



**A EVOLUÇÃO DA LITERATURA FANTÁSTICA DE AS ROSAS, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA A AS FLORES, DE AUGUSTA FARO**

**THE EVOLUTION OF FANTASY LITERATURE IN JULIA LOPES DE ALMEIDA'S AS ROSAS, AND AUGUSTA FARO'S AS FLORES**

Cristina Loff Knapp<sup>1</sup>

Alana Brezolin<sup>2</sup>

Recebido em: 04 jun. 2021.

Aceito em: 08 ago. 2021.

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38238

**RESUMO:** Este artigo pretende discutir a construção do fantástico clássico e do fantástico contemporâneo nos contos “As rosas”, de Júlia Lopes de Almeida, integrante da obra *Ânsia eterna* (2019) e “As flores”, de Augusta Faro, da obra *A friagem* (1999). A pesquisa será de cunho bibliográfico e realizará um breve percurso pelos teóricos do fantástico clássico, como Todorov (2017) e Bessière (2012) e do fantástico contemporâneo, também chamado de neofantástico, como Alazraki (1990) e Roas (2014). Objetiva-se analisar a presença do fantástico na obra de Júlia Lopes de Almeida e a evolução do gênero na narrativa de Augusta Faro. Além disso, é de fundamental importância trazer à tona os escritos de Almeida, importante escritora do século XIX, esquecida pela historiografia literária brasileira. Isso também aconteceu com Faro, que tem sua prosa alegórica pouco mencionada no cenário atual.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Fantástico. Neofantástico. Júlia Lopes de Almeida. Augusta Faro.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the construction of a traditional and a contemporary fantasy narrative in Julia Lopes de Almeida's “As rosas”, which integrates the work *Ânsia eterna* (2019), and Augusta Faro's “As flores”, from *A friagem* (1999). This a bibliographical research goes through the theoretical grounds of classical fantasy provided by Todorov (2017) and Bessière (2012), and contemporary fantasy, also known as neo fantastic, such as Alazraki (1990) and Roas (2014). We intend to analyse the fantastic aspects in Júlia Lopes de Almeida's work and the evolution of this literary style in Augusta Faro's narrative. Besides, it is essential to bring Almeida's writings to light, since she is an important figure in the 19th century who was forgotten by literary historiography. This also happened to Faro, whose allegoric prose is hardly mentioned in the current scenery.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Licenciatura Plena Em Língua Portuguesa pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1999), Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Doutora Adjunto I, da Universidade de Caxias do Sul atuando no Curso de Letras. E-mail: clknapp@ucs.br

<sup>2</sup> Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: alanabrezolin@gmail.com



**Keywords:** Fantasy Literature. Fantastic. Neo fantastic. Júlia Lopes de Almeida. Augusta Faro.

## INTRODUÇÃO

Ao iniciarmos o estudo da literatura fantástica, deparamo-nos com diversos entendimentos sobre ela. As variadas compreensões a respeito do gênero são fruto de sua evolução. O fantástico, em sentido estrito, começa a despontar na História em meados do século XVIII, no Ocidente, possivelmente com o romance gótico inglês *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole ou com o romance francês *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte. No século XIX, atinge a maturidade tendo como nome de relevo o escritor alemão E. T. A. Hoffmann.

No Brasil, o fantástico ou, de modo mais amplo, o insólito, surge praticamente junto à noção de literatura nacional. Matangrano e Tavares, em *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019), suspeitam que a primeira narrativa fantástica brasileira seja de Justiniano José da Rocha. Acreditam, contudo, que o fantástico se impulsiona com Álvares de Azevedo, autor de *Noite na taverna* (1855).

Trazer à tona a discussão sobre a literatura fantástica brasileira ainda é uma tarefa delicada, visto que nos encontramos em meio a uma literatura preponderantemente realista. No artigo *Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira* (2014), Niels pontua que a historiografia e a crítica literária omitiram, praticamente até a segunda metade do século XX, a literatura fantástica brasileira, mantendo-a a margem do cânone, pelo fato de se distanciar do projeto nacionalista.

À margem do cânone estava muito mais a literatura fantástica de autoria feminina, tendo em vista à exclusão imposta às mulheres por um longo período da História. Nesse sentido, o presente artigo visa dar voz a Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora do século XIX, por meio do conto “As rosas”, publicado na obra *Ânsia eterna* (2019), e a Augusta Faro (1948-), autora que publicou no século XX, a partir do conto “As flores”, presente em *A friagem* (1999). Almeida não faz parte da historiografia literária de nosso país atualmente, apesar da grande repercussão de sua obra no século XIX. Já Faro ainda é uma escritora pouco conhecida e lida nacionalmente.

A fim de compreendermos como o fantástico é construído nos dois contos citados, além de como se caracteriza o fantástico feminino, o aporte teórico utilizado sobre a literatura fantástica são as obras *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (2017); *O relato*



*fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, de Irène Bessièrè (2012); *¿Qué es lo neofantástico?*, de Jaime Alazraki (1990) e *A ameaça do fantástico*, de David Roas (2014).

### A literatura fantástica

A literatura fantástica produzida nos séculos XVIII e XIX, comumente chamada de “clássica” ou “tradicional”, pode ser estudada a partir das teorias de Tzvetan Todorov, crítico búlgaro, e Irène Bessièrè, teórica francesa. Iremos apresentar as ideias desses autores, respectivamente, a partir da obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), publicada pela primeira vez em 1970, e do ensaio *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), publicado primeiramente em 1974, presente em *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*.

O fantástico é visto por Todorov como um gênero literário e, nesse sentido, estuda-o mais em nível textual. Isto quer dizer que o autor não faz tantas relações do fantástico com, por exemplo, a realidade do leitor. Delimita, além do fantástico, os gêneros vizinhos dele – o estranho e o maravilhoso –, os quais apresentam subgêneros transitórios, de um lado o estranho puro e o fantástico-estranho, de outro o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro.

Começemos pelo fantástico. A hesitação ou a vacilação é o que o define para Todorov, segundo ele: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31). Ela pode ser compreendida como uma tensão, uma surpresa, um espanto e/ou um sentimento de incompreensão de um evento que irrompe na narrativa.

A hesitação referida por Todorov é a do leitor – implícito<sup>3</sup> –, também compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador. O fantástico, contudo, perdura apenas o tempo da hesitação, pois o leitor e a(s) personagem(ns) necessitam optar se o acontecimento sobrenatural pertence ou não a perspectiva de realidade deles e que compartilham com a sociedade.

Aí entramos ou no gênero estranho ou no maravilhoso. Se o leitor considerar o evento sobrenatural racional, está no estranho, por outro lado, caso ele o julgar irracional, encontra-se no maravilhoso. Dito de outro modo, ou as leis do mundo não se alteram e podemos explicar os fenômenos por meio delas ou são leis que não conhecemos, cabendo-nos considerar novas leis para esclarecer os fenômenos. Em um caso o sobrenatural é explicado, no outro aceito e/ou naturalizado. Todorov explica isso a partir da obra *O diabo enamorado*, de Cazotte:

---

<sup>3</sup> Compreendemos que Todorov (2017) se refere ao narratário ao tratar do leitor implícito.



Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sáfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2017, p. 30).

É importante destacarmos, contudo, que apesar de Todorov em vários capítulos de sua obra ressaltar a necessidade de o leitor implícito e a(s) personagem(ns) escolherem entre o estranho e o maravilhoso, ele não dispensa a possibilidade de a ambiguidade perdurar até o fim da narrativa fantástica, permanecendo, assim, o fantástico propriamente. Com isso, estaríamos no fantástico-puro, a linha do meio, que separa os subgêneros fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso.

Para aprofundarmos o entendimento do fantástico sob a visão do crítico búlgaro, vejamos as três condições necessárias para a existência do fantástico – presente no subcapítulo “Definição do fantástico” –, bem como as três funções do fantástico dentro de uma obra – em “Os temas do fantástico: introdução”. Quanto às condições, a primeira é a hesitação. O leitor implícito, diante do sobrenatural, precisa hesitar. Tal condição está ligada ao aspecto verbal do texto.

Podem hesitar, além do leitor, a(s) personagem(ns). Esta é a segunda condição (facultativa), em que a hesitação está representada, ou seja, é um dos temas da obra. Tal condição diz respeito ao aspecto sintático e semântico do texto. A terceira condição tange à atitude do leitor em relação ao texto ou à interpretação do texto fantástico, a qual não pode ser poética ou alegórica, apenas literal. Esta condição ultrapassa a divisão em aspectos, é uma escolha entre modos e níveis de leitura.

Quanto às funções do fantástico dentro de uma obra, a primeira é o efeito do sobrenatural no leitor. A narrativa gera medo, horror ou curiosidade. Todorov acredita que esses efeitos não podem ser provocados por outros gêneros ou formas literárias. No começo de sua obra, entretanto, o autor percebe o medo como uma condição dispensável, ao expressar que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (TODOROV, 2017, p. 41).

A segunda função do fantástico é a manutenção do suspense, pois “a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada”



(TODOROV, 2017, p. 100). Já a última função diz respeito à linguagem fantástica, em que não são de natureza diferente a descrição e o descrito.

No último capítulo de sua obra – “Literatura e fantástico” –, Todorov demarca o declínio da literatura fantástica no século XX, substituída pela psicanálise. Para ele “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica”, pois “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (TODOROV, 2017, p. 169).

Se Todorov postula o fim da literatura fantástica, Irène Bessière, teórica francesa, demarca a sua origem. Na tradução para o português do primeiro capítulo de seu ensaio *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, de 1974, *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), a autora defende que o relato fantástico surgiu do conto maravilhoso.

Do título traduzido de sua obra, o caso deve ser entendido como um caso oral, ou seja, uma história popular. Já a adivinha, outro elemento que junto com o caso define o fantástico, caracteriza-se como o mistério ou o enigma do relato. Bessière acredita que o fantástico não se constitui como uma categoria ou gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa. O relato fantástico, nesse sentido, é estudado a partir das entrelinhas, da organização e da construção dele e/ou do modo de narrar, pressupondo, principalmente, a ambiguidade.

Bessière inicia o texto apresentando as dificuldades para tratar do fantástico. Como exemplo, cita a concepção de Jean Bellemin-Noël, a qual reduz a organização do relato à hesitação e relaciona ao inconsciente o imaginário fantástico. Tais aspectos não são bem vistos pela autora, pois a referência ao conteúdo semântico do relato é excluída e o seu enraizamento cultural é ignorado. Além disso, a teórica francesa pontua que o relato fantástico não deve ser reduzido à mitologia, à religião e às crenças coletivas, apesar de se utilizar delas, bem como ser ligado ao sobrenatural e ao discurso do subconsciente.

Por outro lado, Bessière associa o relato fantástico com a cultura e o contexto extratextual, pois ela compreende que a ficção fantástica se nutre do cotidiano e da realidade e tem a intenção de questionar a cultura e discutir o estatuto do sujeito e do real. A autora ressalta que o fantástico “não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornam irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática” (BESSIÈRE, 2012, p. 307).

Vai ainda mais longe ao afirmar que os limites atribuídos pelo homem e pela cultura ao universo já não dizem mais respeito ao natural ou ao sobrenatural, porque, uma vez inventados, são arbitrários. Frisa que a realidade é percebida de modo embaraçoso e o fantástico, com isso,



é resultado de um esforço de racionalização. A associação do relato fantástico com a cultura e a realidade extratextual promovida por Bessière pode ser observada mais claramente em:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

É nesse sentido que o relato fantástico “fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo” (BESSIÈRE, 2012, p. 306). Como consequência, o mundo fantástico gera incerteza no leitor, visto que o relato aciona dados contraditórios, contudo, de maneira coerente e complementar. Por isso, o relato “não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2012, p. 307).

Além de Bessière vincular o relato fantástico com a verossimilhança, relaciona-o com a linguagem. Para a autora, “o relato fantástico é o lugar onde se exerce perfeitamente o trabalho da linguagem” (BESSIÈRE, 2012, p. 307). Trabalho que supõe a inscrição de dados objetivos e a sua desconstrução, em que os dados se definem como “um conjunto de sistema de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico” (BESSIÈRE, 2012, p. 308).

Voltando à origem do relato fantástico, Bessière (2012, p. 311) é taxativa ao dizer que ele “surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento”. Em vista disso, o relato configura-se como parente do conto, todavia, caracteriza-se como um anti-conto, ou seja, deve ser compreendido em oposição ao conto. O relato diz respeito ao caso, ao particular; já o conto ao geral, ao universal.

A autora diferencia o conto maravilhoso do relato fantástico visto que “o maravilhoso exhibe a norma; o fantástico expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode nem se materializar, nem se manifestar” (BESSIÈRE, 2012, p. 312). Para ela, o maravilhoso apenas expõe a lei que rege o acontecimento, não a problematiza, enquanto o fantástico coloca à vista o problema da lei.



Sendo o caso compreendido como uma história popular ou um caso oral, a adivinha é apresentada por Bessière ao tratar das *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges. A autora indica que “a solução de uma ficção de Borges aponta para a ausência de soluções possíveis”. É preciso ter em vista, contudo, que “no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (BESSIÈRE, 2012, p. 314).

A partir disso estamos expostos à adivinhação, pois, consoante Bessière (2012, p. 314), “esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*”. Por fim, ainda sobre a relação caso e adivinha, é importante ressaltar que o caso só existe pela falta de capacidade da personagem decifrar a adivinha ou o enigma.

Passemos às teorias mais apropriadas para o estudo da literatura fantástica produzida nos séculos XX e XXI, normalmente chamada de “contemporânea”. Restringimo-nos aos estudos de Jaime Alazraki e David Roas, respectivamente, teórico argentino e espanhol. Das obras desses autores, selecionamos o ensaio *¿Qué es lo neofantástico?*, de Alazraki, publicado em 1990, na revista *Mester*, e a obra *A ameaça do fantástico*, de Roas, lançada em 2014 no Brasil.

A partir de Jaime Alazraki conhecemos um gênero novo, o neofantástico. Para defini-lo o teórico recorre às ideias dos escritores Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. É em meados da década de setenta do século XX, sob influência dos efeitos da Primeira Guerra Mundial, das vanguardas e da psicanálise, que Alazraki inicia a caracterização desse gênero. No referido ensaio, o autor propõe três características que diferenciam o relato neofantástico do fantástico: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Antes de ele apresentá-las, expõe uma visão muito acertada a respeito de como a história da literatura, um período ou movimento literário e os gêneros literários se organizam. Ressalta que há um esforço em definir afinidades em obras à primeira vista diferentes e sem um elo em comum. Nesse sentido, pergunta-nos em que se assemelham, além da brevidade, as narrações curtas da *Bíblia*, das *As mil e uma noites* e do *Decamerão* com os contos modernos escritos a partir de Edgar Allan Poe?

Se definir uma obra como conto ou relato era embaraçoso, delimitar o gênero fantástico era muito mais para Alazraki. Muitos teóricos consideravam uma obra fantástica apenas pela presença de um elemento sobrenatural. Alazraki, contudo, percebe que, assim sendo, textos de Homero, Shakespeare, Cervantes e Goethe também poderiam ser considerados fantásticos. Apenas a partir da obra *El cuento fantástico em Francia*, de P. G. Castex, publicada em 1951,



é que, para o teórico argentino, a literatura fantástica passou a ser estudada mais sistematicamente.

Além de a obra fantástica ter sido definida pela presença de um elemento sobrenatural, críticos como Louis Vax, Roger Caillois e H. P. Lovecraft, consoante Alazraki, compreendiam que ela podia ser diferenciada de seus gêneros vizinhos pela capacidade de gerar medo ou horror. A partir disso, o autor argentino pergunta-se “¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?”<sup>4</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 25-26).

Para responder a pergunta acima, constrói a definição de neofantástico. Vejamos como Alazraki delineia cada uma das características dos relatos neofantásticos. Iniciamos pelo tratamento dado à visão. Para o teórico, “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”<sup>5</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 29).

Se o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, ocultando uma segunda realidade, compreendemos que no relato há duas realidades ou histórias. A primeira história esconde a segunda por meio de uma máscara. É importante pontuarmos, entretanto, que Ricardo Piglia, em “Teses sobre o conto”, da obra *O laboratório do escritor* (1994), é quem postula a ideia de o relato apresentar uma história dentro da outra. Piglia refere-se ao conto, sua primeira tese é a de que um conto sempre conta duas histórias.

Sobre a intenção do neofantástico, Alazraki demarca que o leitor não sentirá mais medo ou horror, mas uma perplexidade ou inquietude. Neste ponto, ele também ressalta a presença de metáforas nos relatos, as quais são o meio de conhecermos àquela segunda realidade, inominada pela linguagem da comunicação. Por meio da metáfora é possível nomear o inominável pela ciência. Para o autor, as metáforas

[...] buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.<sup>6</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 29).

---

<sup>4</sup> Tradução para o português: “como classificar e nomear aqueles relatos que contém elementos fantásticos, mas que não se propõem nos assaltar com algum medo ou terror?” (Tradução nossa).

<sup>5</sup> Tradução para o português: “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Tradução para o português: “[...] metáforas que buscamos expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão contra o sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente” (Tradução nossa).



A última característica, o *modus operandi*, está presente no neofantástico desde o começo da narrativa, em razão de o insólito ser aceito. Nas palavras de Alazraki, “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”<sup>7</sup> (ALAZRAKI, 1990, p. 31). A presença das três características expostas em uma obra já podem defini-la como neofantástica.

Outro teórico e também escritor espanhol, David Roas, em *A ameaça do fantástico* (2014), propõe a sua concepção sobre a literatura fantástica, a partir das teorias de Todorov, Bessière e Alazraki, bem como de outros estudiosos. Ele entende o fantástico como um conflito entre o real e o impossível, em que a inexplicabilidade do fenômeno sobrenatural é a promotora do efeito fantástico. Nas palavras de Roas (2014, p. 89), “o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico [...] é [...] a inexplicabilidade do fenômeno”.

A impossibilidade de explicação do fenômeno não diz respeito apenas ao espaço do texto, mas também a realidade do leitor. Isto quer dizer que a inexplicabilidade, conforme Roas, envolve o leitor, o âmbito extratextual, não está apenas presente no âmbito intratextual. O teórico espanhol acredita não ser suficiente analisar só o texto para compreender o fantástico. É preciso ter em vista o real empírico.

Nesse sentido, Roas tenta definir o real ou a realidade. Já no início de *A ameaça do fantástico* (2014) pontua que entende a realidade como uma construção cultural, mas, de modo mais preciso, analisa-a no segundo capítulo da obra, em “O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição”. Neste capítulo, utiliza-se do conhecimento de outras áreas para caracterizar o real, como da mecânica quântica e da neurobiologia. A partir desses conhecimentos, mostra-nos que a realidade não é uma entidade objetiva e estável e pode se assimilar muito com a ficção.

Roas ressalta que mesmo com concepções variáveis sobre a realidade, o fantástico permanece atualmente. No entanto, conforme a realidade for se alterando ou as relações do homem com ela, o fantástico pode se alterar também. Com isso, afirma que o fantástico continua vigente no panorama literário pós-moderno e se define pela oposição a uma noção de realidade extratextual.

É nessa perspectiva que a literatura fantástica coloca em xeque a realidade ou, segundo Roas, a concepção compartilhada por nós de realidade. O fantástico desestabiliza e/ou

---

<sup>7</sup> Tradução para o português: “desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*” (Tradução nossa).



transgride a concepção de real do leitor, quer dele a problematização e o questionamento da realidade intratextual e extratextual, mas, para conseguir isso, é preciso que o mundo fantástico seja construído do modo como nos apresenta o teórico espanhol em:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade. E não me refiro aqui simplesmente à presença no texto de dados provenientes da realidade objetiva [...] Além dessas referências, reconhecíveis pelo leitor e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. (ROAS, 2014, p. 110).

O leitor, conforme Roas, além de reconhecer e se reconhecer no espaço representado no texto, necessita contrapor a sua experiência pessoal, de realidade com a do texto. Por isso a função do leitor – real – diante do fantástico é decisiva. Ele precisará assumir uma postura dinâmica, ora examinando a realidade dele e ora a do texto. Roas (2014, p. 53) demarca, inclusive, que a literatura fantástica é a que realmente exige uma leitura referencial, como vemos em: “ler supõe cooperar com o texto, colocá-lo em contato com nossa experiência do mundo. E a literatura fantástica nos obriga, mais que nenhuma outra, a ler os textos referencialmente”.

Visto como Roas entende o fantástico, suas afirmações sobre o que é a realidade e o papel do leitor diante de uma obra fantástica, ainda precisamos compreender, mais precisamente, o que é o elemento “fantástico”, isto é, o sobrenatural e como ele se manifesta. Segundo Roas (2014, p. 31), o “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”.

O autor, contudo, destaca que apenas a literatura fantástica depende do sobrenatural para funcionar. Ele também é encontrado “nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica” (ROAS, 2014, p. 30), mas a sua presença não influi de modo decisivo na existência desses subgêneros. Já o meio de o fantástico se manifestar, para o teórico, é pela linguagem. O narrador fantástico será vago, impreciso e insinuante e precisará “utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos)” (ROAS, 2014, p. 56).

A literatura fantástica, entretanto, ultrapassa os limites da linguagem para representar o inimaginável e o indescritível. Consoante Roas (2014, p. 58), o fantástico “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”. Desse modo, percebemos que além de o fantástico propor aos leitores o questionamento da realidade, ele também nos interroga a respeito da linguagem e da relação realidade e linguagem.

### **O fantástico clássico em Júlia Lopes de Almeida**

Júlia Valentina da Silveira Lopes era o nome de batismo de uma das escritoras mais importantes do século XIX: Júlia Lopes de Almeida. A autora nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1862 e faleceu na mesma cidade em 1934. O sobrenome Almeida veio do casamento com Filinto de Almeida. Um dado importante a respeito da vida da autora foi o fato de ela ter sido alfabetizada pela irmã e pela mãe.

O ano de 1881 marcou a vida de Almeida, visto que foi publicado seu primeiro artigo no jornal *Gazeta de Campinas*. As publicações em jornais e revistas marcaram a vida literária da autora. Das várias obras publicadas por Dona Júlia, como era assim conhecida, destacamos: *Contos infantis* (1886), *Traços e iluminuras* (1887), *Livro das noivas* (1896), *A viúva Simões* (1897), *Ânsia eterna* (1903), livro de contos composto por um dos contos que será analisado em nosso estudo.

Na obra *História da literatura brasileira* (1988, p. 269), Lúcia Miguel-Pereira elucida que a Almeida foi uma das grandes escritoras de sua época “não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público”. Vale lembrarmos que Lúcia Miguel-Pereira é uma das únicas críticas literárias da sua época a reconhecer o talento da autora.

Margarida Lopes de Almeida, filha de Dona Júlia, escreveu uma biografia sobre a mãe, inserida na obra *O funil do diabo*, publicação póstuma organizada por Zahidé L. Muzart, em 2015, a partir dos manuscritos e da obra digitalizada que lhe foi entregue por Cláudio Lopes de Almeida, neto de Júlia. Nessa biografia, Margarida de Almeida ressalta que a obra de Júlia Lopes de Almeida poderia ser classificada de três formas: imaginosa, educativa e pacifista.

Assim, os romances e os livros de contos, como *Ânsia eterna*, correspondem à fase imaginosa. Os textos destinados ao público infantil e que foram adotados nas escolas públicas do país pertencem à fase educativa. Na fase pacifista temos uma série de textos reunidos na obra *Maternidade* (1925) e o restante de textos publicados pela autora.



O conto a ser analisado faz parte da obra *Ânsia eterna*, que foi publicada pela primeira vez em 1903 e estaria na sua primeira fase, a fantasiosa. De certa forma, essa classificação se justifica, uma vez que os contos presentes na obra beiram o insólito, o fantástico e o grotesco. Em 1938, *Ânsia eterna* teve uma segunda edição passando por uma revisão e algumas narrativas foram retiradas e outras foram acrescentadas. A edição de 1938 conta com 28 contos.

Em 2013, a Editora Mulheres, com a supervisão da pesquisadora e professora Zahidé Muzart, publicou uma nova edição da obra, resgatando os escritos da autora perdidos ao longo dos anos. Em 2019, o Senado Federal publicou, por meio do projeto *Coleção Escritoras do Brasil*, mais uma vez a obra *Ânsia eterna*, e é essa edição que iremos utilizar em nossa análise. É importante acrescentarmos as considerações de Cleide Lemos, professora que faz a apresentação da obra publicada pelo Senado Federal, a respeito do título do livro:

[...] o título dado à coletânea de contos pode ser lido como metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha. Mais, este livro revela o completo domínio da autora sobre o seu fazer literário, condensado em pequenas histórias, certamente mais aptas a atrair a atenção fugaz do público contemporâneo, disputada minuto a minuto por uma quantidade indizível de apelos de toda sorte. (LEMOS, 2019, p. 14).

Ainda sobre as narrativas que fazem parte da obra *Ânsia eterna*, Silva (2018, p. 67) assinala que os enredos são “marcados pela obscuridade, conflitos familiares, desfecho relacionado com a morte e até mesmo beirando o sobrenatural, a mulher aparece como figura central da maioria dos contos”. Esse desfecho com uma mistura do estranho e do sobrenatural pode ser identificado no conto “As rosas”, de Almeida.

O enredo de “As rosas” é bastante simples, porém esconde uma situação assombrosa. Temos uma narradora em primeira pessoa que tem um jardineiro de aparência não muito boa para cuidar de suas rosas. Já nas primeiras linhas do conto ele é apresentado: “O meu jardineiro era um homem de feio aspecto, todo coberto de pelos eriçados, vermelhão de pele e de olhar desconfiado e sombrio” (ALMEIDA, 2019, p. 193). Porém, cuidava bem das plantas.

Em um dia de setembro suas roseiras estão repletas de botões. O jardineiro informa que no dia seguinte todas as rosas irão desabrochar. A narradora personagem, que não é nomeada na narrativa, vai dormir muito eufórica com a possibilidade de colher as rosas no outro dia: “Nessa noite, fui cedo para a cama, preparando-me para madrugar no dia seguinte. E tal era o meu propósito, que peguei logo num sono doce e tranquilo” (ALMEIDA, 2019, p. 194).



Ao chegar ao jardim, contudo, encontra apenas folhas. As rosas já haviam sido colhidas para sua surpresa. O jardineiro as colheu e, assim, temos instaurado na narrativa o momento de maior tensão do conto: o homem leva a senhora até o seu quarto para ver onde estão as rosas. A narradora personagem descreve isso em: “Encostei-me ao umbral para não cair. No meio do quarto, sob uma avalanche de rosas perfumadíssimas, entrevi o corpo de uma mulher” (ALMEIDA, 2019, p. 195).

Esse momento da narrativa de Almeida, como já mencionamos, é o de maior apreensão para o leitor. Ela descobre que as rosas estão cobrindo o corpo de uma mulher. Porém, quem é essa mulher e qual é a explicação para o acontecido? Observemos um trecho do conto almeidiano:

– Era minha filha. – disse o jardineiro, entre soluços que mais se assemelhavam a uivos que a dor humana. – Um dia abandonou-me, correu por esse mundo... Esta noite, veio bater ao portão, muito chorosa... porque o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora?! Quis fazê-la jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho!... Eu havia de tratá-la com todo o mimo, como se fora uma criancinha... Fiz-lhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... Sabe o que me respondeu a tudo?! Que amava ainda o outro! Cego de raiva, matei-a; ah! matei-a e não me arrependo... Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... Depois de morta... achei-a linda, linda! Mas, coitadinha! Vinha miserável, quase nua... Tive pena, e para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!... (ALMEIDA, 2019, p. 195).

A longa citação do conto de Júlia Lopes de Almeida ilustra o desfecho da história, previsto se atentarmos para as primeiras linhas da narrativa, em que a narradora descreve seu jardineiro com um homem estranho e de aspecto sombrio. Isso já pode ir criando um indício de que esse homem será marcado por um acontecimento ruim na história. Temos uma narrativa que vai costurando aos poucos o perfil de um homem duvidoso.

O horror e o espanto da narradora ao ver a cena do quarto do jardineiro é o efeito fantástico defendido por Todorov. O leitor hesita, vacila, sente medo, a personagem também hesita e horroriza-se com o fato. É importante destacarmos, todavia, que a hesitação da personagem narradora e do leitor ocorre somente naquele momento. Após, temos outro evento insólito marcado no desfecho. O jardineiro explica o motivo de seu crime: a filha o abandonou para viver com outro homem e o fato da moça não se arrepender do que fez provoca a ira do pai.

O evento insólito vem acompanhado de uma explicação, portanto estamos diante de um evento estranho, segundo Todorov. Existe a hesitação antes e depois há uma razão para o fato



ter acontecido: a jovem informa ao pai que ainda ama o homem e por isso foi morta. Retomando de novo o teórico búlgaro, uma das funções do fantástico na narrativa é gerar medo e curiosidade. Almeida faz tudo isso ao descrever o jardineiro com um olhar sombrio e desconfiado. Além disso, após cometer o crime, o homem vai recepcionar a narradora e seu olhar e suas feições denotam o pavor:

Gritei pelo jardineiro, e ele veio, como por encanto num momento, mas com tal jeito e tão demudadas feições, que tive medo. Os olhos, de vermelhos, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva, estava revolvida como por um vento de loucura, e nos grossos braços tismados tinha sinais fundos de unhas... (ALMEIDA, 2019, p. 194).

O fantástico ainda pode ser visto por meio da linguagem, teoria defendida por Bessière (2012). O conto “As rosas” enfatiza esse trabalho com a linguagem principalmente por meio da descrição do jardineiro. O fato de ele ter um olhar sombrio já é um indício de que o circunda um episódio ruim.

Portanto, o fantástico é construído pela hesitação, como elucida Todorov, no momento em que a personagem narradora não quer entrar no quarto do jardineiro, assustada com a cena vista. Essa hesitação da personagem também é do leitor, uma sensação de medo. Em seguida, contudo, essa hesitação se desfaz e temos o estranho, pois o personagem masculino explica o que aconteceu. Estamos diante da construção do fantástico clássico.

### **Neofantástico ou fantástico contemporâneo em Augusta Faro**

A escritora Augusta Faro Fleury de Melo, mais conhecida como Augusta Faro é natural de Goiânia. Escreveu várias obras para o público infantil antes de seu mais conhecido livro de contos: *A friagem* (1999). A obra é o seu primeiro livro de contos e foi publicado primeiramente em 1998 e ganhou uma segunda edição em 1999. O livro é composto por 13 contos, todos narrados por uma voz feminina, ou seja, estamos diante de uma narradora gendrada.

Em 2004, o escritor Luiz Ruffato incluiu a autora em sua publicação *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Roberto Pompeu de Toledo, em 1999 publicou uma resenha sobre a obra *A friagem*, tornando-a mais conhecida do público nacional. Os elogios à escrita da autora foram imensos e, de certa forma, contribuíram para que dois dos treze contos da obra chegassem ao cinema. O conto “As formigas” e “Gertrudes e seu homem” foram transformados em curta-metragem.



É importante frisarmos que cada uma das narrativas de Faro, em *A friagem*, tem uma narradora diferente, contudo, todas têm como pano de fundo acontecimentos fantásticos ou, como já mencionamos, neofantásticos, que é a abordagem contemporânea para o termo. Podemos afirmar que as narrativas de Faro, em geral, evidenciam o sujeito feminino, disposto a quebrar tabus e estereótipos, denunciando a violência de gênero na sociedade contemporânea. A respeito das personagens criadas pela autora, Nívea de Souza Moreira Menegassi e Luciana Borges (2016) assinalam:

[...] são marcadas por dúvidas, anseios, angústias, frustrações, traumas, solidão, alegrias, sonhos e expectativas. Além de retratar a intimidade feminina, a autora apresenta a mulher em um ambiente insólito, aproximando-se do gênero fantástico, revelando o sobrenatural que aparece impregnado pela sinestesia com cheiros, gostos e cores exóticas, carregado de maus e bons presságios. (MENEGASSI; BORGES, 2016, p. 432).

Conforme a citação de Menegassi e Borges (2016), o ambiente insólito reina nos contos de Faro. *A friagem* (1999) focaliza narrativas no universo do neofantástico, termo cunhado pelo argentino Alazraki, além de discutir questões de gênero. Isso pode ser observado no conto “As flores”. A narrativa evidencia a história de vida da personagem Rosa. A menina é batizada com esse nome visto que no dia do seu nascimento o céu deixa de ser azul e fica completamente rosa. O evento insólito é visto logo após o parto da criança:

A parteira colheu a menina e levou-a ao primeiro banho numa bacia enorme de louça, que pertencera à avó paterna da recém-nascida. Rosa sorria com os olhos muito vivos e após mergulhar o corpinho n'água morna a criança falou por duas vezes a palavra obrigada, e um perfume de rosas encheu o aposento. (FARO, 1999, p. 48-49).

Ao analisarmos a citação percebemos que o insólito já aparece desde o início da narrativa, não existe uma hesitação por parte da personagem ou do leitor, como argumenta Todorov sobre a existência do fantástico. Estamos diante do neofantástico, assim o medo e o horror não fazem parte da narrativa fantástica contemporânea. Como mencionamos anteriormente, a inquietude e a perplexidade são os sentimentos que reinam nessas narrativas, segundo as constatações de Alazraki. A parteira não fica com medo da recém-nascida que a agradece pelo banho, apenas não tem ação.



Os eventos insólitos que circundam o nascimento de Rosa não se restringem apenas ao seu nascimento, muito pelo contrário, surgem em fases diferentes da vida da moça. Após falar com a parteira, logo depois do nascimento, aparece uma marca no corpo da criança.

Aos três meses apareceu entre os mamilos da criança, exatamente sobre o osso esterno, no meio exato das costelas, o desenho mais lindo de uma rosa presa num galho longo, que chegava até o umbigo e viam-se os espinhos miúdos, de tão bem feita era a mancha. Tal perfeição dava a ideia de que um artista experiente, talvez um que desenhasse em porcelana, havia colorido aquela flor na carne da pequerrucha. (FARO, 1999, p. 49).

A reação da mãe de Rosa é de desespero. “Rosa é marcada” (FARO, 1999, p. 49), afirma a mulher. Porém, o padre Eustáquio destaca que a rosa desenhada é tão perfeita e linda que só pode ser uma coisa do bem ou um aviso do céu. Assim, a senhora acalma-se. Conforme vão avançando as fases da vida da menina, novos episódios insólitos vão surgindo. Isso ocorre quando chega a fase da alimentação e a criança rejeita todo e qualquer alimento: “Rosa apanhou num gesto rápido a maior das flores, de cor rubra como sangue. A criança sentiu o perfume e despetalando-a, comeu pétala por pétala, parecendo que estava faminta até à raiz dos ossos” (FARO, 1999, p. 51).

Novamente todos na cidade ficaram alarmados, mas como a menina crescia bem e saudável, acabam por aceitar o fato. Mais uma vez o sobrenatural está transgredindo as leis do mundo real, consoante Roas (2014). Outros eventos pontuam as novas fases da vida de Rosa, como a sua pequena levitação na missa da primeira eucaristia. Também é um evento insólito o aprendizado de piano, que fez a jovem se destacar, repetindo à noite as lições aprendidas:

Depois de todos estarem dormindo, quando o silêncio era pesado e poderoso, o piano repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa. E a menina levantava como sonâmbula, sentava ao lado do instrumento prestando toda a atenção aos acordes tocados corretamente, por invisível personagem. (FARO, 1999, p. 53).

É importante evidenciarmos que conforme Rosa cresce a narrativa nos direciona para o acontecimento que culminará no desfecho. Isso pode ser destacado em dois momentos. No primeiro deles a narradora menciona a respeito das fotos tiradas de Rosa: “aparecia sempre uma rosa próxima, mesmo que no momento do fato nada houvesse presente que lembrasse a presença de flor” (FARO, 1999, p. 54). O segundo foi antes de sua família a levar para um baile:



[...] certo dia a menina se aprontava para um baile, quando seu pai veio chamá-la. Rosa estava diante do espelho prendendo o brinco dourado de pingente. O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor. (FARO, 1999, p. 54).

O pai de Rosa fica perturbado com a situação e não a acompanha ao baile. A mãe depois de muito chorar acaba de novo por aceitar, visto que a filha estava bem de saúde e a leva ao baile. “Rosa dançou a noite toda, tocou piano, declamou, e o ambiente esteve todo o tempo impregnado de perfumes que exalavam de seu sorriso” (FARO, 1999, p. 54). Outra vez o episódio fantástico é visto com normalidade e todos aceitam o fato. Como aponta Roas (2014), o conflito entre o real e o impossível pode ser comprovado a partir do momento em que todos aceitam os eventos insólitos ocorridos com Rosa. Observemos um trecho do conto:

Cada vez mais deu para notar que Rosa expelia o cheiro de flor pelos poros, dias mais, dias menos. Também uma pessoa que só se alimentava de rosas não era mesmo de se espantar, embora fosse sempre um espanto acostumado. [...] Rosa era perfeitamente normal e alegre; a grande diferença, a irmandade com as flores. (FARO, 1999, p. 54-55).

A irmandade com as flores vai ficando cada vez mais evidente na vida da jovem Rosa. Quando chega o dia do casamento da moça, podemos perceber o fechamento de um círculo, visto que o céu estava mais uma vez cor-de-rosa, como no dia do nascimento da menina (FARO, 1999, p. 57). Ninguém questiona nada também, apenas se aceita o absurdo. Vale evidenciar mos que durante o casamento a mãe de Rosa e outros familiares choram demais. E, de novo a narradora irá nos apresentar um evento insólito, porque as lágrimas são tantas que formam um grande fio d’água.

[...] Dona Açucena, Dália e avó Margarida estiveram chorando tanto e o tempo todo, que foi formando de início um fio d’água. Depois como eram abundantes e continuadas as lágrimas emotivas das mulheres, que viram Rosa nascer e crescer, foi descendo uma neblina dos rostos delas e crescendo o tanto de água, que já respingava nos panos do altar, em tempo de apagar as velas e manchar os enfeites. Deus é bom, e o regato d’água dos olhos das senhoras contornou os bancos e conseguiu sair pelas laterais sem molhar ninguém [...] (FARO, 1999, p. 57).

Todo esse choro, que parece inexplicável, tal qual o céu todo cor-de-rosa, já apontam para o grande desfecho da narrativa. Claro que não estamos diante de um fantástico tradicional, como no conto de Júlia Lopes de Almeida, provocador da hesitação e do medo. A narradora do



conto almeidiano fica chocada com a cena vista. Já na contística de Faro a vacilação de Todorov não tem espaço, pois estamos diante do neofantástico, como defende Alazraki. O insólito está instaurado no tecido narrativo desde as suas primeiras linhas e é aceito como natural. O choro das senhoras é corroborado com a observação da narradora de que Rosa não tinha nada de anormal, apenas uma grande irmandade com as flores. Inclusive o nome de sua mãe (Açucena), da babá (Dália), da avó (Margarida) e da parteira (Dona Violeta) são nomes de flores. O desfecho de Rosa no leito nupcial pode até ter causado espanto no seu marido, contudo, sabemos que já foi anunciado. Vejamos:

O noivo usou um belo pijama rosa (a pedido da sogra) e quanto foi trocar, deixou Rosa recostada nos travesseiros de penas de ganso, envolta em lindíssima camisola de filó [...] o noivo retornou ao leito nupcial, entre o cetim e os travesseiros, viu na penumbra um perfil de flor, achou que estava tendo uma visagem provocada pela emoção e ao se aproximar da cama e levantar o lençol, para deslumbrar-se com Rosa, nada viu da moça de seus encantos, a não ser em seu lugar uma profusão de rosas de todos os matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os seus detalhes, e o odor das flores era tão intenso no ambiente, que o noivo se sentiu desmaiar. (FARO, 1999, p. 58).

A longa citação transcrita traz à tona o momento em que Rosa se transforma em várias flores no leito nupcial. É possível assinalarmos que o destino da moça já tinha sido anunciado anteriormente na narrativa. Isso pode ser comprovado quando o pai vê a imagem da moça no espelho e no lugar do seu rosto enxerga uma linda flor. Além disso, o cheiro de rosas que a jovem exala nos ambientes onde está e que foi ficando mais forte com o passar dos anos, ou melhor, conforme o amadurecimento da personagem, também revela o seu final.

Outro indício está na cor do céu: fica rosa quando a menina nasce na forma humana e quando ela faz a sua transcendência para flor também. Não podemos deixar de elucidar os nomes de flores que nomeiam os sujeitos femininos ligados à Rosa: a mãe, a avó, a parteira e a babá. A jovem vivia cercada pelas mulheres com nomes de flores. Todavia, identifica-se apenas com as flores do jardim. Ignácio (2013, p. 51) salienta que “Todas flores, todas seres que vivem e agem sob o peso – e paradoxalmente também sob a leveza – de um universo de cores, odores e sensações táteis que remetem a um universo floral”. Esse universo floral culmina com a metamorfose da jovem em muitas rosas, como pontua Ignácio (2013):

Mas a surpresa maior ainda está por acontecer: em sua noite nupcial, o esposo se prepara no banheiro (e aqui já se nota uma certa inversão, posto que o lugar-comum leva a crer que a esposa se prepara enquanto o marido a espera na



cama), quando, ao se aproximar do leito, nota que, no lugar antes ocupado pelo corpo da amada, e portanto seguindo-lhe seus contornos físicos, há muitas e muitas rosas, resultado do processo que fez com que Rosa se transformasse no que sempre fora: em uma rosa. (IGNÁCIO, 2013, p. 51).

A surpresa do noivo provocou o desmaio, porém, essa transformação já era esperada em relação a tudo o que foi acontecendo no decorrer da narrativa. Aliás, toda a história é marcada por diversos eventos insólitos relacionados à Rosa, inclusive, no dia do seu casamento seus olhos assumem a cor rosa, assim como o seu corpo. Era o início da metamorfose.

O teórico Alazraki, como já citamos anteriormente, pontua que o conto marcado por essas ações insólitas está no terreno do neofantástico, visto desde o seu início termos fatos inusitados, os quais não são questionados. Não existe hesitação ou medo, inclusive as pessoas procuram explicar o que estava acontecendo com Rosa. Já Roas afirma que o fantástico propõe o questionamento da realidade e da própria linguagem, como vemos no conto de Faro. O trabalho com a linguagem cria metáforas e um ambiente mágico e feérico, deixando de lado a escuridão e o medo, típico do fantástico clássico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a discutir a construção do fantástico na narrativa de Júlia Lopes de Almeida, em *Ânsia eterna* (2019) e a evolução do gênero na narrativa de Augusta Faro, em *A friagem* (1999). Tendo isso em vista, realizou um breve percurso pelos teóricos do fantástico clássico ou tradicional, Todorov (2017) e Bessière (2012) e do fantástico contemporâneo ou neofantástico, Alazraki (1990) e Roas (2014). Desse percurso, pudemos constatar as aproximações e os distanciamentos das teorias sobre o fantástico dos estudiosos citados.

Percebemos que Todorov (2017), um dos nomes mais recorrentes nos estudos sobre a literatura fantástica, explica-a a partir do funcionamento do interior da obra, compreendendo-a como um gênero literário evanescente e limítrofe. Gênero evanescente, pois, tem vida enquanto perdura a hesitação e gênero limítrofe visto sua existência dar lugar a outros dois gêneros fronteiriços. Por outro lado, Roas (2014) apoia-se muito mais no âmbito extratextual para definir o fantástico, isso porque, sendo ele uma categoria estética, precisa estar em sintonia com a realidade do leitor.

Já Bessière (2012) desenha uma teoria próxima daquela de Todorov (2017), ao acreditar no papel da ambiguidade, bem como daquela de Roas (2014), ao levar em consideração o



contexto sociocultural na análise do fantástico. Quanto à teoria de Alazraki (1990), entendemos que, em linhas gerais, o relato neofantástico é por si só um acontecimento insólito.

Quanto à manifestação do fantástico nos contos de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro, respectivamente, “As rosas” e “As flores”, se, por um lado, os títulos das obras se assemelham, e em ambos temos a presença da planta rosa, a construção do fantástico é diferente neles.

No conto “As rosas” estamos diante do fantástico clássico, explicado por Todorov (2017) e seus antecessores, bem como por Bessière (2012). Se analisado pela óptica do teórico búlgaro, a narrativa é uma fusão do fantástico e do estranho. Nela temos a presença da hesitação ou da vacilação da personagem feminina e também do leitor, indispensável para Todorov (2017), e, após, a explicação para o evento insólito. Almeida constrói uma narrativa grotesca, capaz de gerar pavor, espanto e medo no leitor.

Já Faro tece uma narrativa neofantástica, em que o insólito é aceito como normal pelas personagens e pelo leitor desde o início, como defende Alazraki (1990). Não há mais espaço para a hesitação, mas, consoante o teórico argentino, há um sentimento de perplexidade e de inquietação. Apesar de haver certo estranhamento dos eventos insólitos que cercam Rosa pelas outras personagens, eles são tratados com naturalidade e, até mesmo, tentam ser explicados, promovendo um diálogo com a realidade, fundamental para Roas (2014).

Em ambos os contos notamos a composição de um fantástico singular, o feminino. Júlia Lopes de Almeida, escritora do século XIX, utiliza-se do fantástico e do insólito para trazer à baila temas delicados à sua época, como é o caso da traição e da violência à mulher, representados no conto analisado. Promove isso ambientando sua narrativa à noite e empregando elementos sombrios, por exemplo. Já Augusta Faro constrói a história de uma personagem feminina que, apesar de suas peculiaridades, não é submissa, muito pelo contrário, tem identidade e personalidade.

Ademais, reforçamos a importância de trazer à tona os escritos de Almeida e de Faro, a primeira totalmente esquecida pela historiografia literária brasileira e a segunda ainda pouco lembrada no cenário atual. Como pontuamos no início deste artigo, a literatura escrita por mulheres esteve à margem do cânone por um longo período, ainda mais esteve a literatura fantástica escrita por mulheres. No caso do Brasil, o fantástico propriamente, seja escrito por homens ou mulheres, foi até pouco tempo atrás omitido pela historiografia e pela crítica, permanecendo fora do cânone também, visto o gosto mais acentuado pela literatura realista.



## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, EUA, vol. 19, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>. Acesso em: 24 abr. 2021.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A casa dos mortos. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. 2. ed. Brasília: Senado Federal, v. 2, 2019. p. 69-71. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/580577>. Acesso em: 05 abr. 2021.

ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **O funil do diabo**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. **Revista FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991>. Acesso em: 10 abr. 2021.

FARO, Augusta. As flores. In: FARO, Augusta. **A friagem**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p. 46-58.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Incomunicabilidade no cerrado goiano: uma leitura de *A friagem*, de Augusta Faro. **Revista Plurais- Virtual**, Universidade Estadual de Goiás, vol. 3, n. 2, 2013, p. 47-57. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/2270>. Acesso em 20 abr. 2021

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana. A representação feminina na contística de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade. In: NEVES, Adriana Freitas [et al]. **Estudos interdisciplinares em humanidades e letras**. São Paulo: Blucher, 2016, p. 429-444. Disponível em: <https://www.blucher.com.br/livro/detalhes/estudos-interdisciplinares-em-humanidades-e-letras-1285>. Acesso em: 05 jan. 21.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Profano, maldito e marginal: o conto fantástico na literatura brasileira. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, vol. 1, n. 8, p. 08-22, 2014. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/392>. Acesso em: 27 fev. 2021.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.



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

SILVA, Jéssica Mara Bergonzini. **Mulher, colonização e descolonização em contos de Júlia Lopes de Almeida**. 2018. 109 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, RO, Brasil, 2018. Disponível em: <http://www.cid.unir.br/uploads/91240077/Dissertacoes%20defendidas/Turma%202016/12.%200Jessica%20Mara.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2021.

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