas prisões de Mahdi, por volta de 1892, uma pequena bússola que Rudolf Carl von Slatin tocou, envolta num retalho de turbante; na mesquita de Córdoba, segundo Zotenberg, um veio no mármore de um dos mil e duzentos pilares; no gueto de Tetuán, o fundo de um poço (BORGES, 2015, p. 93).

Ou seja, o Zahir no conto é algo específico, que ocupa diferentes espaços e diferentes corpos ao longo do tempo, já foi um tigre, um ser humano, um veio no mármore e, no momento em que se passa o conto, é uma moeda de 20 centavos de peso argentino.

O narrador-Borges relata, então, o seu encontro com o Zahir-moeda. Ele passa a falar sobre Teodolina Villar, modelo (fictícia) que morreu em 6 de junho e afetou o narrador “até as lágrimas” (BORGES, 2015, p. 95). Após o velório de Teodolina, Borges-personagem toma uma aguardente em um armazém “na esquina da Chile com a Tacuarí” (BORGES, 2015, p. 95) e recebe o Zahir como troco. O narrador, febril, sai do armazém enquanto rememora várias moedas e objetos de valor importantes – tanto da história, quanto da mitologia e da literatura⁵¹ – e passa a andar a esmo pelas ruas. Acaba andando em círculos, como se estivesse em um labirinto e retorna sem desejar ao armazém onde havia ganhado o Zahir. O Borges-fictício segue refletindo sobre a moeda e afirma que a moeda exerce sobre ele uma “influência demoníaca” (BORGES, 2015, p. 97).

O leitor se depara com uma primeira (possível) irrupção do sobrenatural no conto: a moeda estaria mesmo exercendo algum tipo de influência estranha sobre o narrador (opção ela explicação sobrenatural); ou ele simplesmente “estivera bêbado” (BORGES, 2015, p. 97)? No dia seguinte, em um movimento cíclico para se livrar da possível influência demoníaca, o Borges-personagem passa por ruas e becos sem prestar atenção, pede uma aguardente em um armazém e paga com o Zahir. Desse modo, se livra do Zahir físico, mas a moeda ainda domina seus pensamentos: escreve um conto narrado em primeira pessoa pelo dragão Fafnir que guarda o tesouro no *Anel de Nibelungo* (BORGES, 2015, p. 98), fala para si mesmo que a moeda é igual a todas as outras⁵²; tenta fazer com que outras moedas, até mesmo de outros países, ocupem suas ideias⁵³; mas é tudo em vão⁵⁴.

⁵¹ “Pensei que não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem infindavelmente na história e na fábula. Pensei no óbolo de Caronte, no óbolo que Belisário pediu; nos trinta dinheiros de Judas; nas dracmas da cortesã Laís; na antiga moeda oferecida por um dos adormecidos de Éfeso; nas claras moedas do feiticeiro d’*As mil e uma noites*, que depois viram círculos de papel; no denário inesgotável de Isaac Laquedem; nas sessenta mil peças de prata, uma para cada verso de uma epopéia, que Firdusi devolveu a um rei porque não eram de ouro; na onça de ouro que Ahab mandou cravar no mastro; no florim irreversível de Leopold Bloom; no Luís cuja efígie delatou, perto de Varennes, o fugitivo Luís XVI. Como num sonho, o pensamento de que toda moeda permite essas ilustres conotações me pareceu de vasta, embora inexplicável, importância” (BORGES, 2015, p. 96).

⁵² “Em vão repeti que aquele abominável disco de níquel não diferia dos demais que passam de mão em mão, iguais, infinitos e inofensivos” (BORGES, 2015, p. 99).

⁵³ “Também me lembro de alguns experimentos, frustrados, com cinco e dez centavos chilenos e com um vintém oriental” (BORGES, 2015, p. 99).

⁵⁴ “Não consegui mudar de ideia fixa” (BORGES, 2015, p. 99).

O protagonista passa a tentar ainda mais métodos para se livrar da ideia persistente do Zahir: se consulta com um psiquiatra e – como tantos outros personagens de Borges – procura por explicações para acabar com sua inquietude em livros (fictícios ou não) (BORGES, 2015, p. 99). A erudição, porém, não funciona no caso do Zahir: “recordo o desespero quando compreendi que já nada me salvaria” (BORGES, 2015, p. 101), diz o narrador. O universo se fecha para o personagem que enlouquecerá sem saber que enlouqueceu, pois só estará pensando no Zahir. O universo todo será substituído pela inesquecível moeda, enclausurando o protagonista em uma espiral de loucura⁵⁵.

O sobrenatural não é concretizado no fantástico teorizado por Tzvetan Todorov. O leitor termina sua leitura sem saber ao certo se a ação transcorrida no texto é possível em nossa realidade ou não. Temos esse efeito no conto *O Zahir*: é possível em nosso universo que pessoas enlouqueçam, pelos mais diversos fatores. É impossível, porém, que moedas ou objetos inanimados exerçam uma influência monstruosa sobre seres humanos (como a descrita no conto). Terminamos a leitura sem saber ao certo se o Borges-fictício enlouqueceu devido à influência sobrenatural da moeda monstruosa ou por qualquer outra causa possível e mundana. O conto pende para a explicação sobrenatural, reforçada pelas diversas passagens que tratam do simbólico associado à moeda e da obsessão de diferentes personagens (reais ou inventados) através do tempo. Dessa maneira, *O Zahir* é um conto que opera pela lógica da literatura fantástica para Todorov.

Se confrontarmos o conto *O Zahir* com as estratégias narrativas, retóricas e temáticas adotadas por Ceserani para definir o modo fantástico, temos:

⁵⁵ “De milhares de aparências passarei a uma; de um sonho muito complexo a um sonho muito simples. Outros sonharão que estou louco e eu com o Zahir. Quando todos os homens da Terra pensarem, dia e noite, no Zahir, o que será sonho e o que realidade, a Terra ou o Zahir?” (BORGES, 2015, p. 103).

- 1) Dos dez procedimentos narrativos e retóricos, sete estão presentes na narrativa: os procedimentos narrativos na primeira camada do texto – há notas de rodapé e reflexões do narrador –; a narrativa é em primeira pessoa; a linguagem é utilizada até o limite nas descrições impossíveis – a moeda Zahir pode ter seus dois lados vistos simultaneamente (BORGES, , o tigre , p. 102), o tigre Zahir é representado em uma pintura monstruosa e, na prática, impossível (BORGES, 2015, p. 100) –; ocorre um envolvimento emocional do leitor, que acompanha a vertiginosa obsessão do narrador pela moeda; é transposto um limiar – de uma normalidade de um mundo efêmero, em que acontecimentos podem ser esquecidos, para a realidade em que o Zahir é inesquecível –; a própria moeda é também um objeto mediador, o Borges-narrador ultrapassa o limiar da sanidade para a loucura por sua causa; e, por último, o detalhe, expresso nas especificidades da narrativa – nomes de ruas e bairros de Buenos Aires, nomes de livros, de personagens mitológicos e históricos. Não estão presentes no conto a elipse ou o vazio – o Zahir engloba tudo, não há espaço vazio –, a teatralidade e a figuratividade.
- 2) Entre os oito temas comuns ao modo fantástico, quatro estão presentes no conto: a noite – cenário dos momentos em que o protagonista vaga pela cidade tentando se livrar da moeda –; o indivíduo moderno, o próprio Borges-narrador erudito e cosmopolita; a loucura que acomete o narrador; a irrupção do monstruoso – expressa nas diferentes manifestações do Zahir –. Não estão presentes o retorno dos mortos à vida; o duplo; o fracasso do amor romântico e o vazio.

É possível perceber que Borges utiliza procedimentos narrativos do fantástico (sete de dez estão presentes) enquanto subverte os temas fantásticos. Por exemplo: ao invés de utilizar o vazio como tema, o que causa desconforto no conto é a ausência desses espaços, pois o Zahir toma conta de tudo. Ao invés da irrupção do monstruoso no mundo habitado pelo protagonista, essa aparição se dá puramente na mente do narrador. Ou seja, é proposital o uso dos recursos narrativos e temáticos do fantástico de maneira subversiva para que, dessa maneira, surpreenda o leitor de uma maneira diversa do que era feito até então. A aparição possivelmente fantasmagórica já não faz mais sentido no início do século XX; em seu lugar temos uma inquietação intelectual.

Já no fantástico para David Roas, está presente a irrupção de algo inexplicável em nossa realidade, porém, é importante fazer algumas ressalvas: o contexto representado é a Buenos Aires do nosso real; a irrupção estranha, nesse contexto, pertence a esse real (a moeda sinistra é uma moeda de 20 pesos argentinos) como não pertence a esse tempo, mas pertence a nossa realidade (as outras aparições do Zahir). O conto faz com que a história, a mitologia e as artes do nosso mundo sejam apresentadas com outra roupagem, pelo viés da obsessão e do impossível.

Um exemplo é o tigre mágico que foi uma das aparições do Zahir ao longo do tempo. Obsessões e tigres são pertencentes ao nosso real. Entretanto, vislumbrar esse tigre mágico fez com que um desses desafortunados que o viram continuassem “pensando nele até o fim de seus dias” (BORGES, 2015, p. 100). Não só: o Borges-narrador afirma que Philip Meadows Taylor – um romancista inglês da nossa realidade, que viveu durante o século XIX – visitou uma cela de prisão em Mysore, na Índia,

em cujo chão, em cujos muros e em cuja abóbada um faquir muçulmano desenhara (em cores bárbaras que o tempo, em vez de apagar, refinava) uma espécie de tigre infinito. Esse tigre era feito de muitos tigres, de maneira vertiginosa; era atravessado por tigres, estava rajado de tigres, incluía mares e Himalaias e exércitos que pareciam outros tigres. O pintor morrerá havia muitos anos, naquela mesma cela; vinha de Sind ou talvez de Guzerate e seu propósito inicial tinha sido traçar um mapa-múndi. Desse propósito restavam vestígios na monstruosa imagem” (BORGES, 2015, pp. 100-101).

Nesse trecho estão presentes alguns elementos interessantes e inerentes à lógica fantástica. Em primeiro lugar, temos o relato: o Borges-narrador leu um livro sobre um viajante real que disse ter visto algo, há diversas camadas que dificultam a comprovar a veracidade do relato. Temos também o monstruoso, o impossível: uma pintura dessas só é possível por meio da linguagem, e não de maneira factível. Não é possível, em nosso real, desenhar um tigre infinito perpassado por tigres que são montanhas e também são exércitos que se assemelham a tigres. É possível em nosso real, porém, conceber essa ideia.

A descrição impossível das diferentes manifestações do Zahir não são os únicos elementos relacionados ao horror e à inquietude na narrativa. A própria angústia intelectual e a impossibilidade de esquecer a moeda contribuem para a construção de uma atmosfera fechada no próprio Zahir. A proposição em si é assustadora, afinal, o Borges-narrador passa a não pensar em mais nada além da moeda e também profetiza que todos os homens da Terra pensarão no Zahir (BORGES, 2015, p. 103). Até mesmo a forma do conto, ensimesmada e obcecada pelo objeto, refletem a obsessão do narrador-protagonista.

A inquietação não é o único sentimento presente na narrativa. O encantamento do discurso real-maravilhoso também é perceptível. É graças a erudição e a leitura do protagonista (assim como foi para o Borges do nosso mundo real) que infinitos mundos são possibilitados, mesmo que o conto tenha como cenário somente Buenos Aires. São essas leituras sobre mitologia, história e literatura que fazem com que o cenário urbano do início do século XX também comporte tigres mágicos, faquires, a serpente Fafnir – ao mesmo tempo personagem da mitologia nórdica e da ópera *O Anel do Nibelungo* – e Leopold Bloom – personagem fictício da obra *Ulisses*, de James Joyce. A presença desses personagens na obra. A presença desses personagens na ação do conto não é literal; contudo, são essenciais para a história que Borges-narrador precisa contar. Apesar dessa harmonia de mundos diferentes, a realidade desses personagens não pertencentes a Buenos Aires é simbólica, não factual.

Além disso, o final do conto dificulta sua aproximação com o discurso real maravilhoso. O protagonista acredita que sua loucura (e talvez a de todas as pessoas) seja inevitável, não conseguindo pensar em nada além do Zahir. David Roas pontua que

a presença do medo [...] nos permite distinguir perfeitamente a literatura fantástica da literatura maravilhosa: o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a *loucura*⁵⁶ ou a condenação do protagonista (ROAS, 2014, p. 61).

⁵⁶ Grifo meu.

O Zahir impossibilita a harmonia na existência destes diferentes mundos na mesma realidade, por justamente impossibilitar qualquer outra coisa que não seja o Zahir. De maneira semelhante a desfechos de um contos fantásticos dos séculos XVIII e XIX, o personagem principal acaba enlouquecendo devido a algo que desestabilizou sua concepção de real.

Não há espaço para o vazio da conceituação de sinistro de Mark Fisher. Já o estranho é notado pela presença demoníaca da moeda, visto que o estranho se dá por “um tipo particular de perturbação. Envolve uma sensação de *incorreção*. Uma entidade ou objeto estranho faz com que sintamos que não deveria existir, ou que pelo menos não deveria existir aqui” (FISHER, 2016, p. 15, tradução do autor)⁵⁷. A existência de uma moeda de 25 pesos argentinos com marcações de navalha é perfeitamente possível em nosso real. Que essa mesma moeda exerça uma influência na mente de alguém e substitua todo o universo perceptível por sua presença é, definitivamente, uma manifestação do modo estranho na literatura de Borges.

4.4 O Aleph: o universo em Um, memória / esquecimento

De maneira semelhante ao conto *O Zahir*, *O Aleph* inicia com o narrador apresentando informações sobre a morte de uma mulher pela qual fora apaixonado: naquele, Teodelina Villar; neste, Beatriz Viterbo. Na mesma manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morre, Borges-narrador percebe que “os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros”. Ele percebe que, mesmo com a morte de Beatriz, o mundo segue o seu curso e os acontecimentos seguem se encadeando⁵⁸. Logo de início, podemos afirmar que o conto transcorre em uma Buenos Aires mime-se da Buenos Aires real, afinal, de novo temos o bairro portenho de Constitución.

Desde a morte de Beatriz, o narrador visita anualmente a casa em que morava, e na qual hoje moram seu pai e seu meio-irmão Carlos Argentino Daneri⁵⁹ (BORGES, 2015, p. 136). Em uma dessas visitas, Carlos Daneri

⁵⁷ “The weird is a particular kind of perturbation. It involves a sensation of *wrongness*: a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here” (FISHER, 2016, p. 15).

⁵⁸ Já no conto *O Zahir*, a morte de Teodolina Villar lembra o narrador da efemeridade das pessoas e das coisas, em contraposição ao Zahir, que é permanente ao longo do tempo.

⁵⁹ Carlos Argentino Daneri é um nome que remete ao poeta italiano Dante Alighieri. Não é coincidência que o nome da outra personagem do conto seja, justamente, Beatriz, musa do poeta renascentista.

compartilha que está escrevendo um poema intitulado “A Terra”, e que esse escrito será uma “descrição do planeta” (BORGES, 2015, p. 139). Nesse momento, o leitor já se depara com uma empreitada, se não irreal, infrutífera. É possível sim, em nosso mundo, que poetas – ou pretensos poetas – se dediquem a descrever o mundo todo em um poema. Mas seria isso possível⁶⁰? E se possível fosse, seria ainda um poema ou uma cópia do próprio mundo? Borges-narrador não parece ter muita afeição pelo projeto de seu amigo⁶¹.

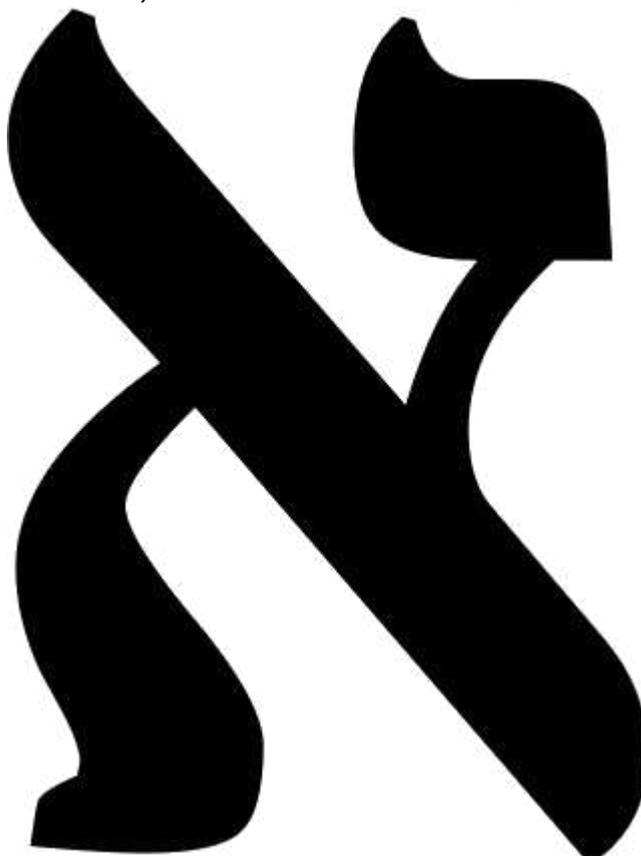
Ao ser convidado para um café por Daneri, Borges-narrador desconfia que seu amigo pedirá para que escreva um prefácio de seu longo poema. Se engana: Daneri somente pedirá a Borges-narrador que intermedie o convite da escrita do prólogo; o responsável pela escrita será Álvaro Melián Lafinur – por sinal, um autor existente em nossa realidade. Borges-narrador assente na hora, mas cogita não levar adiante convite algum.

Meses depois, Daneri retoma o contato, eufórico; mas não para cobrar o favor. “Iam demolir a casa dele. – A casa de meus pais, a minha casa, a velha casa inveterada da rua Garay” (BORGES, 2015, p. 144). Daneri, então, confessa que se preocupa com a demolição da casa por um motivo um tanto específico: “disse que, para terminar o poema, a casa era indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 2015, p. 145).

⁶⁰ Por mais que a descrição do mundo todo seja uma empreitada impossível – ou um argumento de um conto fantástico –, Borges assim descreve a *Divina Comédia* de Dante Alighieri no prólogo ao seu livro de ensaios *Nove ensaios dantescos*: “Imaginemos, numa biblioteca oriental, uma estampa pintada há muitos séculos. Talvez seja árabe e nos dizem que nela estão representadas todas as fábulas de *As mil e uma noites*; talvez seja chinesa e sabemos que ilustra um romance com centenas ou milhares de personagens. No tumulto de suas formas, alguma – uma árvore que parece um cone invertido, mesquitas rubras sobre um muro de ferro – atrai nossa atenção e dessa passamos a outras. O dia declina, a luz arrefece, e à medida que nos internamos na gravura compreendemos que não há nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as casas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar daquele labirinto tranquilo... Imaginei uma obra mágica, uma estampa que também fosse um microcosmo; o poema de Dante é essa estampa de âmbito universal” (BORGES, 2011, p. 9). Se realmente estamos lendo um ensaio sobre uma obra literária, e partirmos do pressuposto que Borges não utilizou uma hipérbole, teria Dante descrito o mundo todo em seu poema? É possível que Jorge Luis Borges, o real, fosse afeito a opiniões fantásticas.

⁶¹ “Leu muitas outras estrofes, que também obtiveram sua aprovação e seu profuso comentário. Nada de memorável havia nelas; nem sequer as julguei muito piores que a anterior” (BORGES, 2015, p. 140); “Leu-me certas penosas passagens da zona australiana de seu poema” (BORGES, 2015, p. 141); “a palavra *leitoso* não era suficientemente feia para ele” (BORGES, 2015, p. 142); “o homem ia me pedir que prefaciasse sua mixórdia pedantesca” (BORGES, 2015, p. 143); “tinha composto um poema que parecia estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos” (BORGES, 2015, p. 144).

Fig. 5: O Aleph, em nossa realidade, é a primeira letra de diversos sistemas de escrita, entre eles o hebraico e o aramaico.



Fonte: Imagem disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alef_Hebrew_Letter.png. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

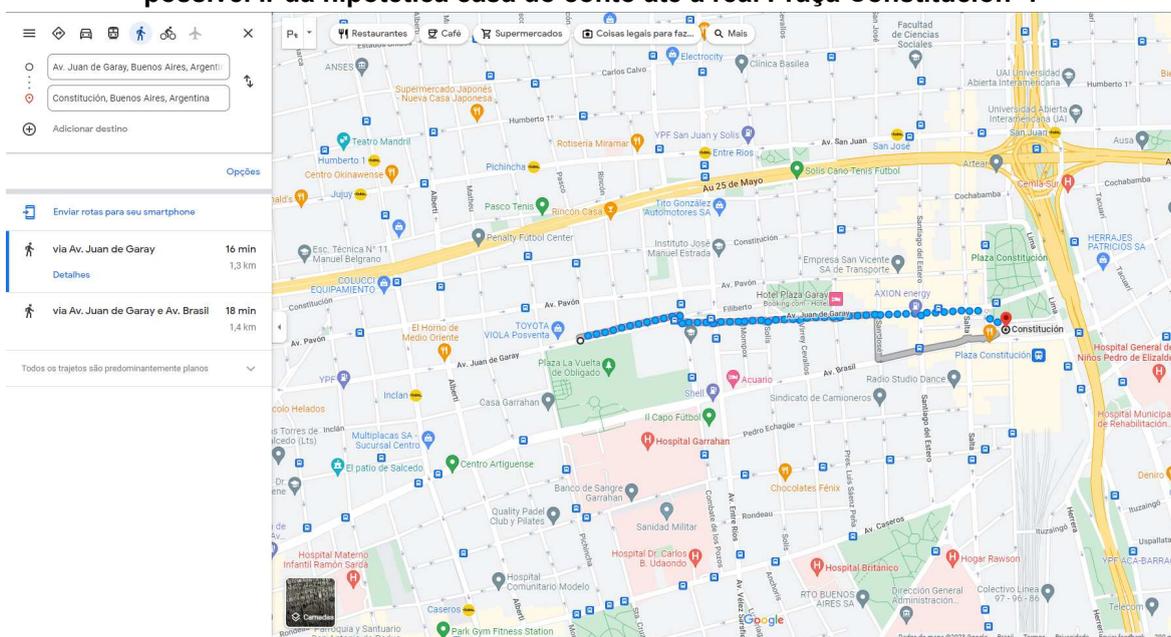
Borges-narrador aceita o convite para ver o Aleph na casa da rua Garay, bebe um conhaque oferecido por Carlos Daneri e desce ao porão onde o ponto que contém todos os pontos se localiza no “décimo nono degrau da escada” (BORGES, 2015. p. 147). Lá, o Borges-narrador novamente duvida que exista realmente um Aleph mas, repentinamente o vê. A partir desse momento o narrador chega num momento chave da narrativa, e tenta descrever o que presencia naquele “instante gigantesco” (BORGES, 2015, p. 148). Durante cerca de duas páginas (ou seja, mais de dez por cento de um conto composto por dezoito páginas ao total, na edição de 2015) tenta descrever o que viu. O próprio narrador considera se tratar de algo impossível por meio da linguagem, devido a natureza não-linear e não-cronológica do Aleph. Em outras palavras, o Aleph é, na prática, impossível (a não ser como um conceito).

Após essa experiência, e após sair da casa de Daneri sem dar muitas explicações, o Borges-narrador teme não restar “uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar”

(BORGES, 2015, p. 151). Essa inquietação, resultado de uma experiência fantástica que extrapola o que antes o protagonista considerava real e possível, se dissipa com o tempo pois “agiu sobre mim [o Borges-narrador] o esquecimento” (BORGES, 2015, p. 151).

Está presente, no conto *O Aleph*, a irrupção de um ponto sobrenatural em um cenário comum, urbano. Buenos Aires do conto, Constitución e a Avenida Juan de Garay são locais existentes em nossa realidade. Sua representação no conto respeita a lógica pela qual opera o espaço em nosso universo: é possível ir a pé da Avenida Juan de Garay (a provável Garay do conto) para a Praça de Constitución, assim como faz o Borges-narrador⁶².

Fig. 6: A Avenida Juan de Garay desemboca na Plaza Constitución. Com uma caminhada é possível ir da hipotética casa do conto até a real Praça Constitución⁶³.



Fonte: Google Maps, mapa disponível

em: <https://www.google.com.br/maps/dir/Av.+Juan+de+Garay,+Buenos+Aires,+Argentina/Plaza+Constituci%C3%B3n,+Cidade+Aut%C3%B4noma+de+Buenos+Aires,+Argentina/@-34.6274768,-58.3939035,16z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x95bccb189194e40f:0x7a3b9e7930ae823f12m2!1d-58.3955846!2d-34.6278585!1m5!1m1!1s0x95bccb2fdf65f08f:0xe5a617093536c408!2m2!1d-58.3815551!2d-34.6275475!3e2>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023. Captura de tela feita pelo autor.

⁶² Após ter vislumbrado o Aleph, o protagonista sai da casa da rua Garay e relata que “na rua, nas escadas da Constitución, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares” (BORGES, 2015, p. 151).

⁶³ Google Maps, mapa disponível em: <https://www.google.com.br/maps/dir/Av.+Juan+de+Garay,+Buenos+Aires,+Argentina/Plaza+Constituci%C3%B3n,+Cidade+Aut%C3%B4noma+de+Buenos+Aires,+Argentina/@-34.6274768,-58.3939035,16z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x95bccb189194e40f:0x7a3b9e7930ae823f12m2!1d-58.3955846!2d-34.6278585!1m5!1m1!1s0x95bccb2fdf65f08f:0xe5a617093536c408!2m2!1d-58.3815551!2d-34.6275475!3e2>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023. Captura de tela feita pelo autor.

Comprovada a representação da nossa realidade no cenário do conto podemos passar a irrupção do sobrenatural: a presença do Aleph, um ponto que contém todos os pontos do universo vistos de todos os ângulos simultaneamente, sem sobreposição. O Aleph é a presença do impossível no conto, vislumbrado pelo narrador.

Outro ponto essencial a destacar é a dúvida. Antes de vivenciar a experiência fantástica, o Borges-narrador duvida várias vezes da sanidade de Carlos Daneri: “fiquei assombrado de não ter compreendido até aquele momento que Carlos Argentino era louco” (BORGES, 2015, p. 146); “a loucura de Carlos Argentino me encheu de felicidade maligna” (BORGES, 2017, p. 146). O protagonista também cogita que, além de louco, Daneri pretende drogá-lo com o conhaque e matá-lo: “para não saber que estava louco, *tinha de me matar*” (BORGES, 2015, p. 148); “súbito compreendi o perigo que corria: havia me deixado soterrar por um louco, depois de tomar um veneno” (BORGES, 2015, p. 147).

Após ter visto o Aleph no porão, uma dúvida ainda permanece: como o protagonista pode ter visto todo o universo de todas as formas e, mesmo assim, não saber sobre tudo que há? Em um pós-escrito, o Borges-narrador atesta que há outras versões do Aleph na literatura, uma delas “no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central” (BORGES, 2015, p. 153) da mesquita de Amr, no Cairo. Ele também se pergunta: “existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi quando vi todas as coisas e o esqueci?” (BORGES, 2015, p. 153). A hipótese levantada pelo personagem para explicar que não saiba tudo sobre o mundo é a de que “nossa mente é poderosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 2015, p. 153). Ou seja, duas explicações são possíveis para o personagem não saber sobre tudo o que existe: a) Borges-narrador realmente vislumbra o universo contido no Aleph do porão da casa na rua Garay, e, para sua sorte, o esquecimento age, proporcionado pelo tempo, e ameniza a experiência transcendente; ou b) devido a algum tipo de entorpecente ou droga oferecido por Daneri, alucina no porão e não há o sobrenatural na narrativa. Não há uma resposta definitiva, por mais que o personagem principal opte pela alternativa a). Se nossa dúvida não é sanada, o conto *O Aleph* pode muito bem ser considerado um conto fantástico.

Se confrontarmos os procedimentos narrativos, retóricos e temáticos do modo fantástico de Ceserani com o conto *O Aleph*, obtemos o seguinte resultado:

- 1) Entre os dez procedimentos narrativos e retóricos, nove estão presentes: a narração em primeira pessoa; os procedimentos narrativos presentes na primeira camada do texto – o narrador nos lembra a todo momento que se trata de um relato textual, há uma nota de rodapé (BORGES, 2015, p. 140) e um pós-escrito ao final do conto (BORGES, 2015, p. 151); há uma experimentação com a linguagem no conceito e na tentativa de definição do Aleph; ocorre um envolvimento emocional do leitor, afinal, o protagonista teme não ser surpreendido nem ver mais novidade em coisa alguma⁶⁴, e esse receio pode ser sentido, por extensão, pelo leitor; um limiar é transposto no “instante gigantesco” (BORGES, 2015, p. 148) em que o Aleph é vislumbrado; o objeto mediador, que pode ser considerado o próprio Aleph; a teatralidade e a possível farsa, montadas por Carlos Daneri; e, por último, o detalhe – o narrador especifica vários elementos do seu relato como datas e lugares⁶⁵. Não está presente o vazio, visto que o Aleph contém todo o universo e não deixa espaço para o nada.
- 2) Já dos oito temas comuns ao modo fantástico, três estão presentes. São eles: o indivíduo moderno – o narrador-Borges e Carlos Argentino Daneri conversam sobre poesia, moram na capital da Argentina; a loucura e a incapacidade de se adequar ao real vigente – o narrador teria possivelmente enlouquecido ao final da narrativa se não fosse a capacidade de esquecer da memória humana –; a irrupção do monstruoso e do inexplicável no cotidiano – a presença do próprio Aleph –. Não estão presentes a noite; o retorno dos mortos à vida; o duplo; o fracasso do amor romântico e o vazio.

Mais uma vez um conto de Jorge Luis Borges utiliza temas e procedimentos narrativos comuns em narrativas fantásticas de modo a subvertê-los. Por exemplo, o nada dá lugar ao tudo, ao preenchimento de todos os espaços e o horror causado por isso; o horror e o medo dão lugar a uma

⁶⁴ “Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar” (BORGES, 2015, p. 151).

⁶⁵ “Beatriz Viterbo morreu em 1929 [...] não deixei de passar um 30 de abril sem voltar à casa dela [...] em 1933, uma chuva torrencial me favoreceu [...] em 1934, apareci já depois das 8” (BORGES, 2015, p. 137); “no dia 30 de abril de 1941, permiti-me acrescentar ao alfajor uma garrafa de conhaque nacional” (BORGES, 2015, p. 138); “Pós-escrito de 1º de março de 1943 (BORGES, 2015, p. 151), entre outros.

inquietação intelectual; elementos textuais como eram comuns em narrativas fantásticas anteriores (o relato, o romance epistolar) dão lugar a um conto com estrutura de ensaio crítico-literário. São utilizados outros artifícios para que seja concretizado um confronto entre o que é esperado do real daquele mundo representado e o impossível que irrompe nesse mundo fictício.

Uma característica interessante (fantástica, talvez) aparece ao confrontarmos tanto o fantástico estipulado por David Roas quanto o realismo maravilhoso com o conto *O Aleph*. Roas estabelece o medo e o horror como resultantes do fenômeno sobrenatural na narrativa. Ao romper com a expectativa do que tanto o leitor quanto os personagens entendem como real, a nova realidade sobreposta causa assombro no leitor e personagens. Em contrapartida, o realismo maravilhoso faz com que esse novo real seja recebido com encanto, como um milagre. Sua valoração é positiva, e dificilmente contestada. Aquilo que é possibilitado por meio do milagre e do sobrenatural convive harmoniosamente com localidades e personagens pertencentes ao nosso universo.

Há encanto (magia) e admiração na tentativa de descrição do encontro de Borges-narrador com o Aleph. Há, inicialmente, uma digressão de como, apesar da tentativa, não há como descrevê-lo por meio da linguagem humana:

chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? Os místicos, em transe análogo, multiplicam os emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que de alguma forma é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que ao mesmo tempo se volta para o oriente e para o ocidente, para o norte e para o sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei” (BORGES, 2015, p. 148).

Para tentar explicar sua experiência com o Aleph, o narrador utiliza analogias para aproximá-las do conceito de Aleph, como um pássaro que é todos os pássaros, um anjo que tem quatro rostos e olha em quatro direções ao mesmo tempo, etc. Todas essas analogias são, primeiro, impossíveis factualmente em nosso mundo. Não existem anjos, muito menos os que olham em quatro direções

ao mesmo tempo. Também não existe um pássaro que seja ao mesmo tempo todos os pássaros existentes. Entretanto, essas imagens são verdadeiras e provenientes do nosso mundo como símbolos, sejam eles religiosos, místicos, linguísticos, culturais. São utilizados em nosso real e remetem a algo. Não obstante, essas analogias, mesmo que condizentes com o nosso real, ainda não representam o Aleph.

A própria natureza da linguagem – que ordena e é ordenada pelo mundo que nos cerca – impossibilita a descrição do Aleph, que é simultâneo e infinito. A língua é cronológica, organizada em sons no tempo ou em palavras em uma folha (em português, lidas da esquerda para a direita, de cima para baixo). Representar o Aleph por meio de uma única imagem seria impossível também, afinal, não há superposição no Aleph. Contudo, o narrador tenta descrevê-lo mesmo assim:

na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Frey Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infindavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombrasoblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumentos na Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto

aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. Senti infinita veneração, infinita pena” (BORGES, 2015, pp. 148-150).

Nessa experiência transcendente, há encantamento, há veneração. Nessa definição há exemplos extremamente cotidianos do nosso real, como “cachos de uva, neve e tabaco. Há lugares pertencentes ao nosso real, como Bengala e o mar Cáspio. Mas não importa que esses exemplos sejam comuns e pertencentes ao nosso universo: é a sua apresentação, impossível, por meio do Aleph que confere o tom maravilhoso ao relato.

Ocorrem, também, exemplos impossíveis – em nossa realidade – nessa tentativa de descrição: o movimento cíclico e infinito do Aleph conter a Terra que contém o Aleph; ver espelhos que não refletem quem os vê; ver ao mesmo tempo todas as letras de todas as páginas. Borges-narrador também afirma categoricamente “vi teu rosto” (BORGES, 2015, p. 150); não é possível que o personagem principal tenha visto o rosto de qualquer leitor do conto, principalmente aqueles rostos que não lhe são contemporâneos, como o meu e o teu. Entretanto, não há nada mais lógico do que afirmar que ele tenha visto o “teu rosto”, não importa a quem esse pronome “teu” faça referência; afinal de contas, o Aleph é o universo todo, e qualquer um dos “teus” possíveis e impossíveis fazem parte do universo.

Mas esse arrebatamento de um instante cobra um preço: nada mais, teoricamente, seria capaz de maravilhar o personagem principal da narrativa. Está presente neste trecho um resquício do medo e do temor, comuns ao fantástico. Tal qual um personagem de narrativas fantásticas clássicas, que presencia o impossível e enlouquece – só para citar um exemplo, os personagens que percorrem esse caminho em H. P. Lovecraft são inúmeros –, Borges-narrador tem noites de insônia (BORGES, 2015, p. 151) acreditando ser esse o seu único destino possível. Felizmente, a mente e a memória humanas não comportam guardar tudo com o que entram em contato; o esquecimento age sobre o personagem e o final não é tão desolador quanto o do conto *O Zahir*. Ainda haverá novidades no mundo para o protagonista.

Não há espaço para o sinistro de Mark Fisher no conto *O Aleph*: se o sinistro é caracterizado pelo vazio, não há espaço para essa experiência se elemento principal do conto é o universo todo. Já o estranho se faz presente: o Aleph é uma irrupção sobrenatural em um cotidiano argentino que nada tem de especial. Sua presença põe em xeque o que os personagens acreditam ser

possível em seu real, e a perspectiva que ambos têm sobre o universo não é mais a mesma depois da ação narrada no conto.

Por fim, os dois exemplos analisados de Jorge Luis Borges apresentam forte influência da literatura fantástica. O narrador de seus contos é claramente um narrador fantástico: estudioso, literato, racionaliza tudo o que presencia e apreende. Porém, o seu mundo apreendido não é mais o da Europa ou Estados Unidos dos séculos XVIII e XIX; mas sim um mundo real maravilhoso, possibilitado pelas diferentes culturas formadoras da América-Latina. Não será estranho, portanto, entender essas diferentes culturas e perspectivas como canalizadoras de múltiplas realidades.

5. BORGES, ENRÍQUEZ E A CIDADE

Nada há de estranho quando enunciamos que autores de literatura modernos e modernistas escrevem da cidade grande, da metrópole. É o caso de Jorge Luis Borges e Mariana Enríquez. Muitos de seus contos (inclusive os selecionados para este estudo) tem como cenário Buenos Aires, capital argentina e segunda maior cidade da América do Sul. De qual maneira a representação dessa Buenos Aires do nosso real subverte a expectativa do leitor e ajuda a construir uma realidade fantástica? Em primeiro lugar, se mostra necessário relacionar a metrópole e a modernidade, conceitos estes intimamente relacionados.

Para Charles Baudelaire, poeta francês tido como um dos primeiros expoentes da poesia moderna “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2007, p. 25). Não há uma definição objetiva dada pelo autor do que seria modernidade. Porém, tal trecho nos direciona para um sentido que pode nos ser útil: primeiro, a *modernidade* somente existe em contraposição ao que vem antes, o antigo: “*modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (COMPAGNON, 1996, p. 17). Sendo assim, aquilo que é moderno expressava, em seu sentido primeiro, aquilo que era contemporâneo a determinado tempo. Por exemplo, uma locomotiva a vapor era algo muito moderno no século XIX, ou seja, era contemporânea a esse século. Entretanto, somente essa definição não satisfaz os estudos de arte e literatura moderna.

Dois elementos que costumam vir atrelados ao conceito de *moderno* e *modernidade* são a cidade, o progresso e a tecnologia. Desde os séculos das Grandes Navegações, as metrópoles se encontram cada vez mais populosas, com seus habitantes vivendo em espaços cada vez menores e mais próximos um dos outros. São inúmeros os exemplos na literatura desse narrador ou eu lírico experienciando a metrópole e a multidão: no romance *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, o personagem Cassi Jones se muda do subúrbio para a cidade grande de modo a escapar das consequências de ter engravidado a personagem que dá nome à obra. Chegando na cidade,

Cassi Jones sem mais percalços, se viu lançado em pleno Campo de Sant’Ana, no meio da multidão que jorrava das portas da Central, cheia da honesta pressa de quem vai trabalhar. A sua sensação era que

estava numa cidade estranha. No subúrbio, tinha os seus ódios e os seus amores; no subúrbio, tinha os seus companheiros, e a sua fama de violeiro percorria todo ele, e, em qualquer parte, era apontado; no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade, era bem Cassi Jones de Azevedo; mas, ali, sobretudo do Campo de Sant'Ana para baixo, o que era ele? Não era nada. Onde acabavam os trilhos da Central, acabava a sua fama e o seu valimento; a sua fanfarronice evaporava-se, e representava-se a si mesmo como esmagado por aqueles “caras” todos, que nem o olhavam. [...] Na ‘cidade’, como se diz, ele percebia toda a sua inferioridade de inteligência, de educação; a sua rusticidade, diante daqueles rapazes a conversar sobre cousas de que ele não entendia e a trocar pilhérias; [...] enfim, todo aquele conjunto de coisas finas, de atitudes apuradas, de hábitos de polidez e urbanidade, de franqueza no gastar, reduziam-lhe a personalidade de medíocre suburbano, de vagabundo doméstico, a quase cousa alguma. (BARRETO, 1997, p.145)

Cassi Jones, ao se perceber em meio a uma cidade grande, em meio a uma multidão de desconhecidos, toma consciência, por um instante, de sua própria mesquinhez e como é pequeno e medíocre. Ninguém o conhece, ninguém se importa com ele, enquanto ele, em contrapartida, não compreende os “hábitos urbanos”. Tal trecho só é possível nessa confusão moderna possibilitada pela urbe e sua multidão de desconhecidos.

Percorrendo um caminho semelhante, Sigmund Freud em seu *O mal-estar na civilização* aponta que

o sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução [...]; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 2010b, p. 26)

Como é possível que, ao mesmo tempo, tenhamos um movimento de ocupar cidades populadas por inúmeros desconhecidos (vale salientar também que, em muitos casos, não temos escolha), e que as nossas interações com outras pessoas também sejam motivos de angústias e ansiedades? Sendo assim, talvez ainda mais essencial do que as *grandes cidades* seja a *contradição* para essa figura emblemática do homem moderno.

Esse homem moderno, paradoxal e contraditório, cria também uma arte contraditória. As artes, que sempre dialogaram com sua tradição, no período moderno pretendem uma ruptura com o que veio antes. Compagnon, ao analisar Baudelaire, evidencia que para o poeta francês “a modernidade é o partido do presente contra o passado” (COMPAGNON, 1996, p. 24) e que “a modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares”

(COMPAGNON, 1996, p. 25). Em outras palavras, a arte moderna não se pretende mais eterna e nem dotada de uma aura, e toda a arte é moderna no sentido de contemporânea de seu próprio tempo. Em oposição às artes clássicas, que sobreviveram ao jugo do tempo, apreende a si mesma como efêmera, e transgride gêneros e convenções de movimentos prévios. Um exemplo dessas transgressões é a não mais adequação de muitas obras a somente um gênero literário: um romance passa, ao mesmo tempo, a apresentar elementos populares e cômicos assim como traços comuns aos gêneros dramático e lírico. Obras cômicas também passaram a retratar não somente as camadas populares da sociedade, ampliando o escopo das críticas sociais às mais abastadas.

Esse homem moderno e contraditório, que habita uma cidade grande, é peça fundamental para tentar entender a literatura moderna ocidental: “A cidade (...) é condição da literatura” (SARLO, 2008, p. 26) como a lemos e a produzimos na contemporaneidade, assim como a temos lido e produzido desde o início da modernidade. Novamente, para Sarlo, “cidade e modernidade pressupõem-se mutuamente porque a cidade é o cenário das mudanças, exhibe-as de modo ostensivo e às vezes brutal, difunde-as e generaliza-as. Modernidade, modernização e cidade aparecem entremesclados como noções descritivas, como valores e como processos materiais e ideológicos” (SARLO, 2008, p. 28).

Beatriz Sarlo aproxima cidade e modernidade de modo a propor uma leitura de um Borges ao mesmo tempo universal e local; “cosmopolita e nacional” (SARLO, 2008, p. 18): local, pois escreve sobre e da Argentina, com sua lógica, personagens, cenários e histórias (o autor retoma Martín Fierro em diversos contos); e cosmopolita, pois seus temas dialogam com a modernidade e a tradição ocidental (a erudição de seus personagens retomam a todo momento personagens, lugares e autores, reais, fictícios ou mitológicos). Antes mesmo de Borges começar a escrever, Buenos Aires já era uma cidade grande e um dos principais destinos de imigração na América Latina, sendo desde 1880 a capital da Argentina. Por se tratar de uma capital populosa, marcada por uma imigração diversa e heterogênea, uma diversidade cultural e de influências é perceptível nas artes. Segundo Beatriz Sarlo, “à medida que Buenos Aires se transforma com uma aceleração característica do ritmo das novas tecnologias de produção e transporte, a cidade se converte em condensação simbólica e material da mudança, que desperta entusiasmos e suspeitas inéditas” (SARLO, 2008, p. 28). Em outras palavras, é essa mudança, propiciada pelo avanço tecnológico e de

urbanização, que possibilita novas alternativas e veredas para a literatura feita na época. É preciso considerar também que se trata de uma cidade pensada e projetada aos moldes europeus, mas ainda assim, não sendo uma cidade europeia. Logo, está presente a ideia de uma Buenos Aires como “periferia e de espaço culturalmente tributário, de formação monstruosa ou inadequada em comparação com a referência europeia” (SARLO, 2008, p. 29). Uma cidade que almeja ser algo que não é, periferia do Ocidente, é ao mesmo tempo a Buenos Aires como a representada pelos autores deste estudo.

Uma metrópole como Buenos Aires é, essencialmente, contraditória. Cidades grandes são uma forma de organização que, ao tentar solucionar problemas acabam criando outros. O Borges-narrador de *O Zahir*, ao sair do velório de Teodelina Villar, acaba se perdendo pela cidade⁶⁶ e recebe o zahir como moeda em um armazém que nunca havia visto. Na sequência, ao tentar se livrar do Zahir, o protagonista utiliza a confusão labiríntica dessa cidade a seu favor:

fui, de metrô, até a estação da Constitución e da Constitución até San Juan com a Boedo. Desci, irrefletidamente, na estação Urquiza; dirigi-me ao oeste e ao sul; baralhei, com desordem estudada, umas quantas esquinas e, numa rua que me pareceu igual a todas, entrei num boteco qualquer, pedi uma aguardente e paguei-a com o Zahir. Entrecerrei os olhos, atrás dos óculos escuros; consegui não ver os números das casas nem o nome da rua (BORGES, 2015, pp. 97-98).

Um leitor do conto poderia, sem maiores problemas, seguir o percurso do personagem pela cidade, passando pela estação de Constitución até a esquina da rua San Juan com a Boedo. Os próximos passos, entretanto, são muito mais vagos, e se torna impossível saber – uma atitude intencional do narrador, para que a moeda ficasse para sempre perdida – onde ele se encontra.

A cidade de Buenos Aires também está presente no conto *O Aleph*, seja pela presença mundana da casa na rua Garay, seja pela estação de Constitución repleta de transeuntes que deveriam ser desconhecidos mas não o são: “na rua. nas escadas da Constitución, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares” (BORGES, 2015, p.151). É criado um contraste, portanto, entre a realidade cotidiana, urbana da Buenos Aires como a nossa; e uma outra realidade, dos livros, dos mitos, do passado, da ficção, realidade essa que comporta coisas

⁶⁶ “Fora, as previsíveis fileiras de casas baixas e sobrados haviam adquirido aquele ar abstrato que costumam adquirir durante a noite, quando a sombra e o silêncio as simplificam” (BORGES, 2015, p. 95).

impossíveis como o Aleph, o Zahir e a serpente avarenta Fafnir. Essas duas realidades coexistem – não tão harmoniosamente – nos textos de Borges.

A cidade de Buenos Aires nos escritos de Mariana Enríquez também é utilizada como artifício para criar um efeito fantástico, porém de maneira distinta da feita por Borges. Nos contos da obra *As coisas que perdemos no fogo* – inclusive naqueles selecionados para este estudo – a cidade é marcada pela decadência, pela pobreza, pela fome, pelo abandono e pela contaminação. Todos esses elementos são pertencentes e cotidianos à realidade de diversas cidades grandes do nosso real. Entretanto, a autora exagera a representação da nossa realidade a ponto de rompê-la. Por exemplo: a contaminação do rio deixa de ser somente a poluição e torna-se uma forma de conter a entidade de outro mundo que habita o fundo do rio; as crianças que são acometidas pela contaminação do rio sofrem uma transformação em peixe; traficantes dos bairros marcados pela violência urbana sacrificam crianças para obter proteção, casas marcadas pela decadência e pelo abandono abrigam possíveis fantasmas, entre outros.

Uma mesma Buenos Aires, portanto, abriga diferentes realidades em espaços muito próximos. Existe a cidade oficial, regrada, burguesa, habitada pelas personagens principais dos contos (uma designer e uma promotora); mas há também outras realidades / cidades muito próximas, onde o Estado não está presente da forma esperada⁶⁷. São essas outras perspectivas perante o real, não entendidas pelas protagonistas – e, por extensão, não entendidas pelos leitores – que ajudam a construir um efeito fantástico. Ao romper o real que o *status quo* tem como certo, quais e quantos outros mundos são possíveis?

Sendo assim, ao possibilitar esse choque entre o que concebemos como real e aquilo que nem imaginamos possível, Borges e Enríquez criam um efeito fantástico de maneira distintas. A Buenos Aires de Jorge Luis Borges nos assombra e nos encanta por comportar itens que evocam todos os mundos que já foram, são e ainda serão ao mesmo tempo, sejam ele fictícios ou não. Já a Buenos Aires de Enríquez aterroriza com uma realidade tão dura, violenta e inexplicável que nos soa sobrenatural e impossível. O fantástico dos autores

⁶⁷ Importante lembrar que a presença do Estado no conto *Sob a água negra* se dá primeiro pela violência policial, pois jogam os meninos no rio Riachuelo, e depois pela investigação da promotora Pinat, que não consegue (pelo menos até o final da narrativa) concluir sua investigação nem entender o que presenciara. São duas Buenos Aires que não dialogam de outra maneira que não pela violência e pela opressão.

compartilha, portanto, não somente a localidade, mas também a angústia de perceber não ser mais possível apreender uma única e imutável realidade.

6. CONCLUSÕES FINAIS: A REALIDADE POR UM FIO

Alguns autores consideram o estudo e o debate sobre gêneros e fórmulas literárias infrutíferos. Monegal, por exemplo, afirma: “essas fórmulas não chegaram a fomentar o diálogo crítico, mas paralisaram-no, ao invés de permitir a comunicação, interromperam-na” (MONEGAL, 1980, p. 129). Acredito sim, que aplicar fórmulas e sistemas rígidos a um texto literário é engessá-lo de alguma forma. Entretanto, o presente trabalho não pretendeu inserir os textos literários em regras que não podem ser transgredidas, o que definitivamente iria contra a própria lógica da expressão artística. É inegável que a literatura dialoga de alguma maneira com aquilo que foi produzido anteriormente, seja para reforçar ou para romper com essa lógica predecessora. Encontrar constantes em diferentes narrativas é traçar paralelos entre diferentes épocas e regiões, de modo a explicar por qual motivo tais temas e angústias se mantêm, ou porque e pelo que são substituídos. E é aí que se faz importante estudos sobre a literatura fantástica.

Com mais de dois séculos de produção, era esperado que textos fantásticos deixassem de surpreender seus leitores. Temas como vampiros, castelos, fantasmas e duplos não conseguiriam atemorizar para sempre. Artifícios como o pesadelo, a escuridão e a loucura também deixariam de ter eficácia de tanto que foram utilizados. Entretanto, os autores e autoras souberam reinventar esse modo / gênero / experiência estética de modo que segue vivo até a contemporaneidade, e influencia desde autores contemporâneos, até outras mídias como cinema, histórias em quadrinhos e jogos eletrônicos. Mas para tanto, reitero, novas maneiras de surpreender os leitores precisaram surgir.

Essas mudanças no fantástico exigiram novas teorias e perspectivas da crítica e dos estudos literários. Isso fez com que novos termos entrassem em voga: insólito, neofantástico, estranho... Porém, compartilho da posição de David Roas quando afirma que essas novas nomenclaturas “representa[m] uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico” (ROAS, 2014, p. 71) e que “o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história” (ROAS, 2014, p. 74).

Sendo assim, ao abordar dois contos de Jorge Luis Borges e dois contos de Mariana Enríquez, destaquei elementos de seus textos que dialogam com a literatura fantástica: uma representação realista do nosso mundo é, subitamente, ameaçada pela irrupção de algo impossível ou inexplicável. Nos dois autores

estão presentes esses elementos, além da tentativa de utilizar a linguagem para representar o impossível e a inquietude, o medo como reações a essa nova realidade sobreposta a nossa. Se considerarmos esses elementos, os dois autores escrevem, sem dúvida, literatura fantástica.

Além disso, os dois autores são fortemente influenciados pela cultura e por autores anglófonos, inclusive aqueles que escreviam literatura fantástica⁶⁸. Ao compartilhar possíveis influências, a obra dos dois autores são inseridas em um campo aproximado, e passam a compartilhar temas e procedimentos narrativos.

Mesmo assim, o efeito fantástico na obra dos autores é realizado de maneiras distintas. Uma explicação possível é a época da qual escrevem: na época de Borges, a literatura latino-americana ainda buscava sua identidade, tentando romper com o que era escrito na Europa e América do Norte do início do século XX. Desta forma, é explicado o surgimento do discurso real maravilhoso, contemporâneo a Borges e marcado por uma cisão com a literatura fantástica por conceber uma realidade que mesmo semelhante a nossa comporta elementos sobrenaturais ou inexplicáveis cientificamente. Já Mariana Enríquez, no início do século XXI, não tem mais essa preocupação: a literatura latino-americana e argentina está estabelecida, com seus autores e autoras, movimentos e obras canônicas (entre estas últimas se encontra Borges).

Borges, em um de seus ensaios sobre *A divina comédia* de Dante Alighieri, estipula que há o tempo real, no qual “toda vez que um homem se vê diante de várias alternativas, opta por uma e elimina e perde as demais” (BORGES, 2011, pp. 26-27). Existe, em contrapartida, “o tempo ambíguo da arte, semelhante ao da esperança e ao do esquecimento. Hamlet, nesse tempo, é são e louco (BORGES, 2011, p. 27). E é nesse tempo ambíguo da arte no qual reside o fantástico tanto de Mariana Enríquez quanto do próprio Borges. Nele, Buenos Aires é tanto uma organização lógica quanto um monstro labiríntico. Nele, o rio Riachuelo é ao mesmo tempo um rio extremamente poluído como morada de um ser maligno acordado pela crueldade humana. É, por fim, o tempo ambíguo da arte que abriga as múltiplas realidades da lógica fantástica.

⁶⁸ Segundo Monegal, “quando se pensa em Borges, pensa-se num escritor que é parcialmente inexplicável, se se desconhece o contexto da cultura anglo-saxônica, na qual se inscreve toda sua obra” (MONEGAL, 1980, p. 52). Já no caso de Enríquez, a própria autora afirma em entrevistas – um exemplo é Nestarez (NESTAREZ, 2021, p.21) – as influências em língua inglesa, o que é reforçado pela crítica, como em Goicoechea (GOICOECHA, 2018, p. 3).

REFERÊNCIAS

- ALEF, Hebrew letter. Imagem disponível em? https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alef_Hebrew_Letter.png. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.
- BARRETO, Lima. **Clara dos anjos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em: 02 de agosto de 2022.
- BHAT, Jyothsna. Attention Spans in the Age of Technology. NAMI. 14 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.nami.org/Blogs/NAMI-Blog/August-2017/Attention-Spans-in-the-Age-of-Technology>. Acesso em: 28 de julho de 2022.
- BORGES, Jorge Luis. **Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare**. Tradução: Heloisa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. **El arte narrativo y la magia**. Discusión, pp. 172-179, 1932. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sur--1/html/027eaac8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html Acesso em: 12 nov. 2022.
- BUENO, Silveira. **Minidicionário**: inglês-português, português-inglês. São Paulo: FTD, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. **De lo real maravilloso americano**. 1949. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6346679/mod_resource/content/1/Carpentier%20De%20lo%20real%20maravilloso.pdf Acesso em: 16 set 2022
- CARSTENS, Deborah S.; DOSS, Samuel K.; KIES, Stephen C. Social Media Impact on Attention Span. **Journal of Management & Engineering Integration**; tURLOCK Vol. 11, nº. 1, 2018, pp. 20-27. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/2316725647>. Acesso em: 28 de julho de 2022.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.
- CID, Marcelo; MONTOTO, Claudio César (orgs.). **Borges centenário**. São Paulo: EDUC, 1999.
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHIANI, M. (Comp.). **Escrituras en voz**: Conversaciones sobre literatura argentina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. pp. 309-344, 2021.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CONFIRMAN que hay 1.585 villas y asentamientos en la Provincia donde viven 420 mil familias. **Primer Plano online**. Buenos Aires, 15 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.primerplanoonline.com.ar/confirman-1-585-villas-asentamientos-la-provincia-donde-viven-420-mil-familias/> Acesso em: 04 de janeiro de 2022.

CONSTITUCIÓN, el barrio más conflictivo de Buenos Aires. **Clarín**. 09 de dezembro de 2012. Disponível em: https://www.clarin.com/ciudades/Constitucion-barrio-conflictivo-Buenos-Aires_0_rkTUvCnow7e.html. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

CUIÑAS, Ana Gallego. Feminismo y literatura (Argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. **Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias**, (ed) Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy and Gesine Müller. Berlin/Boston: De Gruyter, Vol.5, págs. 71-96, 2020. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/68743>. Acesso em: 05 dez 2022.

DUCINEMA. **Strangely familiar in Movies Explained**. Youtube. 08 de maio de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2T7wSwQtks&ab_channel=DuCinema. Acesso em: 03 de junho de 2022.

ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução: José Geraldo Couto. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FISHER, Mark. **The weird and the eerie**. London: Repeater Books, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. – 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **O insólito**. In: Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). tradução Paulo César de Souza – São Paulo, Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936) / Sigmund Freud ; tradução Paulo César de Souza — São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

GARCIA, Flavio; SANTOS, Rodrigo de Moura; BATISTA, Angélica Maria Santana. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – O Maravilhoso e o Fantástico –. Disponível em: <https://9h.fit/T2Mzb1> Acesso em: 26 de julho de 2022.

GOICOCHEA, Adriana. Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez. **Revista Lindes**. Junho de 2018, N° 15. Disponível em: https://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf Acesso em: 12 dez. 2022.

Google Maps. Captura de tela feita pelo autor. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Plaza+Garay/@-34.6267606,-58.3904984,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x95bccb247c4962cb:0x691659007e69251b!8m2!3d-34.626765!4d-58.3883097>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

JACOBS, W. W. **The monkey's paw**. Disponível em: <https://www.kyrene.org/cms/lib/AZ01001083/Centricity/Domain/2259/The%20Monkey%20Paw%20-%20text.pdf> Acesso em: 08 mai 2022.

LEWIS, Charlton T. **An Elementary Latin Dictionary**. 1891. New York: Harper & Brothers. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0060:entry=ignis>. Acesso em: 31 out. 2022.

LOVECRAFT, H. P. **Supernatural horror in literature**. 1939. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Acesso em: 18 de julho de 2022.

LOS CANGUROS de Constitución: se cuelgan de la ventana para robar en los colectivos. TZ. 08 de novembro de 2017. Disponível em: https://tn.com.ar/policiales/los-canguros-de-constitucion-se-cuelgan-de-la-ventana-para-robar-en-los-colectivos_833335/. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

MADRID, Anthony. The Most Famous Coin in Borges. The Paris Review, Online, 20/11/2019. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/11/20/the-most-famous-coin-in-borges/>. Acesso em: 02 jan 2023.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

NESTAREZ, Oscar. **O horror que emana do poder: uma entrevista com Mariana Enríquez**. Literartes, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 13-24, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193430>. Acesso em: 01 dez 2022.

PASSOS, Úrsula. **“A vida é um conto de terror”, diz Mariana Enríquez em mesa sobre gênero fantástico**. Folha de S. Paulo. Ilustrada. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-vida-e-um-conto-de-terror-diz-mariana-enriquez-em-mesa-sobre-genero-fantastico.shtml>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

RAMELLA, Juana. El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. **Boletín GEC**, (23), 122-138. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/1911> Acesso em: 05 dez 2022.

RIO, argentino Matanza-Riachuelo entre os locais mais poluídos do mundo. **Terra**. 2013. Disponível em:

https://www.terra.com.br/planeta/sustentabilidade/rio-argentino-matanza-riachuelo-entre-os-locais-mais-poluidos-do-mundo_e92eb6ff0a622410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução: Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SERRANO, Sergio. Gauchito Gil and San La Muerte, 2008. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gauchito_Gil_and_San_La_Muerte.jpg. Acesso em: 12 de agosto de 2022.

SHEININ, David M. K. **The death of Ezequiel Demonty and the End of Human Rights in Argentina**. Témoigner / Getuigen. Testimony between history and memory. 114, pp. 155-161, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/temoigner/1009>. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VARISE, Franco. **Constitución busca eludir la decadencia**. La Nación. 21 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/constitucion-busca-eludir-la-decadencia-nid-1306702/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

WALLACE, David S. **Mariana Enriquez on the fascination of ghost stories**. The New Yorker. 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-mariana-enriquez-on-the-fascination-of-ghost-stories> Acesso em: 07 dez 2022.

YOUTUBER Logan Paul causa polêmica ao filmar homem enforcado no Japão. El País. Madrid. 02 de janeiro de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/02/internacional/1514891740_277567.html. Acesso em: 28 de julho de 2022.