

COM O FANTÁSTICO BEM EMBAIXO DE SEUS NARIZES: UM DIÁLOGO ENTRE GÓGOL E JOÃO DO RIO

Aline Pereira GONÇALVES (UERJ)

No presente ensaio, partimos principalmente de duas bases teóricas sobre a literatura fantástica, sendo elas, *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, e *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado, para observarmos pontos de aproximação ou divergência entre os contos “O nariz”, de N. Gógol e “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, e as características que os referidos trabalhos críticos trazem como delineadores dos textos de tipo *fantástico*. Partindo de um ponto comum bastante esdrúxulo e, por isso mesmo, muito apropriado à abordagem fantástica, veremos como esses dois textos que giram em torno da ausência anatômica do nariz trazem, cada um a seu modo, a construção de uma narrativa fantástica moderna (cf. TODOROV, 1975, pp. 176-183) ou fantástica clássica, e em que pontos fogem aos parâmetros delineados pelos teóricos em seus textos.

Antes de iniciarmos nossa análise, cabe colocar que questões acerca da denominação de *fantástico* como sendo ou não um gênero literário ou não fazem parte do foco de nosso trabalho. Preferimos passar adiante das questões polêmicas em torno de tais delineações para irmos direto ao confronto entre as características elencadas pelos autores críticos e os textos literários selecionados.

Lembremos do que coloca Todorov como uma condição basal para a formação de um texto fantástico: deve haver a hesitação do leitor e do herói diante de um acontecimento estranho, mas não só isso; deve haver ainda um *modo de ler* que se define melhor pelo que não é do que pelo que é, já que não deve ser poético nem alegórico (TODOROV, 1975, p. 38). A leitura poética anularia o efeito de ambigüidade pela expectativa *a priori* de uma apresentação metafórica de elementos. A leitura alegórica, por sua vez acarretaria o mesmo efeito, porém pelo fato de *desvendar* o acontecimento sobrenatural, remetendo-o a uma lição aplicável ao mundo natural.

Logo, temos o estranhamento como elemento central da construção da narrativa fantástica, sendo esse sem explicação, sem tradução na língua do mundo imediatamente perceptível. O racional é fragmentado pelos dados incoerentes que traz o texto, e, desse modo, podemos dizer que, citando Louis Vax, “o fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão” (apud. FURTADO, 1980, p. 19). É importante, contudo, ressaltar que o fantástico aqui tratado é o clássico, já que no moderno, há uma coerência entre o elemento estranho e o mundo em que ele ocorre, ou seja, nele, esse fato não causa estranhamento relevante, sendo rapidamente absorvido pelo cenário circundante e, conseqüentemente, naturalizado, ao passo que no fantástico clássico há uma permanente incerteza entre dados objetivos e familiares e fenômenos alheios à natureza.

No fantástico clássico, é de suma importância que o elemento sobrenatural apresentado traga características de malignidade relacionadas a figuras monstruosas (cf. FURTADO, 1980, pp. 22-24). Isso porque, caso houvesse a apresentação de um *bom* sobrenatural, esvaziar-se-ia o valor da reação de medo e horror diante do fato, já que essa ocorreria simplesmente como efeito de um reflexo, sem fundamentação maior. A malignidade do sobrenatural traz incutida a ameaça de ataque à vítima humana, seja por domínio físico, psíquico, ou mesmo a possessão.

O que observamos em “O bebê de tarlatana rosa” é que o monstro que o texto nos apresenta parece ser antes vítima do que algoz, apesar de não podermos ter certeza sobre quais seriam de fato suas intenções. De todo modo, vemos a descrição de um delicado “bebê” com uma fantasia cor-de-rosa, “gordinho e apetecível” e “bem agradável” (RIO, 1981, p. 57). Toda a descrição sugere uma moça lânguida e delicada, e o único sinal dúbio na construção de sua aparência – descontando-se a obviedade do nariz postiço – são os “olhos perversos”, o que na verdade parece aproximar-se menos do sentido de má índole do que do sentido de perversão, já que vem logo antes de “uma boca polpuda como que se ofertando”.

Quando é descoberta a caveira que há por baixo da máscara, o ser sobrenatural, em vez de mostrar uma força malévola além da capacidade humana, está absolutamente inerte diante dos safanões que recebe, implora perdão e chora. Ao explicar-se a Heitor, diz o bebê “Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, viste? Aproveito. Foste tu que quiseste...” (RIO, 1981, p. 60). Apesar de podermos intuir que o gozo a que o bebê se refere é relacionado à atmosfera lasciva construída pelo narrador enquanto relembrava sua vivência, não podemos ter certeza sobre a mesma, cabendo, ainda que improváveis, suspeitas relativas a uma possível possessão demoníaca iminente, ou algo semelhante, que lhe traria o referido prazer.

A cena é interrompida com a chegada do guarda, e com isso não se sabe se este estado indefeso se manteria, ou se haveria uma reviravolta, mas até onde as evidências postas pelo autor nos levam, parece que

esse monstro foge à regra, e não apresenta malignidade em suas ações e intenções e, pelo contrário, traz sentimentos e desejos bastante humanizados.

Para a narrativa fantástica, a figura do narrador é de grande importância para a construção verossímil dos fatos apresentados, afinal, é através de seu enfoque que o leitor terá acesso ao ocorrido. Caso ele seja um dos personagens – como em boa parte de “O bebê de tarlatana rosa” –, conduzirá de perto a perplexidade dos leitores diante dos episódios, suscitando uma ênfase inerente ao caráter de experiência própria do narrado. Caso seja ele um narrador em terceira pessoa – como em “O nariz” –, terá uma grande credibilidade devido ao fato de ser uma testemunha ocular do ocorrido, que se acentuará ainda mais se se tratar de um cético, cuja descrença estará abalada diante do que vê com os próprios olhos, configurando-se uma testemunha digna de confiança para o leitor desorientado. Naturalmente, não caberia um narrador onisciente em uma narrativa fantástica, já que a resolução da hesitação e da ambigüidade aniquilaria a base de incerteza inerente ao fantástico.

Em muitas narrativas fantásticas há a presença de uma espécie de epílogo (FURTADO, 1980, p. 113). Em ambos os contos estudados, há esse espaço e a narração é então feita em terceira pessoa. Em “O bebê de tarlatana rosa”, é-nos apresentada a reação do Barão de Belfort, “‘Uma aventura, meus amigos, uma bela aventura. Quem não tem do carnaval a sua aventura? Esta é pelo menos empolgante’ E foi sentar-se ao piano” (RIO, 1981, p. 61), uma reação de aparente indiferença – contrastante com a reação de horror dos demais presentes –, que intriga o leitor, instigando-o a se perguntar se esse teria tomado a ação com ceticismo, como uma invenção para entreter os ouvintes, ou se esse tom *blasé* viria de alguém experiente no assunto, que já vivenciou episódios parecidos ou até mais horrendos, mas nada é esclarecido.

Já em “O nariz”, a última parte do conto, em que inicia o narrador “No mundo acontecem bobagens absolutas. Às vezes simplesmente não há qualquer verossimilhança” (GOGOL, 1990, p. 112), relata-nos a volta inexplicável e repentina do nariz amputado ao rosto de seu dono e surpreende-nos que o mesmo barbeiro acusado de ter decepado o nariz, Ivan Iákovlievitch, seja chamado para fazer a barba do Major Kovaliov. É esse mesmo narrador que diz “*Só agora* [grifo nosso] é que, considerando tudo, vemos que nela [na narrativa apresentada] há muito de inverossímil” (GOGOL, 1990, p. 114), dando-nos um bom exemplo do humor irônico que permeia todo o texto, já que, ao pormenorizar o que toma por inverossímil, não destaca o que surpreende o leitor, isto é, a “separação sobrenatural do nariz e a sua aparição em diferentes lugares sob disfarce de conselheiro do Estado” e seu aparecimento no pão de Ivan Iákovlievitch.

O que deixa esse narrador perplexo é a desmedida de Kovaliov ao querer anunciar o desaparecimento de seu nariz em um jornal – “isso é indecente, torpe, inconveniente!” –; mas mais que tudo, diz não entender por que um autor se ocuparia com tal tipo de narrativa, que não traria nada de bom para a sua pátria, nem nenhuma outra vantagem que a justificasse: “Porém o mais estranho, o mais incompreensível é como certos autores podem escolher semelhantes temas. Confesso que isso é simplesmente inconcebível...”. Nesse momento, o leitor tende a tomar todo o texto como uma grande piada, mas ao final de sua colocação, o narrador trata de anular o ceticismo do destinatário ao afirmar categoricamente: “... bem, e onde é que não acontecem absurdos? [...] Digam o que disserem, mas histórias como essa acontecem pelo mundo; raramente, mas acontecem”.

Ao nos referirmos ao destinatário do texto, estamos-nos remetendo à noção de “função de leitor” (TODOROV, 1975, p. 37) de que nos fala Todorov, e que em Furtado encontramos como “narratário” (FURTADO, 1980, pp. 74-83). Em suma, podemos compreender essa noção como um receptor ideal aos propósitos do narrador, que será devidamente conduzido pelos elementos que o texto apresenta, independente do modo como os leitores “reais” do texto vão reagir aos mesmos. Quando, por exemplo, lemos *A metamorfose*, de F. Kafka, não acreditamos que Gregor Samsa realmente tenha-se tornado um inseto, mas aderimos à proposta do narrador e seguimos sua orientação para acompanhar aquele caso reagindo em consonância com a naturalidade de seus parentes, por exemplo.

Desse modo, é de suma importância compreender como a construção de verossimilhança dentro do texto é elemento central para que o texto fantástico atinja com proveito seu intuito, sem descambar para o cômico, o poético ou o alegórico. É interessante, contudo, observarmos o caráter contingente que perpassa essa noção de verossimilhança, abandonando parâmetros apriorísticos que comprometeriam o bom entendimento de como a mesma é formada. Portanto, a noção de verossímil é “sempre dependente da própria evolução ou substituição dos conceitos a que se adéqua. [...] Há, no mínimo, tantos verossímeis quantos os sistemas de convenções sociais e os períodos culturais” (FURTADO, 1980, p. 46).

Para termos essa idéia bem delineada, basta imaginarmos qual seria a reação do grande público, há cerca de oitenta ou cem anos atrás – se é que precisaríamos recuar tanto –, se mencionássemos a possibilidade de, a partir da apreensão do código genético, clonarmos um ser-vivo, inclusive um humano, ou ainda se descrevêssemos uma imensurável rede de comunicação virtual, à qual teríamos amplo acesso e na

qual encontraríamos uma gama infinita de informações e dados, indo desde receitas culinárias até instruções para a confecção de bombas artesanais de grande poder de destruição. Segundo Todorov, em uma situação como essa, estaríamos antes aproximando-nos da *science-fiction*: “O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossas vidas” (TODOROV, 1975, pp. 62-63; 180-181).

Por sua vez, a *science-fiction* aproximar-se-ia de um movimento básico no fantástico moderno e ausente no clássico: a naturalização do evento sobrenatural. Desse modo, o leitor passa a ter que se adaptar ao estado de coisas que a narrativa lhe apresenta, ao conjunto de regras daquela realidade descrita: “É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’” (TODOROV, 1975, p. 181). Já no fantástico clássico, é necessário que haja um contraste entre um contexto refletido naquele que o leitor observa a sua volta e um acontecimento que entre em choque com o mesmo.

Ao longo da narrativa fantástica, é permanente o embate na mente do leitor entre seu ceticismo diante dos fatos narrados e o empenho do autor em construir eficientemente a verossimilhança. Como recurso, é comum que o escritor recorra a elementos que doem autoridade à matéria apresentada (FURTADO, 1980, pp. 54-58). Um desses recursos é remeter-se a testemunhas com prestígio ou *status* social ou papel de autoridade. Em “O bebê de tarlatana rosa”, temos como cenário da narração o gabinete de um barão, e a ação entre Heitor e o bebê é interrompida por um policial. Já em “O nariz”, dois dos principais envolvidos na trama apresentada gozam de títulos públicos: o Major Kovaliov, assessor de colégio, e o próprio nariz, disfarçado – ou deveras nomeado? – conselheiro de Estado, cargo, inclusive, hierarquicamente superior ao de seu dono. Além disso, o nariz fugitivo é capturado por um funcionário da polícia, ao tentar deixar a cidade, o mesmo que prende Ivan Iákovlievitch ao tentar se desfazer do nariz, jogando-o da ponte Issakiêvski.

Nesse conto, salta aos olhos a bem-humorada crítica construída por Gógol, dirigida à burocracia russa na época, em que era determinante o peso dos títulos:

A obra gogoliana desse período [Ciclo de Petersburgo¹] se distingue por uma representação realista da vida dos pequenos funcionários, relegados à condição de miséria, desprezo e humilhação por parte de burocratas, que colocam suas carreiras, seus interesses pessoais limitados e mesquinhos acima de qualquer respeito pela condição humana e pela própria sobrevivência do ser humano (BEZERRA, 1990, p. 20).

Outro recurso destinado ao mesmo propósito de dar credibilidade ao relato é lançar mão de fatos reais notórios, históricos ou científicos, que, imiscuídos na trama, tornam sutis ou desfocadas as limitações entre a matéria criada pelo autor e aquela trazida do “mundo real” para a obra, aumentando a plausibilidade da narrativa como um todo. Em “O nariz”, o narrador nos conta como os fatos estranhos ocorridos repercutiam por toda a capital, em um momento em que todos estavam já com sua curiosidade aguçada pelos acontecimentos ocorridos há pouco: “todas as mente estavam sensíveis justamente a coisas extraordinárias: ainda eram bem recentes as experiências de magnetismo² que haviam dominado toda a cidade”.

As noções de espaço e tempo também podem ser utilizadas de modo a dar maior plausibilidade ao texto, já que, quanto mais afastados da situação de narração e indefinidos, mais se tornam complacentes à matéria estranha narrada, pela dificuldade de verificação que é então criado. Por outro lado, a apresentação de certos dados precisos acaba por atrelar confiabilidade aos eventos descritos. Em “O bebê de tarlatana rosa”, o que vemos é um narrador que faz questão de deixar bem claras as referências ao espaço público em que a trama se desenrola, descrevendo minuciosamente sua rota:

Diante da estrada que fica fronteira à Rua Leopoldina, ela parou e hesitou. Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua, escura e sem luz. Ao fundo, o edifício das Belas-Artes era desolador e lúgubre. [...] Atravessamos a Rua Luiz de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música (RIO, 1981, p. 59).

¹ Período em que Gogol volta seu foco da matéria folclórica e mítica rural ucraniana para questões sociais russas, sem perder seu humor característico. Para maiores informações a esse respeito (cf. BEZERRA, 1990, pp. 11-26).

² Gogol aqui faz referência aos estudos que ficaram conhecidos como “Magnetismo Animal” ou “Mesmerismo”: “Fraz Anton Mesmer (1734-1815), médico austríaco, foi criador do magnetismo animal. Sua tese de doutorado defendida ainda em Viena, sobre a influência dos planetas no corpo humano, acabou dando origem à idéia de um fluido universalmente expandido que poderia ser transmitido de um indivíduo a outro e, portanto, ser utilizado para cura. Entre humanos, esse fluido foi batizado de magnetismo animal” (NEUBERN, 2007, p.347).

Constrói o narrador, desse modo, grande sentimento de veracidade junto ao leitor que consegue visualizar tal percurso com significativa clareza, principalmente se conhecer o espaço do centro da cidade do Rio de Janeiro pessoalmente. Já com relação ao tempo, predomina o clima nebuloso, já que, sabemos apenas tratar-se do carnaval do ano corrente, e nada mais.

Em “O nariz”, nosso narrador, de modo análogo, está empenhado em descrever minuciosamente o espaço, referindo nomes de ruas, cidade, da ponte, entre outros. Já com relação à determinação temporal, dá-nos o dia e o mês do acontecimento, mas nos oculta o ano, como vemos em “No dia 25 de março aconteceu em Petersburgo uma coisa muito estranha de tão fora do comum”, quando Ivan encontra o nariz, e ainda quando do misterioso retorno do mesmo ao dono, que “ocorreu já no dia sete de abril”.

Na narrativa fantástica, é dada maior importância ao evento sobrenatural que à descrição dos personagens ou de pormenores dos cenários. Essa economia de elementos visa à supremacia da narrativa em relação a outros elementos periféricos aos quais não cabe dar maior relevância em um texto mórmente de pequena extensão, com predomínio da “forma” conto (FURTADO, 1980, p. 87). Inclusive as personagens têm em sua descrição o estritamente essencial para a construção da trama. São chamadas, por isso, “figuras planas”, segundo E. M. Forster (apud FURTADO, 1980, p. 87). Desse modo, o mistério que origina a ambigüidade e a hesitação do texto fantástico fica mais eficientemente preservado.

Aqui, cabe fazermos uma pequena pausa em nossa análise para pensarmos um pouco a respeito de uma questão que, a primeira vista, parece muito simples, mas, ao nos determos um pouco mais na reflexão sobre a resposta, percebemos a dificuldade em respondê-la completa e satisfatoriamente: o que é um conto? O que definiria um texto como sendo um conto seria sua extensão? Qual a forma prototípica de um conto?

Por isso, observemos um conjunto de características próprias desse tipo de narrativa que vão além, e abordam com maior proveito questões estilísticas. Não são leis, mas antes traços comuns às obras assim definidas, os responsáveis pela criação de uma atmosfera que as caracteriza como tal. Segundo Cortázar: “[...] no máximo, cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (CORTÁZAR, 1974, p. 150).

Um ponto que parece muito proveitoso para, partindo dele, observarmos um conto, é a *intensidade*. Portanto, o trabalho do contista estaria num âmbito de condensação, de uma tensão que acumula mais sentidos do que parece a primeira vista. Já que não dispõem de muito espaço ou tempo, os contistas não contam com o recurso do acúmulo para constituir sua narrativa.

Em uma analogia, Cortázar coloca que, em uma luta de boxe [Cf. CORTÁZAR, 1974, pp. 152-158], o romancista venceria por pontuação enquanto que o contista venceria por nocaute, dado no leitor logo nas primeiras linhas. Imediatamente, pensamos naqueles contos cujo início não nos parece dizer muito e questionamos a colocação de Cortázar. Mas para essa situação, ele esclarece que, ainda que o início do conto pareça excessivamente desprezioso, o autor está, na verdade, tomando a atenção do leitor, envolvendo-o aos poucos, “minando já as resistências mais sólidas do adversário”.

Desse modo, o contista argentino faz uma diferenciação entre o que, a primeira vista, podem parecer sinônimos: intensidade e tensão. A primeira seria resultado da eliminação dos elementos intermediários, presentes e até necessários no romance, isto é, uma economia de meios para lidar de modo proveitoso com a delimitada extensão do conto – como nos diz Walter Benjamin, “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p. 203) -; a segunda, tensão, seria resultado de uma aproximação lenta entre conto e leitor, mas sob uma atmosfera irresistível, que faz com que o leitor queira ir adiante na leitura.

Retomemos agora nossa análise dos contos selecionados. No fantástico clássico, há a coexistência de universos semânticos reciprocamente excludentes: o do mundo “comum” – com elementos como a clareza, zonas abertas e representações objetivas -, e o do mundo insólito – com elementos como a obscuridade, cenários de interior (ambientes fechados) e delírios. Em “O bebê de tarlatana rosa”, essa coexistência é bastante presente. Observemos o seguinte cotejo de elementos de tom sombrio e nebuloso que caracterizam esse tipo de texto: fumo/fumaça, carnaval/máscara/fantasia, madrugada, embriaguez, palidez, espaços ermos, sombra/penumbra, sumiço/aparição repentinos, caveira, febre, entre outros. Esses preparam o leitor ao longo do texto, envolvendo-o em uma atmosfera extraordinária, para só então apresentar-lhe o evento sobrenatural.

Já no fantástico moderno, há uma fusão entre esses universos, e são estabelecidas a partir de então regras próprias do novo universo suscitado, que comportam o evento estranho, como vimos, sem causar contraste. Desse modo, nesses textos, não é necessária a preparação de uma atmosfera, e o evento é, de chofre, apresentado ao leitor, como podemos observar na primeira frase de *A metamorfose*: “Quando, certa manhã, Gregor Samsa despertou, depois de um sono intranqüilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto” (KAFKA, 1965, p. 161). Em “O nariz”, o autor chega a fazer uma breve advertência, “No dia 25 de março aconteceu em Petersburgo uma coisa muito estranha de tão fora do comum”, não fazendo, contudo, maiores esclarecimentos e, após algumas linhas, já presenciamos a súbita aparição de um

nariz dentro de um pão de café da manhã. E, de modo oposto ao que ocorre no conto de João do Rio, nosso narrador descreve o cenário assim: “O dia estava belo e ensolarado” (GOGOL, 1990, p. 95). É interessante ainda notarmos que tanto no conto de Kafka quanto no de Gogol, os narradores cuidam de deixar claro, antes de iniciarem as narrativas, que Gregor Samsa e Ivan Iákovlievitch acordaram pela manhã, já descartando imediatamente qualquer suspeita de que os acontecimentos subsequentes se pudessem tratar de sonhos ou de delírios da madrugada.

Notemos também a diferença entre presença e ausência do humor nos contos estudados. Como visto anteriormente, o conto de João do Rio nos apresenta uma atmosfera de malignidade em torno dos acontecimentos. O carnaval como pano de fundo insere o leitor num mundo de realidade brumosa e impalpável, e, exceto a reação misteriosa do barão Belfort, todos no recinto, inclusive o próprio narrador ao rememorar o ocorrido, estão mergulhados em verdadeiro horror.

Já em “O nariz”, o tom que perpassa toda a narrativa é de humor e ironia. A inveja raivosa que o Major Kovaliov sente ao perceber que seu nariz alcançara uma patente superior a sua trata, como vimos, com ironia do fascínio russo da época pelos títulos. A burocracia que o mesmo encontra ao dar queixa da fuga de seu nariz e para publicar um anúncio em que oferecia uma recompensa a quem o trouxesse de volta segue o mesmo tom de crítica que ridiculariza. O próprio major, uma figura respeitada por sua posição, não se preocupa com nada além das mulheres de quem é amante e que o rejeitarão por sua nova aparência. Mesmo a naturalização do evento sobrenatural, diferentemente de em *A metamorfose*, é feita de um modo irônico, como no momento em que o policial vem devolver o nariz finalmente capturado:

Um caso estranho: foi apanhado quase viajando. Já estava na diligência e se punha a partir para Riga. Já estava até de passaporte pronto, com o nome de um certo funcionário. E o esquisito é que inicialmente eu o tomei por um cidadão. Mas, por sorte eu estava de óculos e no mesmo instante percebi que era um nariz. [...] O nariz do senhor esta exatamente como era. – aqui o policial meteu a mão no bolso e tirou o nariz embrulhado num papel (GOGOL, 1990, p 105).

É com naturalidade que o policial. Ignorando a discrepância na escala de tamanhos, esclarece que, por sorte, por estar com os óculos, reconheceu que aquele suposto funcionário era, na verdade, o nariz fugitivo, o mesmo que veio guardado em seu bolso e está agora na palma de sua mão, prestes a ser devolvido ao dono. Em momento seguinte, Kovaliov, muito satisfeito por recuperar sua parte amputada, encontra um novo problema de ordem prática: como recolocar o nariz em seu devido lugar? Temos aí um perfeito exemplo de naturalização do evento insólito.

Observarmos o período em que os contos aqui estudados foram escritos é de suma importância para compreendermos as escolhas de enredo e estilo realizadas por seus autores. Sendo “O nariz” da primeira metade do século XIX e “O bebê de tarlatana rosa” de 1910, podemos observar influências da mentalidade da época em ambas as obras. A partir do século XVIII, o fortalecimento do racionalismo resultou na rejeição do sobrenatural. Contudo, a impossibilidade de provar cabalmente a sua inexistência por meios científicos propiciou o aparecimento de um espaço de hesitação, tão favorável ao desenvolvimento do fantástico. Por outro lado, surgia também uma crítica ao racionalismo e ao cientificismo exacerbados, que buscavam abarcar todas as questões do homem e do universo com explicações lógicas. Não por acaso, muitas narrativas tiveram como tema a exacerbação científica que acaba se voltando contra o próprio homem, como, por exemplo, no conto “A colônia penal”, de Kafka, em que muita tecnologia foi destinada a construir uma “perfeita máquina” de matar em nome da ordem, e que acaba se desfazendo em pedaços.

A passagem do século XIX para o XX, em que avultaram movimentos decadentistas e esteticistas, foi um período de grande fecundidade para a literatura fantástica, em que se abria espaço para a discussão de questões fundamentais do homem – não que fossem exclusivas do período, obviamente -, como a relação do homem com o universo e o conhecimento que (não) o abarca, do homem com ele mesmo, sua interioridade, sua subjetividade e sua relação com o outro e a sociedade, e do homem com a morte, a finitude.

Em suma, podemos observar ao longo deste estudo que as delimitações teóricas, de autores diferentes, que buscavam abarcar de modo mais profícuo a produção literária denominada fantástica ainda não conseguem fazê-lo de modo absoluto, devido a numerosas nuances que extrapolam determinações. Nos contos que selecionamos, podemos perceber recorrentemente a fuga dos mesmos aos parâmetros teóricos distintivos entre o fantástico clássico e o fantástico moderno. De mesmo modo, podemos fruir ambos os textos com suas singularidades, sem qualquer dificuldade. Fica claro que a discussão acerca dessas definições está longe de se encerrar, e que o certo do fantástico é o incerto.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. “O narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERLIN, Isaiah. *Pensadores russos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- BEZERRA, Paulo. “Nascimento e evolução de um escritor”. In: GOGOL, N. *O capote e outras novelas de Gogol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, pp. 11-26.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BORGES, Jorge Luis... [et. al.]. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Lígia M. da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2001.
- FUENTES, Carlos. “Gogol”. In: *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOGOL, N. *O capote e outras novelas de Gogol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- KAFKA, Franz. *A colônia penal*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1965.
- NEUBERN, Mauricio. “Sobre a condenação do Magnetismo Animal: revisitando a história da psicologia”. In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Instituto Milton H. Erickson de Brasília. Brasília, DF, vol. 23, n.3, pp. 347-356, jul-set 2007.
- RIO, João do. *Histórias da gente alegre: contos, crônicas e reportagens da “belle-époque” carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- RODRIGUES, Antonio E. M. *João do Rio: a cidade e o poeta*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. In: *Situações I: crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.