

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

JÚLIA SILVEIRA SOARES

A AUTOFABULAÇÃO EM A CASA *INVENTADA* DE LYA LUFT

VITÓRIA
2021

JÚLIA SILVEIRA SOARES

A AUTOFABULAÇÃO EM A CASA *INVENTADA* DE LYA LUFT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários e na linha de pesquisa Poéticas da Antiguidade à Contemporaneidade (PAC).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ester Abreu Vieira de Oliveira.

VITÓRIA
2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S676a Soares, Júlia Silveira, 1995-
A autofabulação em A Casa Inventada de Lya Luft / Júlia Silveira Soares. - 2021.
82 f. : il.

Orientadora: Ester Abreu Vieira de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Lya Luft. 2. A casa inventada. 3. Fantástico. 4. Autofabulação. 5. Vincent Colonna. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Júlia Silveira Soares

**A AUTOFABULAÇÃO EM A CASA INVENTADA
DE LYA LUFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de julho de 2021.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)
Examinador Titular Interno

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (Coordenador do PPGL)
Por: Prof. Dr. Valci Vieira dos Santos (UNEB)
Examinador Titular Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
VITOR CEI SANTOS - SIAPE 3567469
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLe/CCHN
Em 30/07/2021 às 15:50

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/239917?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA - SIAPE 99992675
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLe/CCHN
Em 30/07/2021 às 17:07

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/240022?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família pelo suporte diário, em especial, aos meus pais, José e Alcina, que me encorajaram na busca de realizações pelos meus sonhos e conquistas em geral.

À minha querida orientadora Ester de Abreu Oliveira pela excelente orientação e por sempre me guiar corretamente aos caminhos que deveria seguir. Além de uma excelente profissional, é uma pessoa muito carinhosa e admirável.

À Prof^a. Dr^a. Fabíola Padilha, pelos conhecimentos aprendidos relacionados a autoficção, na sua disciplina em 2019. Os conteúdos referentes a ela foram de suma importância ao presente trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio Fonseca, o primeiro professor a conhecer na Ufes, e que ainda como aluna especial, em 2017, instigou-me a prosseguir na vida acadêmica, em especial, ao processo seletivo de mestrado. Suas explicações sobre a literatura fantástica e maravilhosa foram muito relevantes nesta pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Letras e a seus professores por proporciona-me a transmissão de seus saberes.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por ter financiado a pesquisa por meio da bolsa.

E por fim, agradeço à Universidade Federal do Espírito Santo pela oportunidade de vivenciar grandiosas experiências e fazer parte da minha jornada como pesquisadora.

Os ganhos ou os danos dependem da perspectiva e possibilidades de quem vai tecendo a sua história. O mundo em si não tem sentido sem o nosso olhar que lhe atribui identidade, sem o nosso pensamento que lhe confere alguma ordem. Viver, como talvez morrer, é recriar-se: a vida não está aí apenas para ser suportada nem vivida, mas elaborada. Eventualmente reprogramada. Conscientemente executada. Muitas vezes, ousada.

(Lya Luft)

RESUMO

A presente pesquisa visa a apresentar a análise de *A casa Inventada* (2017), de Lya Luft, obra que apresenta em sua composição os recursos narrativos ficcionais e reais, comuns na não ficção literária contemporânea. A inclusão da ficção será proposta em razão de os capítulos, nomeados como cômodos, representarem o processo da imaginação do eu lírico na construção da casa metafórica. Os elementos insólitos serão analisados, pois fazem alusão à literatura fantástica e maravilhosa, em especial, quando se trata da personagem Pandora e o seu objeto de travessia: o espelho. Apresentará a autoficção e a variante pós-moderna, a autofabulação, segundo aspectos teóricos de Vincent Colonna. Os procedimentos da fabulação se faz presente nas personagens Penélope e Pandora, por realizarem alusões às figuras da mitologia grega e seus arquétipos. Portanto, objetiva-se relacionar a teoria de Colonna por se aproximar mais da obra de Lya Luft.

PALAVRAS-CHAVE: Lya Luft. *A casa inventada*. Fantástico. Autofabulação. Vincent Colonna.

ABSTRACT

The thesis has the aim to present the analyze of *A casa Inventada* (2017) by Lya Luft, which work presents in composition fictional and real narrative resources, common in contemporary literary nonfiction. The inclusion of fiction will be propose because the chapters, named as rooms, represent the process of imagination of the lyric self in the construction of the metaphorical house. The unusual elements will be analyze, as they allude to fantastic and wonderful literature, especially when it comes to the character Pandora and her object of passage: the mirror. It will present the self-fiction and the post-modern variant, the self-fabulation, according to Vincent Colonna's theoretical aspects. The procedures of the fabulation are present in the characters Penelope and Pandora, as they allude to figures from Greek mythology and their archetypes. Therefore, the objective is to relate Colonna's theory as it is closer to Lya Luft's work.

Keywords: Lya Luft. A casa inventada. Fantastic. Self-fabulation. Vincent Colonna.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da obra <i>A casa inventada</i>	14
Tabela 1 – Subgêneros segundo Todorov	33
Figura 2 – Foto da autora da obra: Lya Fett Luft.....	68
Figura 3 – Pintura “Pandora” de Nicolas Régnier	74
Figura 4 – Pintura “Penélope e os pretendentes”	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. TEXTO FICCIONAL E NÃO FICCIONAL: SEUS ASPECTOS TEÓRICOS.....	17
1.1 A mescla entre realidade e ficção em <i>A casa inventada</i>	23
2 O FANTÁSTICO EM SUAS CARACTERÍSTICAS TEÓRICAS DOS FORMATOS TRADICIONAIS AO CONTEMPORÂNEO E OS GÊNEROS VIZINHOS: ESTRANHO E MARAVILHOSO.....	29
2.1 Abertura para o “neofantástico” (ou contemporâneo) e outros recursos para atingir o efeito fantástico	38
2.2 Contextualização da obra: discussões sobre a personagem Pandora e o objeto espelho serem fantásticos.....	45
3 AUTOFICÇÃO E SUAS VARIANTES.....	58
3.1 Vincent Colonna e seus quatro subtipos de fabulação de si	59
3.2 A autoficção fantástica em obras literárias	65
3.3 A autofabulação na obra <i>luftiana</i>	67
3.4 Representações das personagens Penélope e Pandora	71
3.4.1 Pandora	71
3.4.2 Penélope	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Lya Fett Luft, escritora gaúcha, nascida em 15 de setembro de 1938, na pequena cidade de Santa Cruz do Sul - RS, começou sua trajetória como tradutora, e inclusive, realizou essa função em obras de autores bastante conhecidos, como Virginia Woolf, Hermann Hesse e Thomas Mann. Após significativos anos, Lya percebeu também, o apreço pela escrita literária, variando as suas produções entre os ensaios, os contos, as poesias e os romances, e neste último gênero já se destacou desde a sua primeira publicação de *As parceiras* (1980) com recorrentes temas considerados problemáticos e universais. Atingiu públicos internacionais pela sua escrita reflexiva e singular. Exerceu a profissão de professora universitária e dedicou-se também às produções de textos, em sua própria coluna, pela Revista *Veja*.

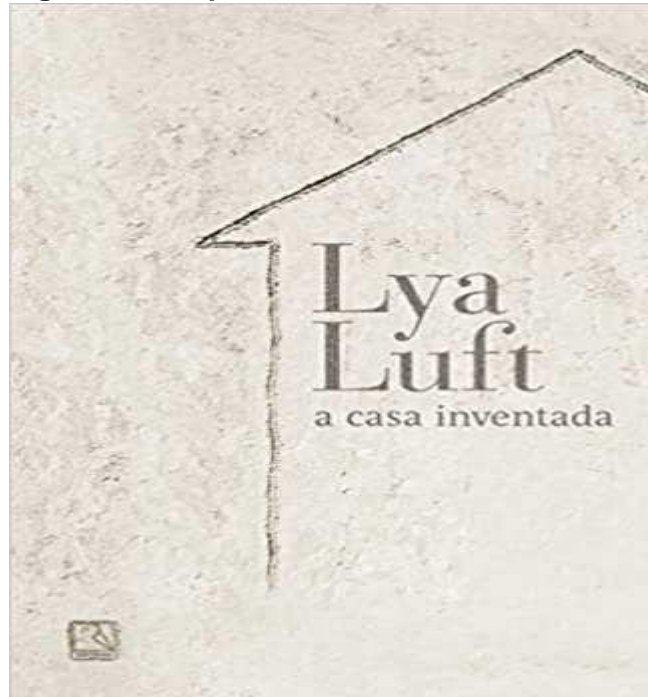
O discurso lytiano está interligado, geralmente, ao gênero memorialístico, com coletividades de lembranças individuais, nas perspectivas das personagens protagonistas, assim como seus hábitos e costumes culturais de um determinado meio social. Nessa modalidade textual, na maioria das vezes, há uma relação entre a ficção (ou seja, o inventado) e a memória (isto é, o vivido). Por meio deste paradoxo contextual se constrói esse gênero.

Em suas narrativas predominam de modo geral um narrador-personagem sob um perfil crítico, que articula o seu eu-pessoal por meio do uso da linguagem conotativa e essencialmente subjetiva com a finalidade de tornar a obra literária ainda mais rica e expressiva. E, ainda, o discurso do eu lírico está associado tanto aos variados processos da vida (a infância, a adolescência, a família, a morte, o amor e a amizade) como às diversas ações do cotidiano.

O *corpus literário* a ser examinado no presente trabalho é *A casa inventada* (2017), em que se encaixam os procedimentos vitais acima mencionados. Trata-se de uma obra com sete capítulos, distribuídos com titulações de partes de uma simples casa, porém, ao longo da leitura percebe-se que esses cômodos não se referem ao sentido literal, concreto, da casa, mas sim, a uma metáfora existencial.

Os títulos, “A porta de espiar”; “O espelho de Pandora”; “A sala da família (e o biombo do silêncio)”; “O quarto das crianças”; “O porão das aflições”; “O pátio cotidiano”; “O jardim dos adeuses” ou “Jardim das perdas”, compreendem-se como uma incorporação metafórica.

Figura 1 – Capa da obra *A casa inventada*



Fonte: <https://www.amazon.com.br/casa-Inventada-Lya-Luft/dp/8501112054>.

Para manifestar o início dos capítulos e expressar previamente o que será lido, a narradora-personagem introduz um poema. Cada capítulo, ou seja, “cômodo”, constitui narrações, na visão da narradora Penélope, nas quais insere momentos de diferentes fases da sua vida particular, sejam eles marcantes ou não. É importante esclarecer que o enredo não tem linearidade. Na apresentação dos capítulos é irregular a ordem cronológica dos fatos, e assim, a protagonista ora está na fase adulta, ora na infância-adolescência. Não há uma precisão de sua idade ou fases de vida.

A narrativa, na grande parte da obra, encontra-se na primeira pessoa e no pretérito-perfeito. Porém, surgem comentários pessoais no presente, como demonstrações de surpresa, alegria, tristeza ou arrependimentos. Sua estrutura contém traços de um texto realista. A obra perde a estabilidade do real no segundo capítulo, depois da invasão da personagem Pandora, quando os sentimentos de perplexidade, inquietação e medo são vistos pela protagonista. E com toda essa hesitação, geram-se questionamentos e curiosidades de desvendar o mistério sobre o desconhecido, em relação à sua origem e às suas habilidades. Esses procedimentos apontam para o insólito na narrativa luftiana de *A casa inventada* (2017), porque se observa primeiro o espaço, apresentado dentro de um ambiente familiar, ausente

sequer de fragmentos que demonstrem extraordinariedade no mundo natural de Penélope. E direcionam para os arquétipos desses dois mitos, ou seja, o de Pandora e o de Penélope.

No primeiro capítulo da dissertação, serão apresentadas as concepções sobre os gêneros literários: o ficcional e o não ficcional e as distinções nos respectivos discursos. Embora a obra seja classificada de narrativa não ficcional, será contestada a inclusão da ficção, assim como, as técnicas ficcionais que se encontram ao longo do enredo e são comuns na não ficção literária contemporânea. Pode-se comprovar a força do ficcional em *A Casa Inventada* com os versos do poema “Desatino” que introduz a obra: “A vida, como a ficção é um teatro de desatino/ [...] (Na beira do palco, como estrelas/ perduto palavras: esse/ é o meu destino.)” (LUFT, 2017, p. 06), que tem uma intertextualidade com a obra barroca *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, que contém a temática da realidade e do sonho.

Por apresentar em sua composição características do gênero fantástico, propõem-se discussões sobre ele, tanto do seu modo tradicional, quanto ao “neofantástico” ou contemporâneo, juntamente sobre os gêneros vizinhos, estranho e maravilhoso. Os estudos desta temática serão feitos no segundo capítulo, baseados nas devidas referências teóricas e sob diferentes perspectivas.

E, ainda, com base nos aportes do gênero fantástico analisa-se sobre a temática do espelho. Além de Pandora, o fenômeno sobrenatural se faz presente nesse curioso objeto, uma vez que representa dupla funcionalidade, pois, reflete uma imagem e serve como meio de travessia de mundos entre o real e irreal.

A dubiedade entre inventado e vivido permeia completamente a obra. Dessa maneira, a narrativa desenvolve uma costura dos dois recursos, de modo que, a narradora-personagem se posiciona com tentativas de reconstrução de sua memória, isto é, com dúvidas sobre o que de fato aconteceu. Esse procedimento da rememoração pode ser visto novamente em outras obras de Lya Luft, como *As parceiras* (1980), *A disciplina do Amor* (1980), *O rio do meio* (1996), *Secreta Mirada* (1997) *Histórias do tempo* (2000), *Pensar é transgredir* (2011), *A asa esquerda do anjo* (2011), entre outras. Assim, a procura pela técnica tornou-se uma característica do processo criativo da autora e, por conseguinte, instigou-lhe a várias pesquisas de estudo, entre artigos acadêmicos, dissertações e teses no âmbito da literatura brasileira contemporânea, e, como leitora, muitas obras de vários escritores se refletem intertualmente em suas obras.

No que tange às concepções teóricas para a pesquisa, contribuem as áreas do Fantástico e da Autoficção. Os críticos escolhidos serão expostos no começo dos capítulos, conforme suas teorias. Pretende-se pôr em debate, no terceiro capítulo, o fato de a obra manifestar a autofabulação, segundo baseamento teórico do seu criador, Vincent Colonna, que propôs a variante pós-moderna, uma representação do texto autoficcional contemporâneo.

1. TEXTO FICCIONAL E NÃO FICCIONAL: SEUS ASPECTOS TEÓRICOS

Neste primeiro capítulo pretende-se apresentar as concepções dos gêneros literários ficcional e não ficcional. O discurso de ficção está relacionado geralmente às obras literárias e, que há em sua grande parte, situações inventadas e levam ao leitor, um desejo de adentrar-se ao mundo imaginativo. As obras são produzidas em prosa e encontradas, por exemplo, em contos, romances, fábulas.

Emília Mendes exemplifica em seu trabalho de dissertação “O discurso ficcional: uma tentativa de definição” (2000), a respeito do conceito do termo ficção, as suas funções como gênero e os recursos linguísticos recorridos. A crítica revela que nas obras de ficção, o discurso ficcional é predominante, entretanto, pode ocorrer dele não ser usado integralmente:

É possível que pensemos que o discurso ficcional é mais encontrado em romances, fábulas, contos de fadas, lendas, mitos, do que em outros gêneros textuais, porém, não podemos afirmar que tudo o que está em um romance constitui um discurso ficcional. Posso encontrar em um texto jornalístico uma referência a um texto de ficção e esta referência ser um efeito de ficção no texto do jornal como é o caso do “Suje-se gordo” de Moacir W. de Castro, no *Anexo* [...]. Então deparamo-nos com a questão: como distinguir um efeito do outro? Em outras palavras, o fato de um texto literário possuir um discurso ficcional não o exime dos efeitos de real. (MENDES, 2000, p. 76-77)

Ela ressalta a hibridez existente nos romances, onde o autor insere o discurso ficcional e pode recorrer também aos “efeitos do real” sem prejudicar na classificação de texto ficcional. Além da hibridez dos casos mencionados, os textos de não ficção podem conter o “efeito de ficção”, conforme está no exemplo acima, do texto jornalístico “Suje-se gordo”.

Ainda sobre a citação acima, Mendes (2000, p. 94) propõe o questionamento se há alguma maneira de diferenciar os dois tipos de efeitos, e no decorrer do texto dissertativo, conclui que a ficção seja vista subjetivamente: “O nosso objetivo era somente demonstrar que não é possível diferenciar efeito de ficção e efeito de real”.

Pode ser considerado que tanto o termo ficção, quanto o efeito de ficção, ambos exibem ambiguidade em suas descrições e o assunto a respeito permite novos estudos. A própria autora confirma a complexidade nas conceituações por se tratar de uma palavra polissêmica:

Acreditamos ser muito difícil uma definição exata do conceito de ficção. Trata-se de uma noção muito fluida e que não suporta um modelamento, uma padronização para efetivar uma análise. Além disso, a polissemia da palavra

impede que encontremos uma definição exata do termo. Ficção pode ser plasmar, fingir, encenar, criar, inventar. A definição dependerá da situação na qual definiremos tal conceito. Da mesma forma, o estabelecimento do estatuto do discurso ficcional é problemático. [...] A ficção seria algo que flutuaria entre o fatural e o não-fatural, mas sem uma posição estanque e objetiva. (MENDES, 2000, p. 124-125)

Já no gênero de não ficção, descrevem-se eventos baseados na realidade ou representa-se aquilo que o autor acredita ser um fato, de tal modo que as informações apresentadas podem ser parcialmente verídicas. Dessa maneira, embora a narrativa contenha fatos, esses são transmitidos através da linguagem literária e algumas das suas características gerais e tradicionais são: descrições de um determinado contexto sociocultural, com exposições de nomes reais e datas dos acontecimentos. O discurso não ficcional se faz presente em textos biográficos, documentários, ensaios, memórias, jornalísticos, autobiográficos, entre outros.

Renato Prelorentzou (2016)¹ desenvolve estudos sobre a não ficção literária e afirma que se trata de uma escrita contemporânea que se manifesta de variadas formas textuais, logo, a hibridez na sua composição dificulta as tentativas de delimitá-la. Ela está relacionada com o jornalismo literário (ou romance de não ficção), onde é permitida a inclusão dos elementos ficcionais nos relatos reais, como por exemplo, as figuras de linguagem.

No artigo “O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional”, ele aborda sobre o uso da escrita criativa nos textos de ficção e não ficção, assim como, os efeitos proporcionados ao leitor por meio desse recurso. Através da escrita criativa nos textos de não ficção, o autor consegue usar habilidades que causem reações semelhantes a de um texto ficcional: “Ao fazê-lo, identifica uma tendência da literatura contemporânea e chega a uma conclusão: como a escrita de não ficção se produz a partir dos mesmos processos que a ficção, ela pode — ou mesmo deve — lançar mão dos mesmos recursos narrativos.” (PRELORENTZOU, 2016, p. 7).

Segundo o crítico, existe um equívoco na pressuposição de que cabe somente ao autor de ficção, a utilização da escrita criativa, sendo que, o processo de criação da obra de não ficção requer métodos de inspiração similares aos dos ficcionistas,

¹ Renato Brighenti Prelorentzou é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), tradutor, editor e realiza produções textuais, como *ghostwriter*, no jornal O Estado de S. Paulo, no *blog* Histórias e Ficções. No artigo “O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional” (2016) aborda-se discussões sobre os textos ficcionais e não ficcionais. Especifica-se na escrita de não ficção contemporânea e compara o processo de produção dela aos da ficção, em relação aos recursos narrativos.

entre outros aspectos pontuados:

Escrita é um termo normalmente associado aos textos de ficção. Poetas, contistas, romancistas de todos os cantos e tempos costumam ser vistos, às vezes sob inveja, muitas vezes sob admiração, como artistas talentosos e autores inspirados. Mas a não ficção também tem escrita, com tudo o que lhe é de direito, com tudo aquilo que só aparece quando alguém profana o momento mesmo da criação: dúvidas, bloqueios, hesitações, recorrências, projeções, descobertas, caminhos possíveis. Por ser um modo de indagar o mundo, de buscar respostas, de construir sentido, a leitura — tudo isso que assumimos como pesquisa e trabalho — não pode ser exclusiva dos não ficcionistas. Por produzir tanto conhecimento quanto representação, a escritura — tudo isso que supomos criativo e inspirado — também não pode ser prerrogativa ou danação exclusiva dos ficcionistas. (PRELORENTZOU, 2016, p. 13-14)

Conforme o autor, como a não ficção também passa pelo processo da criação e as “crises criativas” na escrita, não deveria existir o desacordo em diferenciá-los nesse sentido. E ainda explica que, caso a não ficção não recorra a escrita criativa, o texto apresentaria uma forma condicionada:

Não se trata apenas de admitir que o texto não ficcional também é sempre escrito por alguém que tem seus pressupostos, parcialidades, limitações, desejos, temores, trunfos e estilos. Trata-se de romper com a falsa oposição entre arte e conhecimento, entre criatividade e seriedade, narrativas de ficção e narrativas do real. Pois não há — ou pelo menos não deveria haver — escrita sem trabalho e imaginação. A não ficção que ignora as crises criativas enfrentadas pela ficção acaba por soar automatizada, despida de autoria, falsamente impessoal. (PRELORENTZOU, 2016, p. 15-16)

Como o assinalado, não existe escrita sem pesquisa, criação e a singularidade do autor. Na menção acima, o autor afirma que há o pressuposto realizado de forma errônea sobre somente as narrativas de ficção exigir a criatividade do autor na produção da obra. O crítico justifica que não é preciso distingui-los, porque ambos carecem de imaginação no desenvolvimento da obra literária. É necessário rever a falsa perspectiva em analisá-los sobre o viés da realidade e irrealidade.

Assim como a ficção, a não ficção também sofreu alterações nas definições conforme o tempo, e as abordagens temáticas usadas na narrativa são modificadas involuntariamente no momento que o escritor disserta o texto. O crítico menciona a inevitabilidade do texto não ficcional se recriar de acordo com o interesse ou as formas de representação do escritor:

É muito comum, quase obrigatório, que se pense a ficção como um devir, que se aprenda e ensine que o romance, o conto ou a poesia evoluíram com o passar dos séculos, mudando em estilo, conteúdo, público e propósitos. Não há qualquer motivo para que esse fascínio perante a ficção não se estenda a outros discursos, desmontando a ideia de funcionamento simples da escrita

nos gêneros não ficcionais, admitindo, enfim, que também a não ficção se transformou e precisa sempre se transformar a cada vez que é reescrita, a cada escritor que a toma nas mãos. (PRELORENTZOU, 2016, p. 16)

Em síntese, Prelorentzou (2016) trouxe para discussão que tanto na ficção, quanto na não ficção, o emprego da escrita criativa reflete a dedicação do autor na composição da obra e a sua capacidade de inovar ao representar algo na narrativa, seja um contexto real ou irreal. Portanto, os dois tipos de textos permitem atualizações nas suas delimitações conceituais:

Para expressar a própria vida, para contar a vida dos outros, para descrever acontecimentos e personagens reais ou fictícios, para formular hipóteses e interpretações sobre o mundo ao redor ou os universos fictícios — para tudo isso existem numerosos gêneros textuais: biografia, perfil, ensaio, memória, reportagem jornalística, crônica, tese, artigo, dissertação, diário, conto, romance, poesia. Todas essas escritas exigem tanto leitura quanto criatividade, tanto trabalho quanto imaginação. E todas são formas retóricas e estilísticas de conhecer e representar. Mais que aprendidas e ensinadas, podem e devem ser questionadas e transformadas. Estão à espera de uma experiência individual que venha fundi-las com outros gêneros, outras escritas. Revelá-las. Renová-las. (PRELORENTZOU, 2016, p. 16)

Nas primeiras discussões deste capítulo, as abordagens teóricas de Mendes (2000) foram relacionadas ao texto ficcional e pôde ser considerado que nele são permitidas, segundo a autora, a inclusão de “efeitos do real” proporcionados na narrativa. Ela também expôs o exemplo do texto jornalístico, que foram utilizados elementos de ficção na sua elaboração textual. Logo, o teórico Prelorentzou (2016) segue conformidades com as ideias de Mendes, especificamente, no que tange a narrativa não ficcional e os “efeitos de ficção” usados.

O conceito de “texto literário”, segundo ao E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), apresenta as seguintes descrições:

Tradicionalmente, o texto literário distingue-se do texto das ciências da história, da filosofia, da psicologia, sociologia, etc. Contudo, caracteriza-o um campo de acção criativa tal que pode ir buscar a todos os outros campos os termos que hão-de ajudar a construir a sua especificidade. (2) O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem) (SERRA, 2009).

O texto literário difere dos demais textos por recorrer a outros aspectos de linguagem e por ser literário, emprega-se aparelhos ficcionais na narrativa e isso inclui a não ficção literária.

O termo ficção origina-se do latim *fictio* que apresenta designações como fingir, inventar, entre outros sinônimos e na obra *Teoria da Literatura em suas fontes* (2002),

do organizador Luiz Costa Lima, há discussões teóricas do alemão Wolfgang Iser sobre o conceito de ficção e suas formas de se apresentar no texto. No capítulo “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Iser inicia o debate com a afirmação de que os textos literários se originam sob a mesma natureza ficcional, distinguindo-se dos textos não literários, que são baseados na realidade. Portanto, os dois tipos de textos são opostos e separados sob a perspectiva do real e ficcional.

O crítico revela que a distinção em relação ao que é realidade e ficção nos textos é feita somente por meio dos conhecimentos prévios sobre o mundo:

A relação opositiva entre ficção e realidade, enquanto “saber tácito”, já pressupõe a certeza do que sejam ficção e realidade. A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos predicados que serão atribuídos à realidade. (ISER, 2002, p. 957-958)

Isto é, de acordo com o “saber tácito” do sujeito, são realizadas a oposição entre o que é texto literário ou não, logo, esse procedimento contribui para conclusões incertas. É um equívoco deduzir que a ficção se apresente integralmente em todos os textos ficcionais, desse modo, Iser (2002) e Mendes (2010) se assemelham ao sustentarem a ideia de os “efeitos do real” serem incluídos.

Nessa linha de raciocínio, como todos textos literários tenham, de certa maneira, a essência do ficcional, Iser questiona a distinção entre a narrativa de ficção e a narrativa de não ficção serem baseadas exclusivamente sob a perspectiva do “saber tácito”, uma vez que ambos mesclam componentes ficcionais e reais na construção textual:

É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não-ficcionais pode ser estabelecida a partir desta oposição usual. Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? Como não se pode negar à legitimidade desta pergunta, cabe indagar se o “saber tácito” a opor ficção e realidade – saber aceito como se fosse óbvio – ainda nos pode ser de ajuda. Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. (ISER, 2002, p. 957)

O crítico expõe que apenas os conhecimentos do “saber tácito” não são os únicos critérios válidos na separação dos textos ficcionais e não-ficcionais, por consequência, tal procedimento não assegura a obviedade de se concluir que tanto o texto ficcional contenha somente ficção, quanto ao texto de não-ficção conter só fatos.

Iser (2002, p. 957) afirma que os sinais do ficcional podem ser expressos no texto de duas maneiras: sob o aspecto do fingimento ou do imaginário. Ele propõe então, a adição de outro item além do duelo entre a realidade e a ficção: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário [...]”.

Os elementos da realidade inclusos no texto de ficção tratam-se, na verdade, de uma forma de representação de mundo e tais descrições desta técnica foi definido pelo autor de “como se”:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é um dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973)

O método “como se” de Wolfgang refere-se, portanto, aos atos de fingir do autor sobre o mundo representado no texto. O mundo real é um instrumento de representação, uma espécie de inspiração na narrativa que serve como meio de comparação para situações imaginárias do enredo:

Em primeiro lugar, o mundo presente no texto é um mundo representado. Está contida no conceito de representação (*Darstellung*) uma ambivalência, já que sua função pode ser remissiva (*Verweisen*). Nesta medida, o mundo representado no texto tem um efeito sempre ambivalente, porque, na concretude de sua representação, parece designar um mundo por ela representado. No entanto, os atos referidos do fingir, os da seleção e da combinação, já revelaram que o mundo do texto, construído pela intencionalidade e pelo relacionamento, não é idêntico ao do contexto, de onde se tiraram seus elementos. (ISER, 2002, p. 975)

Portanto, o autor do texto cria suposições e estratégias de fingimento que convidam o leitor a perceber a familiarização de seu contexto de realidade com a do literário. As designações dos atos de fingir do autor relacionam-se aos versos do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor

Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, 1995)

Na primeira estrofe do poema, pode-se observar o processo da criação literária no qual o autor é capaz de transcrever uma suposta dor que convença o leitor que o sentimento é verídico.

1.1 A mescla entre realidade e ficção em *A casa inventada*

Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. BACHELARD (1988, p. 50)

O objetivo das discussões sobre os dois tipos de textos no primeiro subcapítulo foi trazer baseamento teórico sobre a não ficção literária na contemporaneidade, e os recursos usados. *A casa inventada* traz as características que descrevem o texto de não ficção contemporâneo em relação à escrita criativa e às técnicas ficcionais (os esclarecimentos do narrador de que os cômodos da casa são apresentados de maneira metafórica).

A obra de Lya Luft, como informado, em sua ficha catalográfica, delimita-a de narrativa de não ficção, entretanto, ela não possui algumas das características básicas deste tipo textual, pois são inexistentes as referências de datas e de lugares para retratar o contexto histórico e social, do mesmo modo, não contém apresentação de nenhum nome próprio baseado na realidade e os únicos informados, Penélope e Pandora, são fictícios. Além disso, na obra são encontradas frequentes admissões da narradora-personagem de que a narrativa contenha ficções e os termos propostos estão relacionados à semântica de inventar ou reinventar algo, de dúvidas sobre determinadas situações que realmente ocorreram ou de verdades ou de fruto da imaginação da protagonista. Como nos exemplos a seguir, encontrados no primeiro capítulo: “Invento a secreta casa da vida que vai começar a se formar diante de mim

com seus aposentos, corredores, pátio, jardim, porões”. (LUFT, 2017, p. 16); “A cada momento eu construo, invento e invado, assalto sem armas e sem coragem: apenas, porque preciso e devo. Esta parece simplesmente uma casa” (Ibidem, p. 18). Mas inventar um espaço é necessário vivê-lo em toda a totalidade da imaginação e Bachelard (1988, p. 23) especifica a importância da casa para o onírico:

[...] A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa.

Como uma breve apresentação antes do início da obra, o poema “Desatino” resume a pretensão da obra de focar na ficção e realidade:

Desatino

A vida, como a ficção,
é um teatro de desatino.
Meus personagens:
Amantes, suicidas, sonhadores,
Seres rastejantes, criaturas aladas
Simples humanos,
Crianças e seus segredos.
O bem, o mal, o riso, o esgar,
A procurada morte,
A sorte,
A sombra.

(Na beira do palco, como estrelas, penduro palavras: esse é o meu destino.)

(LUFT, 2017, p. 6)

Tomando como base o poema “Desatino” comprova-se que Lya Luft em *A casa inventada* relaciona a ficção com a vida real e, ainda, informa sobre a combinação da inserção de personagens da realidade, os “simples humanos”, com os fictícios, as “criaturas aladas”.

Com relação às nomeações dos capítulos, criados propositalmente a fim de elaborar os componentes de uma casa, pode-se decodificar que eles possuem outros significados além do seu sentido literal. No processo da leitura, o leitor atento identifica que as nomeações apresentam referências literais, porém, os referidos cômodos comporão uma casa metafórica. O primeiro, “A porta de espiar”, indica a porta de entrada, onde se pode ter observações prévias, e no sentido metafórico, o desejo pelo autoconhecimento e, assim, a atitude de refletir sobre si. Inicia-se com a seguinte prosa poética:

A vida precisa de uma porta
 Para espiar o que há dentro:
 Um corredor, o espelho e suas criaturas,
 A sala da família
 E um claro quarto de criança;
 Um porão de aflições que soluçam à noite (mas dizemos: é o vento);
 O pátio, simples, e o pequeno jardim
 Com três árvores esguias
 Que afinal
 são um bosque.[...]
 (LUFT, 2017, p. 13)

Em síntese, “A porta de espiar” equivale ao início da vida, e “O jardim dos adeuses” (último capítulo), à morte. Em especial no “O espelho de Pandora”, o maior capítulo da obra, são apresentadas mais informações sobre a protagonista Penélope, o seu meio social e a entrada da personagem Pandora na narrativa.

O apoio que a escritora estabelece para iniciar seu texto narrativo poético e filosófico com um poema, remete a Bachelard (1988, p. 1) quando declara que no momento de criar-se uma imagem “[...] ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante”, porque a imagem poética é um repentino “realce do psiquismo”.

O terceiro capítulo, “A sala da família”, a narradora compara as experiências familiares, tanto felizes, quanto tristes, a uma sala de estar, local onde são normalmente compartilhados momentos. Tal cenário é simbolizado por meio de um misto de sentimentos, aliás, contraditórios:

Esta é a sala da família. Posso chamá-la também a sala dos amores? Do entendimento ou dos desencontros? A sala das mentiras pequenas ou trágicas? A sala da plenitude e do aconchego? A das muitas máscaras? A dos conflitos, da repressão, do silêncio amoroso, do silêncio com rancor que espia de lado, olhos apertados e sobranceiras unidas? (LUFT, 2017, p. 47-48)

Nos questionamentos retóricos da narradora pode-se inferir que a casa oferece variadas imagens e desvendar o seu segredo é mister do leitor, pois a casa é um centro de sonhos. Segundo Bachelard (1988, p. 24-25): “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Seus aposentos, suas subdivisões têm valores oníricos, são abrigos de devaneio, contêm tesouros do passado, lembranças e sonhos.

Ainda no anteriormente mencionado capítulo, a narradora descreve sua opinião sobre o significado de família. E para isso, Penélope recorreu à antítese, como nas palavras a seguir: salvação-prisão, complexo-terno, obscuro-amoroso, abrigados-

julgados, acompanhados-sozinhos, salvos-condenados, euforia-danação.

Os fios mais complicados, da trama maior e mais apertada — que pode ser rede de salvação, balanço de alegria ou tela de prisão —, são aqueles urdidos da família: onde tudo é mais complexo, mais obscuro, mais terno, mais amoroso, e às vezes mais cruel. Onde mais nos sentimos abrigados ou julgados. Onde mais se cometem amores e injustiças. Onde os cuidados estendem braços amorosos, e o ciúme espreita sob pálpebras apertadas. Onde somos mais acompanhados, e mais sozinhos. Salvos ou condenados, euforia ou danação: família. (LUFT, 2017, p. 43)

Em “O quarto das crianças”, um capítulo pequeno, constituído por descrições, que não fazem muita conexão com a narrativa anterior por conterem relatos inventados e aleatórios sobre descobertas no período da infância e sobre personagens sem nomes, como questionamentos e curiosidades do mundo em geral. Este capítulo pode ser analisado sob um sentido conotativo. As brincadeiras infantis ou a inocência de uma criança são necessárias para trazerem uma certa leveza para a vida, um modo de fuga da realidade, especialmente dos problemas cotidianos. Além disso, as crianças e suas descobertas fazem parte do cosmo.

O capítulo termina com um trecho no qual a narradora manifesta uma espécie de tentativa de explicação dos motivos que a levaram a mencionar esta parte da casa em relação às outras.

(Por que, não de estranhar, ela está colocando aqui gracinhas de criança que nada têm a ver com o resto do livro?
Porque tudo tem a ver com tudo, também a inocência, a alegria, a imaginação, e rir um pouco. Porque, embaixo da casa, tarde da noite, se escutam rumores e rosnados.
E comentamos: “Temos ratos de novo no porão!”
Por isso, aqui, eu dei espaço para a alegria. Depois, virá o gesto de abrir o novo pedaço da casa: o porão. E, embaixo dele, coisa que quase ninguém imagina, com águas sombrias, mas vivas, embaixo de tudo existe um poço.)
(LUFT, 2017, p. 70)

Percebe-se que a escritora utiliza os termos “porão” e “poço” para se opor à alegria na vida, logo, essas palavras simbolizam a tristeza ou negatividade de algo. Portanto, “O porão das aflições”, quinto capítulo da obra, destina-se, sob essa linha de raciocínio, aos momentos infelizes da vida. São recordações nefastas as quais a narradora rejeita conhecer:

[...] Não quero encontrar, não quero ver, não quero saber. (Um manto de pó recobre tudo: a criança brinca de escrever com o dedo histórias que vai inventando nesse quadro—negro sutil. Uma delas se chama: “O poço”.)
Projetos, planos e promessas: engodos, iscas, armadilhas e frustrações, mas nós insistimos o dia inteiro, e pela incansável madrugada. (LUFT, 2017, p. 75-

76).

Ela compara os segredos às coisas que estão no porão, pois tal cômodo localiza-se abaixo do nível térreo da residência, e, geralmente, é retratado como o “cantinho da bagunça”, com depósitos de coisas usadas no passado e já esquecidas, do mesmo modo, que pode ser no sentido de arrependimento: “Não varremos os segredos tristes para debaixo do tapete: eles mesmos se refugiam nos porões. Melhor não procurar demais.” (LUFT, 2017, p. 86)

E ainda, nas tramas de filmes, usualmente no gênero de terror, o porão costuma ser escuro e apavorante sem ventilação adequada, um ambiente perfeito para representar o medo, traumas psicológicos não resolvidos etc.

No porão existem “velharias, coisas inúteis”, mas ali podem ser encontradas utilidades que guardamos para possivelmente um dia vir a precisar, mas “nos esquecemos delas como de pessoas e amores” (LUFT, 2017, p. 77), porque como explica Bachelard (1988, p. 36-38), ele é considerado o ser “obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”, é ele “a loucura enterrada, dramas murados”. Visto pelo psicanalista Jung, há nele uma realidade psicológica (apud BACHELARD, p. 37) com a imagem de temores que habitam a casa. Por isso, Pandora convida Penélope para sair, pois é um “lugar deprimente”. (LUFT, 2017, p. 85)

No sexto capítulo, “O pátio cotidiano”, são representadas as atividades do dia a dia, e o termo “pátio” de uma casa, é usado para caracterizar o local de frequentes transições:

Nas lajes deste pátio passeiam as frases e as imagens mais impessoais, mais corriqueiras, sem graça. Aqui e ali, violência. Alguma vez, cinismo, maldade. Raramente, vida que floresce. Aqui se pensa e se tenta resolver o dia a dia: os tijolos que precisam ser os mais fortes, arquitetos e pedreiros providos de lucidez. (LUFT, 2017, p. 92)

A narradora rememora a antiga casa que vivera na infância, e declara que desde aquele tempo já apresentava indícios de uma imaginação fértil:

Tiro as sandálias e boto os pés nus no chão quente: são lajes, antigas, simples, como havia no pátio da nossa casa. E me vem à memória minha sensação de alívio, quando, ainda menina, talvez dez anos, eu me achava louca. Comentários da família sobre minhas esquisitices, ler demais e falar sozinha, minhas dúvidas sobre Pandora ser real ou alucinação, eu imaginava às vezes, quem sabe estou mesmo louca? (LUFT, 2017, p. 95)

E por último, o sétimo capítulo, “O jardim dos adeuses”, provoca reflexões sobre perdas no processo da vida, e o local escolhido da casa para comparar com a temática de despedidas, é o jardim.

Jardim dos adeuses, jardim das perdas? Perdemos até o que nem chegamos a ter — mas nos dói. Pode ser a perda dos sonhos; de um amor; da saúde; ou da juventude, [...]. Também damos adeus a pessoas — as que nos deixam sem explicação, [...] e pensamos: “Mas o que será que aconteceu?” Damos adeus de verdade aos amados que enveredam pelo silêncio que chamamos de morte, de onde não vão retornar. [...] Com o tempo, tantos adeuses fazem da alma uma espécie de renda — não necessariamente feia, mas melancólica. Podemos celebrar com espumante ou lágrimas, ou risos bons, o movimento dessa engrenagem de que somos parte, e que, apesar dos adeuses, se chama — mais do que a morte — vida. (LUFT, 2017, p. 104-105)

O tamanho desse espaço exterior para a narradora-personagem, varia de acordo com a sua imaginação e depende do seu entendimento sobre situações em que foram realmente despedidas na sua vida: “O jardim, como tudo na casa, vai-se desdobrando à medida que ando por ele, mexo aqui, crio ali, destruo mais adiante, e depois reinvento. Assim a vida se estende, se desdobra, encolhe e recolhe e expande, até o definitivo adeus.” (LUFT, 2017, p. 103).

Essa espécie de expansão que refreia, estimula e leva o personagem/narrador à solidão, é o transcorrer da vida até a morte, “o fio cortado” (p. 111) que Penélope não quer.

Os dois espaços da casa se entrelaçam (o fechado com o aberto). Essa fusão, na descrição da casa, foi apresentada metaforicamente. Assim, fundem-se exterior e interior, e para viver necessita-se do desejo de viver, de “se desenrolar dessa concha e sair para a vida” (LUFT, 2017, p. 108) e de liberdade, pois viver é sonhar e recordar é viver e “[...] em todas as casas inventadas desta vida: moradora eterna de si mesma, junto com o reflexo de todos os que ali se espelham sem de longe imaginar que nunca mais sairão, porque a memória retém a vida.” (p. 109)

2. O FANTÁSTICO EM SUAS CARACTERÍSTICAS TEÓRICAS DOS FORMATOS TRADICIONAIS AO CONTEMPORÂNEO E OS GÊNEROS VIZINHOS: ESTRANHO E MARAVILHOSO

Neste segundo capítulo, se tem como objetivo relacionar os aspectos e os recursos narrativos do gênero fantástico com a obra escolhida como *corpus* literário. Além do fantástico, há referências da literatura maravilhosa em *A casa inventada* e as características deste gênero associam diretamente com as da fabulação. Como apresentado na introdução, a autofabulação será o objeto de estudo no terceiro capítulo.

O fantástico obteve ao longo de sua trajetória, um vasto interesse em conceituá-lo como gênero, a partir de várias tentativas de diferentes correntes teóricas. Tzvetan Todorov foi o primeiro crítico a estudá-lo sob uma abordagem estruturalista, numa ótica tríade: fantástico, estranho e o maravilhoso.

No processo da pesquisa sobre o insólito, apropria-se das seguintes fundamentações teóricas: Tzvetan Todorov (1981, 2006), Irène Bessière (1974), Ana Luiza Camarani (2014), David Roas (2014), Jaime Alasraki (1990), Filipe Furtado (1980), Jean Paul Sartre (2005), e para abordar a temática do espelho como objeto fantástico, Toscano (2014) e Sigmund Freud (2010). O último mencionado, mesmo sendo um psicanalista, propõe ideias interessantes em relação à presença insólita na narrativa fantástica.

Em geral, constrói-se uma narrativa fantástica dando-lhe um aspecto familiar que o leitor reconhece, primeiramente, como um contexto de um mundo real e normalizado, para depois, observar os fenômenos sobrenaturais. O objetivo principal é a desestabilização do leitor, para gerar incertezas da veracidade dos fatos a partir do seu conhecimento prévio, em suas representações próprias de realidade. Todorov (2004, p. 19) esclarece que: “O fantástico implica [...] uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados”.

Assim, é preciso destacar que, necessariamente, na literatura fantástica deve conter o encontro da ambiguidade entre as duas realidades: os discursos das situações reais diegéticas e a inclusão do terreno onírico (elementos não aceitos conforme as leis da natureza).

Irène Bessière concorda sobre a contradição que há na narrativa fantástica, por conter, de natureza antinômica, a junção do conhecido e desconhecido. Bessière

estabelece ainda que, o fantástico não representa uma categoria ou gênero literário, mas sim, uma “lógica narrativa” e delimita-o, com experiências imaginárias ou elementos inventados. Em seu ensaio “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha” (1974), a autora afirma:

[...] 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, 1974, p. 02).

Há controvérsias de perspectivas teóricas a respeito de considerar o fantástico como gênero ou não, do mesmo modo que houve transformações no ato de reformular o seu conceito.

Todorov desenvolve a teoria de que no fantástico há a intenção de abranger as respectivas condições e estratégias essenciais, como: construir um ambiente que cause efeitos aterrorizantes, sensações de medo ou provoque hesitação, dúvida e desequilíbrio, a fim de que o leitor aceite ou não essa nova concepção de mundo mágico. Ana Luiza Camarani (2014, p. 46)² especifica, com exemplos de características temáticas e determinativas, que na narrativa fantástica tradicional devem ser admitidos certos motivos fantásticos, ou não. Assim, um conto fantástico seria uma história de vampiro, de fantasma, de lobisomem, e não uma história de passarinhos e flores”.

Ainda segundo Camarani (2014), mediante os eventos sobrenaturais com o paradoxo do real, cria-se um sentimento “estranho”, uma sedução sobre o inédito:

Esse sentimento torna o homem estranho a si mesmo. [...] o estranho é uma tentação, algo que o homem sofre, mas frui ao mesmo tempo, isto é, o sentimento do estranho mostra uma ambivalência: consciência do estranho, sedução do estranho, horror do estranho configuram-se como um todo. Assim, esse sentimento não existe em si, mas para o homem que o sofre, dele desfruta ou o estuda. (CAMARANI, 2014, p. 44).

Esse recurso do “estranho” é válido tanto para o tradicional conceito, quanto para o contemporâneo. Entretanto, não são somente os casos mencionados acima

² A professora Doutora Ana Luiza Camarani em sua obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), de caráter teórico, reúne diferentes concepções do que abrange o Fantástico e seu modo narrativo, com opiniões subjetivas dela sobre o assunto. Essa coletânea envolve ensaios e de forma respectiva, apresenta tentativas de conceituação desde as formas tradicionais até contemporâneas, assim, foram fundamentais como forma de estudo e de construção do presente trabalho.

que se podem considerar fantástico, pois, é necessário investigar o que leva o rompimento da lógica universal, isto é, das situações vistas como impossíveis e anormais em nossa visão de realidade humana.

No surgimento do fantástico, de acordo com Camarani (2014), por ter sido divulgado após às designações da literatura gótica ou de terror, do pré-romantismo inglês, foram “reaproveitados” alguns recursos a serem inclusos no contexto aterrorizante:

Acredito que o pólo negativo apresentou um maior desenvolvimento visto que o fantástico, posterior ao romance gótico do pré-romantismo inglês, dele aproveitou muitos elementos, como os antigos castelos com seus corredores labirínticos e suas passagens secretas, os bosques sombrios, os cemitérios, as ruínas, as assombrações e aparições diabólicas. A intensidade do emprego desses elementos góticos pelos autores de narrativas fantásticas, bem como o grau de incerteza daí decorrente determinam já uma subdivisão dentro do fantástico tradicional que passa a apresentar duas tendências: enquanto alguns textos se mostram bastante sutis em relação ao sobrenatural, o qual é expresso muitas vezes por meio de uma linguagem poética que intensifica a ambiguidade, outros enfatizam certos componentes oriundos do gótico, dirigindo seus textos para a narrativa de terror. (CAMARANI, 2014, p. 108)

O fantástico, por ser mais aberto às mudanças e descrições, não se limita pelos artifícios empregados com a estética gótica, ainda que tenham elementos afins. Vale ressaltar que os dados acima mencionados pela crítica caracterizam o fantástico tradicional.

David Roas (2014, p. 31), pesquisador e crítico contemporâneo de obras específicas da área³, exemplifica o conceito do que considera 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”. A ideia é reafirmada posteriormente, juntamente com a particularidade fundamental encontrada no contexto desse tipo de narrativa:

[...] Mas como identificamos um fenômeno como impossível? Evidentemente, comparando-o com a concepção que temos do real: o impossível é aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável de acordo com tal concepção. Isso determina uma das condições essenciais de funcionamento das obras fantásticas: os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real. (ROAS, 2014, p. 76).

A partir do espaço familiarizado em que o leitor se encontra e identifica na

³ O espanhol David Roas, importante teórico contemporâneo, aborda a temática do fantástico em *A ameaça do fantástico* (2014), tanto nas conceituações tradicionais, quanto contemporâneas.

história é esperado uma certa hesitação e um autoquestionamento, ou melhor, “a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, p. 32). Há dois distintos procedimentos de hesitação para o leitor que propõe uma oscilação na narrativa fantástica. Segundo Camarani (2014), para esse fim, é necessário:

[...] Hesitar ao considerar a possibilidade de os eventos insólitos que realmente ocorreram serem uma fraude ou um erro de percepção do personagem (logo do leitor); e hesitar por não saber se os eventos sobrenaturais foram reais ou fruto da imaginação. (CAMARANI, 2014, p. 63).

Além da hesitação, necessária no fantástico, como os teóricos acima afirmaram, Bessière aponta que durante o período desse sentimento, se faz o “jogo entre coerência e incoerência”. E para isso, o fantástico “se oferece como objeto narrativo, trata do verossímil por meio do tema da falsidade, ele mesmo inseparável da multiplicidade das verossimilhanças contraditórias inseridas na obra” (BESSIÈRE, 1974, p. 11). Assim, esse “jogo” tem a função principal de provocar a “incerteza intelectual” do leitor.

Todorov (1981) também acredita que cabe ao leitor, a participação e a definição final caso haja uma eventual presença de fantasticidade na história. Ou seja, cabe a ele a oportunidade de considerá-lo de origem sólita ou insólita (evento não pertinente ao mundo real):

[...] O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. O fantástico tem, pois, uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. (TODOROV, 1981, p. 24).

Em vista disso, conforme o crítico, após o tempo dessa “vacilação” e dependendo da decisão final do leitor, o fantástico, conseqüentemente, “desvanece” em dois gêneros vizinhos: estranho ou o maravilhoso. Logo, Todorov (1981) caracteriza o fantástico como “sempre evanescente”, ou seja, muito instável, pois ele faz divisa entre os outros dois gêneros.

Para melhor compreensão, o teórico cria uma comparação deles como tempos:

presente (Fantástico), passado (Estranho) e futuro (Maravilhoso):

A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente. (TODOROV, 1981, p. 24)

Para Todorov (1981, p. 25), além dos gêneros mencionados, há os seus respectivos subgêneros: “fantástico-estranho” e “fantástico-maravilhoso”. Estes são transitórios e “compreendem as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou o estranho”. Como o fantástico é igualado com o presente, logo, localiza-se no meio entre os outros dois gêneros e subgêneros:

Tabela 1 - Subgêneros segundo Todorov

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

Fonte: *Introdução à Literatura Fantástica* (1981, p. 25)

No gênero estranho puro, o insólito é procurado, ou pelo menos, a tentativa de se atingir tal efeito. Segundo o autor, o leitor conclui uma não ruptura das leis universais da realidade, mesmo que, aparentemente, os elementos sejam descritos como excepcionais e extraordinários. Neste tipo narrativo, encontram-se situações com aspectos realistas, assim como no fantástico, logo, são bastante parecidos.

Como subgênero, fantástico-estranho, há a hesitação em decidir entre determiná-lo ou não como insólito, e a dúvida persiste durante grande parte da história até ao seu desfecho, quando se é solucionado o mistério dos supostos fatos sobrenaturais, terminando assim, no estranho:

[...] Começemos por fantástico-estranho. Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 25)

Camarani (2014, p. 65) expõe exemplos em que o subgênero de Todorov pode ser inserido: “[...] coincidências, sonhos, influência das drogas, fraudes, jogos

falseados, ilusão dos sentidos, loucura explicariam o que, a princípio, apresentava um caráter insólito ou sobrenatural”.

Já no segundo subgênero, “fantástico-maravilhoso”, a discussão que gira em torno da narrativa, é outra:

[...] No campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 29)

No maravilhoso puro, opostamente ao subgênero acima, não há discussão, pois não é inconstante. O contexto do sobrenatural inicia e finaliza de forma naturalizada, sem surpresas, assim, sem questionamentos. Retratam-se os eventos inauditos, de modo que esse ambiente é criado e, principalmente, aceito. Para atingir esse efeito desejado, Roas (2014) especifica os procedimentos a serem seguidos:

[...] Desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quando dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural [...]. (ROAS, 2014, p. 36).

No maravilhoso destaca-se o não-realismo, e mesmo assim, o sobrenatural aparece como fossem situações cotidianas. Diverge do fantástico, porque, tanto o leitor, quanto os personagens, não são coagidos perante o ambiente narrativo, a hesitação é inexistente. Ou seja, não existe um contraste para determinar alguma diferença entre o ordinário e o extraordinário. Todorov expõe exemplos de quando o gênero maravilhoso é geralmente relacionado:

Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho quedura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). (TODOROV, 1981, p. 30).

Por meio dessa linha de raciocínio, pode-se concluir que os acontecimentos insólitos no contexto deste gênero, não são tão maravilhosos, mas sim, normais. Bessièrre (1974) também aborda sobre o assunto da normalidade do maravilhoso e quando o menciona durante o ensaio, compara-o a um conto:

O conto maravilhoso, à medida que ele é não-realista, reflete e anula a desordem do cotidiano, ou, pelo menos, o que é desordem, por certo tipo de pensamento [...]. Neste sentido, o maravilhoso é menos estranho ou insólito do que ele parece ser; ele redime o universo real rebelde e torna-o conforme a expectativa do sujeito [...]. O conto aponta para uma atitude mágica: para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio [...]. O conto supõe um rigor que não sofre a ambiguidade do fantástico, e, graças a seu jogo sobre as aparências, constitui a escrita como o lugar da verdade e o real como o da mentira. (BESSIÈRE, 1974, p. 7-8)

Consoante as teorias de Bessière (1974), a diferença entre os dois gêneros, fantástico e maravilhoso, está relacionada diretamente sobre o modo em que eles lidam com as leis físicas, ou, como a crítica opta, a “norma” vigente. Enquanto no primeiro, há claramente a problematização das invasões sobrenaturais, o segundo, somente universaliza os tais eventos:

O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe [...]. O relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. A não-realidade introduz sempre a questão sobre o acontecimento, mas esse acontecimento é um ataque contra a ordem do bem, do mal, da natureza, da sobrenatureza, da sociedade. Se o maravilhoso é o lugar do universal, então, o fantástico é o do singular no sentido jurídico [...]. 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, 1974, p. 9)

Furtado (1980)⁴, crítico contemporâneo, defende que na construção fantástica há uma propensão de o narrador ser personagem, inclusive, ser o próprio protagonista, porém não onisciente, isto é, ele não exhibe um conhecimento total da história. Mesmo havendo dois universos antagônicos (conservação necessária do gênero fantástico) na elaboração do insólito deve-se evitar no final do texto, uma racionalização integral para não desconstruir sua ideia principal.

Para que não ocorra uma construção lógica, tem de se levar em conta: significados e/ou sentidos de verdade e realidade em suas representações conforme as diversas culturas existentes. Ou seja, o efeito fantástico se torna inválido quando há estratégias de solucionar a problemática exposta. Por isso, deve haver sempre nessas narrativas o propósito de que o leitor sinta falta de explicações não condizentes às leis físicas do mundo.

A ideia explicitada acima condiz com o que Jean Fabre (1992) afirma de “fantasmatique”. A troca de concepção na obra entre o fantástico e o fantasmático, em

⁴ Filipe Furtado desenvolve importantes procedimentos que levam à composição da narrativa fantástica, na seguinte obra: *A construção do fantástico na narrativa* (1980).

algumas vezes por meio de fantasias psicológicas (depende de cada caso, por isso, precauções no uso são necessárias), ou efeitos afins a este causam contradição no final, na possibilidade de explicação racional do sobrenatural. Roas (2014) também trabalha com o conceito discutido sob o mesmo viés teórico de Fabre:

O “fastasmatique” corresponde à expressão direta de fenômenos psicológicos ou psicopatológicos, como o sonho, a alucinação (como efeito da febre ou do uso de drogas), a obsessão etc. Essa forma de “fantástico” funciona provisoriamente no decorrer da leitura, gerando efeitos similares de suspense e angústia. Seu final explicado, no entanto, elimina o efeito fantástico e produz uma evidente decepção no leitor. Trata-se, afinal, de um falso sobrenatural. Mas Fabre acrescenta que “seria simplista concluir pela incompatibilidade entre Fantástico e Fantasmático” (p. 121), e dá exemplos em que os recursos do sonho e da loucura de fato geram um efeito fantástico: os sonhos de caráter preditivo, ou seja, os que se convertem em realidade (“para isso é preciso que ele transgrida seu estatuto natural de jardim privado do inconsciente, de clausura insular, e que interfira na realidade, criando algo sobrenatural que o escritor possa tratar de maneira maravilhosa ou fantástica”, p. 124); [...]. (FABRE, 1992, p. 121-124 apud ROAS, 2014, p. 116-117).

Isso posto, para não resultar no gênero estranho ou no “fastasmatique” de Fabre (1992), há exemplos em que os recursos do sonho e da loucura são convenientes no fantástico, desde que, ainda desperte questionamentos a respeito, não se perca a presença ambígua, e, claro, sem admissão de explicações racionais, para não desestabilizar o efeito do sobrenatural. Todorov, em *As estruturas narrativas* (2006, p. 151), aborda sobre o assunto, inclusive, afirma que a hesitação necessária entre o elo do real e o ilusório são processos bastante recorrentes no fantástico: “Existe uma outra variedade do fantástico onde a hesitação se situa entre o real e o imaginário é mantido na dúvida, ignorando se o que o cerca é ou não efeito de sua imaginação”.

Da mesma forma que propôs Fabre, Todorov também estabelece meios que não devem acontecer para não afetar a ambiguidade ou minimizar o efeito desejado, nomeada por ele, de “desculpas”. Por isso, expõe obras que mantiveram a incerteza ao longo da narrativa, mas tiveram explicações racionais reveladas no final:

[...] A dúvida é mantida [...] entre dois pólos, dos quais um é a existência do sobrenatural, outro, uma série de explicações racionais. Enumeremos os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: há primeiramente o acaso, as coincidências — pois no mundo sobrenatural não há acaso, reina aí o que podemos chamar de “pandeterminismo” (esta será a explicação do sobrenatural em *Inès de las Sierras de Nodier*); vêm em seguida o sonho (solução proposta em *O Diabo Apaixonado*); a influência das drogas (os sonhos de Alphonse durante a primeira noite); a ilusão dos sentidos (veremos mais tarde um exemplo disso em *A Morta Apaixonada* de Gautier); enfim a

loucura, como na Princesa Brambilla. Há, evidentemente, dois grupos de “desculpas”, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório. No primeiro caso, nada de sobrenatural aconteceu, pois nada aconteceu: o que se acreditava ver era apenas o fruto de uma imaginação desregrada (sonho, loucura, droga). No segundo, os acontecimentos se produziram realmente, mas explicam-se de modo racional (acasos, tapeações, ilusões). (TODOROV, 2006, p. 156-157).

Para compor e principalmente enfatizar a antítese entre os dois terrenos vigentes (lógico e ilógico), o método da verdade, ou da verossimilhança é exigido na construção da narrativa, ademais, esta última caracterização compara-se à literatura mimética e realista. Então, esse método, nomeado também de “motivação realista” (Roas, 2014) ou o “efeito de realidade” (Barthes, 1968), é imprescindível. Bem como a literatura mimética precisa do realismo, como forma de referencialidade ao cotidiano, o fantástico também, a fim de que o leitor se surpreenda diante da quebra de lógica na narrativa, ou seja, é necessário para quando ele perca a estabilidade do normal.

Assim, quanto mais vezes o recurso da autenticidade for utilizado para descrever o lugar como real, maior a chance de o leitor fascinar e acreditar perante a situação. Há alguns elementos que podem ser usados com a finalidade de atingir tal efeito, como: “[...] recursos como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva” (ROAS, 2014, p. 164). Desta maneira,

O fantástico é um modo narrativo que emprega o código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transgressão desse código: os elementos que constituem as narrativas fantásticas participam da verossimilhança e do “realismo” próprios das narrações miméticas, e apenas a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável marca a diferença essencial entre as duas formas. (ROAS, 2014, p. 164-165).

Consequentemente, as duas ordens opostas entram em contato e compõem de fato, o fantástico. Convém, dessa forma, o recurso frequente da verdade, da “cotidianização”, para retratar o duplo na narrativa, em especial a realidade extratextual.

Nessa narrativa híbrida, há um “jogo”, como já mencionado, conforme Bessière (1974, p. 17), com o propósito de se obter “a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos”. E como ele estabelece a intervenção, logo, se torna o oposto do conto maravilhoso: “O relato fantástico, parente do conto, se apresenta como um anti-conto” (Ibidem, p. 10)

De acordo com Bessière (1974, p. 12), cabe ao leitor interagir, imprescindivelmente, a esse “jogo”, que manifesta entre “forma mista do caso e da adivinha” e resolver a problemática. “[...] O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração”, porém, nele não trazem meios que permitem a decisão da adivinha, até o final, para que assim perpetue a ambiguidade:

Todo o equívoco fantástico se instala entre a ausência de determinação (acontecimentos múltiplos e incoerentes) e sua presença ligada à solução da adivinha. [...] Se o caso reclama a liberdade do sujeito, então, o enigma impõe o reconhecimento de uma necessidade. O relato fantástico é falsamente deliberativo. [...] Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. (BESSIÈRE, 1974, p. 13)

A incompatibilidade entre o real diegético e o irreal, a configuração do espaço ambíguo, são condições que permitem a narrativa fantástica ser singular. A seguir, pretende-se introduzir a ideia e características que envolvem o neofantástico, uma forma mais contemporânea para retratar o fantástico atual. Mas desde já, cabe afirmar a prevalência de seus objetivos em comuns: propor uma ampliação de visão do que seja real.

2.1 Abertura para o “neofantástico” (ou contemporâneo) e outros recursos para atingir o efeito fantástico

Em conformidade com as apresentações acerca do que envolve a modalidade ficcional, o fantástico desenvolve em sua concepção, de forma alterada, segundo as estruturas tradicionais todorovianas, em seu auge no século XIX. O crítico argentino Jaime Alazraki apresenta em seu ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), um novo modelo que sucede o gênero e nomeia-se de neofantástico, a fim de que represente os textos fantásticos escritos no século XX.

O fantástico pós-moderno também intenciona oferecer ao leitor a hesitação e a ruptura de uma coerência universal, através dos fenômenos insólitos, sempre com a composição da dicotomia normal/anormal. Inclusive, o fantástico é tido como uma transgressão, ambas formas de fantástico permanecem como sustentação binária em comum, ou seja, há oscilação na narrativa. Como Roas (2014) determina:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que

podem ter mudado as formas de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível chamá-la assim, de um texto literário. Em última instância, o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo da história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural. [...] (ROAS, 2014, p. 73-74).

Entretanto, esse remodelamento que surge a partir do século XX, não nasce de uma natureza tenebrosa por meio de componentes assustadores. O inventor dessa proposta exemplifica, em seu modo, a intenção principal dela: “Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra” (ALASRAKI, 1990, p. 29)⁵.

Assim, conforme Alasraki, os sentimentos de perplexidade e inquietação são preferenciados para as novas tramas, ao invés de episódios horripilantes, ou outras situações deste campo semântico que representam o fantástico tradicional. As narrativas são substituídas por um ambiente tão familiar que o leitor se autoidentifica. À vista disso: “o gênero fantástico goza de uma vida muito saudável, longe das asseverações apocalípticas de Todorov”. (ROAS, 2014, p. 74).

Já o neofantástico, como já mencionado, em seu propósito não tem a finalidade de causar pânico, com o uso de efeitos perturbadores, aspecto significativo que o diferencia do tradicional, tal como Alasraki (1990, p. 29) enfatiza: “En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico”⁶.

Vale relembrar o significado de irrealidade, é aquilo que não pertence ao mundo real, de acordo com o que o ser humano obteve em suas próprias experiências de realidade, e tendo em vista disso, cabe a ele sentenciar a suposta fantasticidade presente na narrativa. Entretanto, no fantástico moderno, não tem a objetividade, necessariamente, de realçar o irreal, mas sim, anunciar uma provável irrealidade desconhecida em nossa existência. Logo, carece de uma ampliação dessa visão. Roas (2014, p. 71) interpreta o novo modelo como “uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo”. Assim,

⁵ Tradução nossa: “Uma perplexidade ou inquietação sim, pelo incomum das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente”.

⁶ Tradução nossa: “No que diz respeito à intenção, o esforço da história fantástica dirigida para provocar um medo no leitor, um terror durante o qual suas suposições lógicas tropeçam, não ocorre no conto neofantástico”.

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo [...]. (ROAS, 2014, p. 67).

O fato de renunciar aos mecanismos que induzem o medo metafísico e serem eles trocados, conforme Alazraki (1990, p. 29), por efeitos gerados de inquietação ou perplexidade, se introduz o real em um aspecto metafórico, mediante o uso de uma “máscara”, pois, “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”⁷. Tendo então, dois âmbitos, o intratextual e o extratextual.

Ou seja, no universo ainda há várias situações enigmáticas e inexplicáveis que vão além da compreensão racional do homem, e em muitas vezes, com posicionamentos unívocos. Por conseguinte, “[...] A realidade é, portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção” (ROAS, 2014, p. 69). O nosso entendimento é, além de tudo, muito precário. E para alcançar o objetivo da representação do fantástico, dessa segunda realidade na narrativa, consoante o crítico criador, é interessante a utilização de um recurso especial:

Son, en su mayor parte, metáforas que 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. (ALAZRAKI, 1990, p. 29)⁸

Portanto, no processo de escrita, não se requer uma aplicação dos elementos exóticos, basta ter em vista, algo na elaboração no discurso (de maneira conotativa, isto é, não literal) que convença à ruptura de convergências em contraposição ao que o leitor conceba de realidade, ou o distanciamento das duas ordens vigentes. E, principalmente, ele ainda continue inseguro pela falta de explicação diante à circunstância.

Roas (2014) explica mais detalhadamente sobre as vias necessárias, entre o

⁷ Tradução nossa: “O neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um disfarce que esconde uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narrativa neofantástica”.

⁸ “São, na maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com o que lidamos diariamente”.

mundo narrativo e ao do leitor, que estão conseqüentemente entrelaçados:

E, o que é mais importante, a integração do leitor no texto implica uma correspondência entre sua ideia de realidade e a ideia de realidade criada intratextualmente. Isso o leva a avaliar a irrupção do impossível a partir de seus próprios códigos de realidade. Sem esquecer que os fenômenos que encarnam essa transgressão tocam pontos inconscientes no leitor ligados também ao conflito com o impossível e que intensificam seu efeito inquietante [...]. A literatura fantástica traz à luz da consciência 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 faz isso da única maneira possível, por via do pensamento mítico, encarnando em figuras ambíguas tudo aquilo que em cada época ou período histórico é considerado impossível [...]. (ROAS, 2014, p. 91-92).

O crítico faz uma alusão ao que já foi dito sobre a troca dos eventos tenebrosos (ou outros recursos tradicionais), pela realidade habitual do leitor, com o uso frequente dos “esquemas mentais” e “pontos inconscientes”, quando não são solucionáveis também, de acordo às nossas leis físicas, e a intenção é realmente esta: aproximar as realidades intratextuais e extratextuais, permitindo a coexistência e ambigüidade entre ambos. A tematização do conflito, entre os códigos possíveis e impossíveis (ou ficcionais), situados nos parâmetros interiorizados na narrativa, possibilita a tal problematização, para se denominar, de fato, fantástico (ROAS, 2014).

Conseqüentemente, as lógicas irão se convergir ao deparar que o seu local usual não é tão normal e teoricamente estável conforme concluía, pois a realidade atual representada reverte-se, com a ajuda da metaforização (linguagem não ordinária), em uma aparência inóspita e sinistra. Assim, esse contraponto indispensável reflete:

A complexidade do real e nossa incapacidade para compreendê-lo e explicá-lo, e faz isso por meio da transgressão da ideia (convencional e arbitrária) que o leitor faz da realidade, o que implica uma contínua reflexão sobre as concepções que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e o eu. (ROAS, 2014, p. 104)

A “transgressão da ideia” que Roas argumenta é pelo fato de o gênero fantástico conter a missão específica do autoquestionamento ao se sentir ameaçado e invadido pelo incrível. A partir dessa dupla situação, impulsiona o leitor a desejar respostas e a expandir seu entendimento em relação a seu contexto sociocultural, a sair da comodidade e a ir além dos conceitos ontológicos preexistentes, isto é, a obter o senso crítico diante do rotineiro. Desse modo, tanto o formato tradicional como o contemporâneo do gênero fantástico contêm igual

diferencial de outros gêneros. Ainda que se acrescenta no contemporâneo outra finalidade:

[...] Mais que propor uma possível transgressão do real, seria revelar essa segunda realidade que se esconde atrás da cotidiana. Ampliar nossa visão do real. Poderíamos dizer que o verdadeiramente transgressor é que se outorgue a mesma validade e verossimilhança a ambas as ordens. (ROAS, 2014, p. 125)

A “segunda realidade”, conforme o crítico, manifesta como comprovação, por meio de convicções de que nossa realidade é, na verdade, uma entidade instável. E nesse segundo espaço, nas narrativas neofantásticas, não se teve como intenção principal, de causar medo, mas sim hesitação, e contêm exceções de anormalidade, resultados das leis naturais que demonstraram o não cumprimento da sua função perfeitamente. Isso facilita, então, a passagem livre para o insólito infiltrar-se. “E isso outorga ao neofantástico não apenas uma dimensão que poderíamos chamar de “alegórica”, mas também um valor claramente positivo que estaria ausente no fantástico (que sempre é avaliado em termos negativos)” (ROAS, 2014, p. 143).

Devido a essa transgressão contínua, os recursos padrões e temáticas utilizadas foram remodelados condizente com o tempo, do mesmo modo que a opinião subjetiva do receptor, quanto ao conhecimento de mundo. Os autores do século XX e XXI já não veem o sobrenatural como elemento tão obrigatório e a dimensão textual progride. Uma vez que,

Embora seja inegável que os medos básicos do ser humano continuam presentes ali (a morte, o desconhecido, o impossível), com o passar do tempo foi se tornando necessário empregar novos recursos, técnicas diferentes, mais sutis, para comunicá-los, despertá-los ou reativá-los, e, causar a inquietude do leitor. (ROAS, 2014, p. 149-150).

Dessa forma, Roas (2014) concorda com a ideia de Alazraki, quando este se refere sobre ao aspecto preciso da narrativa fantástica moderna: a persistência em encantar e motivar a inquietude, uma irreduzibilidade no receptor.

Roas (2014) elenca em suas conclusões, uma listagem de procedimentos retóricos, discursivos e estruturais usualmente empregados ao gênero fantástico, como forma de entendimento do funcionamento do mesmo. É notório que esses meios não fazem delimitação somente para este tipo narrativo, mas contribui para a criação do efeito desejado, no caso, o fantástico. Diante disso, as características e os recursos linguísticos escolhidos, são:

a) Recursos relacionados diretamente com a instância narrativa: narração em primeira pessoa, identificação narrador-protagonista, vacilação ou ambiguidade interpretativa, parábase. b) recursos vinculados com aspectos sintáticos e de organização na narrativa: temporalidade particular da enunciação, desenlace regressivo, ausência de causalidade e finalidade, usos de *mise en abîme*, metalepse metafórica. c) recursos vinculados com aspectos discursivos ou de nível verbal: literalização do sentido figurado, adjetivação conotada, nivelação narrativa do natural e do sobrenatural, evasão de termos designativos, antropomorfização da sinédoque. (ROAS, 2014, p. 178-179).

Ainda segundo o crítico, por via da linguagem conotada, o mundo ficcional opera semelhantemente a um “pano de fundo”, como realçamento da impossibilidade da realidade extratextual, que também precisa de um referente pragmático para haver o contraste (ROAS, 2014). No próximo subcapítulo, será feita uma análise relacionando os recursos linguísticos mencionados com a obra *A casa inventada*.

Sobre o que envolve a segunda realidade, onde há o impossível, procede-se uma série de ferramentas como formas de enunciação da narrativa, e para pormenorizar os tais acontecimentos, Roas (2014) citou três teorias relevantes com teóricos diferentes, são elas, respectivamente: “retórica do indizível” de Bellemin-Nöel, “operadores de confusão” de Bozzeto e, por último, “fantástico da indeterminação” de Mellier. Seguem as apropriações desses teóricos feitas por Roas:

Tentar descrever que é por definição, indescritível supõe o emprego de uma “retórica do indizível” (Bellemin-Nöel, 1971), uma maquinaria textual que permite a irrupção do impossível no mundo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas textuais que indicam a excepcionalidade do representado. Estratégias discursivas (e também temáticas) que Bozzeto (1998, p. 176) denomina “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oximoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo “pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico. É o que Mellier (2000, p. 42) chama de “fantástico da indeterminação”: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como impossível. (ROAS, 2014, p. 172)

Sob uma perspectiva do existencialismo e surrealismo, o filósofo Sartre (2005) e o crítico Alazraki (1990) compactuam semelhantemente em relação ao novo fantástico, os elementos insólitos presentes giram em torno do homem contemporâneo e suas condições afins, assim, é considerado como um “retorno ao humano”. Trata-se de reproduzir a situação humana metaforicamente por viés da psicanálise. “Não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a

pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, [...] em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança”. (SARTRE, 2005, p. 137).

No artigo “O fantástico tradicional: do século XIX à contemporaneidade” (2017), de Amanda da Silveira Assenza, há uma relevante base teórica sobre o desenvolvimento da temática debatida, e ela prioriza, nesse trecho a seguir, o aspecto diferencial entre o fantástico tradicional e o fantástico atual, de acordo o conceito de Sartre (2005):

[...] O fantástico contemporâneo de Sartre limita-se, então, a um só objeto: o homem. Ora, mas o fantástico tradicional, como vimos, também se ocupou do homem. A diferença fundamental, na visão de Sartre, é a de enquanto o fantástico tradicional utiliza o homem apenas como construção de seu mundo, de sua matéria ou de seus componentes, o fantástico do século XX trata o homem como o fim a ser atingido. O paradigma é, então, invertido: a matéria será o meio pelo qual se atingirá o ser humano. (ASSENZA, 2017, p. 608-609).

Os acontecimentos introduzidos no ambiente real se tornam mais íntimos, sob vertentes domésticas, são “elementos que povoam tais histórias são um reflexo da psique do homem moderno, oprimido por diversos fatores que o levam a externar sua alma” (LOPES, 2009, p. 4), e para isso, o gênero fantástico “passou por um processo de domesticação e renunciou a toda uma exploração de universos transcendentais para ter como foco primeiro a condição humana” (Idem) e opiniões subjetivas relacionadas às situações que envolvem a ele.

Em sua tese do doutorado, Lopes (2016) reafirma esta ideia principal do gênero e que o local onde o insólito é inserido não é padronizado, ou seja, pode ser modificado, dependendo dos parâmetros da nossa realidade. E ele aparenta estar “preso ao cotidiano do homem [e no homem] que vive tanto nas grandes cidades como nas do interior. Ele é o indivíduo no qual se manifestam as crises pelas quais a humanidade tem passado, as consequências diretas do progresso e da vida [...]” (LOPES, 2016, p. 7).

Conclui-se que o entendimento principal, entre as concepções do fantástico, do maravilhoso e de outros gêneros, já esteja alcançado. De grosso modo, na narrativa fantástica deve-se fornecer a relação entre o crível e incrível e, para isso, relatos baseados nas experiências e costumes do ser humano são fundamentais para realizar a incompatibilidade de realidades. No momento do processo de criação, o recurso do realismo se faz necessário, e Roas (2014) aponta os traços diferenciais para não

confundi-lo, a princípio, com o texto realista:

Sabemos que um conto é fantástico por sua relação conflituosa com a realidade empírica. É por isso que ele vai além do tipo de leitura gerado por uma narração realista, em que o interesse da história está focado principalmente nos conflitos enfrentados pelos personagens, uma vez que tudo o que acontece, dentro de suas múltiplas variações, se situa sempre dentro do possível. A analogia com o mundo real é total. Não há transgressão, tudo é coerente, homogêneo. Em outras palavras, nas ficções realistas a “verdade” dos fatos não está sujeita à discussão, uma vez que a realidade representada coincide com a experiência do leitor. (ROAS, 2014, p. 112).

Assim, dentro da narrativa fantástica, simultaneamente, há características dos dois gêneros. Seguindo, ainda, essa mesma perspectiva, equivocou-se ao compará-lo com o maravilhoso, pelo motivo de que:

O mundo maravilhoso, diferentemente do fantástico, é sempre construído como um lugar inventado – um mundo paralelo – onde qualquer fenômeno é possível, o que permite ao leitor supor que tudo o que acontece ali é normal, natural. Esses textos, assim, não provocam a intervenção de nossa ideia de realidade, de modo que não se estabelece nenhuma transgressão dessa ideia. (ROAS, 2014, p. 113).

Portanto, o debate sobre o que é real ou irreal, transgressões de ideias, é inexistente em toda narrativa maravilhosa, pelo fato de o leitor estar ciente do que verá na leitura: um ambiente fantasioso e claramente criado. Nela, não são propostos questionamentos, e como os mundos não são controversos, como na narrativa do fantástico, a naturalização do ambiente é preexistente. Tampouco, no texto realista, por não haver dúvidas dos acontecimentos do que ocorrem, visto que o leitor está familiarizado com a realidade descrita e não se questiona.

2.2 Contextualização da obra: discussões sobre a personagem Pandora e o objeto espelho serem fantásticos

Penélope, personagem principal da obra escolhida como *corpus* literário, descreve relatos já vividos em sua época infantil, até sua fase adulta. Vale ressaltar, a falta de linearidade dos fatos, ou seja, sem ordem temporal, visto que, as experiências informadas pela narração autodiegética são claramente instáveis.

A narradora-personagem representa uma senhora já com idade avançada, pois discorre sobre cenários acontecidos há significativos anos, e, mesmo ao utilizar os termos, como “muitos anos depois”, ainda continua distante do seu tempo atual. Então, concluiu-se que o processo narrativo envolve a sua transição do infante-juvenil

ao tempo vigente e é nesse amontoado de recordações que a narrativa evolui com marcas indeléveis de devaneios a partir da solidão de uma criança.

A primeira concepção do espaço doméstico e dos membros familiares direciona o leitor para uma representação de uma família “tradicional”, composta por pai, mãe e filha. As passagens indicam uma condição de normal e natural no contexto, como, por exemplo, a construção da personagem materna: “Minha mãe era uma mãe, enérgica e prática, em geral alegre. Cantava sozinha, com uma voz doce” [...]. De vez em quando minha mãe chamava lá do corredor onde sempre andava com seu passo enérgico [...]” (LUFT, 2017, p. 26-29).

A elaboração do ambiente normalizado na família ocorre como narrado a seguir:

A gente era família, meu pai enfatizava quando organizava almoços ou festas. Para ele, ser família parecia muito importante. Eu gostava da ideia. Aquelas muitas pessoas me confortavam, eu pertencia àquilo [...]. Meu pai me levava para seu escritório forrado de livros. Me instalava numa das grandes poltronas de couro onde eu quase sumia, as perninhas balançando longe do assoalho [...]. Um dia, com uns doze anos, bati na porta, entrei, me plantei diante da escrivaninha embaixo da qual, muito pequena, eu gostava de me esconder e brincar de casinha. (LUFT, 2017, p. 46-47)
[...] Meus pais procuravam me proteger de todo o medo, e perigo, e mal. (p. 77)

Desse modo, o plano real criado é ameaçado depois da aparição insólita: Pandora. O segundo capítulo “O espelho de Pandora” foi destinado a ela, para manifestar a abertura do inédito na narrativa. Ele se introduz por meio de uma prosa poética:

Não sou apenas eu no espelho.
A pessoa lá dentro me contempla
como eu e ela.
Às vezes sorri quando sorrio
— mas pode
se virar sem que eu me vire, acenar se fico imóvel,
saltar para o lado de cá e andar comigo.
(Meu passo deixa um duplo rastro no chão.)
[...]
(LUFT, 2017, p. 23)

Pandora é caracterizada como um ser indefinido, aparentemente uma figura angelical, um vulto que aparece de forma inusitada e sinestésica, pois “seu riso e o cheiro de capim perfumado chegam antes que ela mesma apareça” (LUFT, 2017, p. 96).

Surge essa personagem repentinamente quando Penélope, ao olhar-se no espelho, percebe a imagem de Pandora par a par com a sua. Observa-se que ela tem

a capacidade de sair e conhecer o nosso mundo exterior, sem elementos sobrenaturais, o qual chamamos de realidade.

Penélope traça a personagem como “enigmática e imperiosa” (LUFT, 2017, p. 26) e “seguidora eventual” (Ibidem, p. 51), com aspectos físicos semelhantes a um fantasma: “Tocar em Pandora era quase como tocar algodão doce. Me dava arrepios. [...] Pandora não existe como eu: ela cintila” (Ibidem, p. 29). A seguir, os fragmentos que denotam o encontro inicial entre as duas: a menina real e a imagem inaudita:

Num desses dias, entretida em me analisar, o coração disparou, saiu de controle, tive de tossir para conseguir respirar direito: aqueles olhos [...] me encaravam. Me examinaram, devolviam a minha mirada.

Parecia independente de mim essa que fingia ser meu reflexo. Ela vive? Existe? Fugi dali, tentei me acalmar, fui ler no terraço, fui pular corda no pátio, fui correr com meu cachorrinho, mas não resisti: voltei ao quadro. Não existia isso de espelho enfeitado, tudo devia estar normal agora.

Nada era normal: a outra menina continuava ali. Ficava séria quando eu sorria, depois fingia me imitar perfeitamente, como antes. Se eu me afastava, ela continuava no mesmo lugar, e se virava ela continuava ali, [...].

Era uma pessoa, como eu, e viva.

Medo, encanto, curiosidade me seduziam. (LUFT, 2017, p. 27-28, grifo nosso)

Ao observar-se no espelho, em um dia qualquer, Penélope se depara com um fenômeno extraordinário, além da função de refletir sua própria aparência ele estabelece uma ligação entre o mundo interior e exterior. Como pode ser visto, na última citação, ela fica intrigada com o segundo efeito proporcionado pelo espelho e depois do acontecimento, se torna ainda mais curiosa. Ademais de Pandora há outras aparições insólitas que são descritas como: “[...] se impacientam, querem viver, sair, começam a se mover, e eu nem [...] sei seus nomes. Todos eles são a família de Pandora, que ela chama “criaturas”?” (LUFT, 2017, p. 32).

A princípio, em algumas descrições, Pandora demonstra ser inofensiva, como por exemplo, quando Penélope se depara no espelho, “às vezes, as duas lado a lado. Ou ela atrás de mim, espiando, fazendo olhos estrábicos” (LUFT, 2017, p. 48). Da mesma maneira que nesta passagem: “E quem anda atrás de mim, quando, como agora, entrando nessa casa, nesse corredor, escuto passos num ritmo diferente dos meus? Pandora, Pandora! Me deixa em paz, um dia, uma horinha ao menos?” (Ibidem, p. 33).

Porém, em outras diferentes circunstâncias, constata-se vontades próprias e características destemidas, como “[...] Pandora, quando se aborrece ou se assusta, foge como um sopro levíssimo e breve” (LUFT, 2017, p. 31), e no instante que

Penélope deseja interrogá-la: “— Pandora, você é um anjo? O meu anjo? — pergunto ao espelho da sala, que acompanha a família desde muitos anos, e me viu criança, [...] Mas, como às vezes acontece, hoje ela não está lá” (Ibidem, p. 48). Ou como esta:

Mas, quando me dou conta, ela não desapareceu como estava ameaçando. Está sentada na outra cadeira, estende a mão pálida, pega alguns jornais, folheia sem interesse. Depois ergue aqueles olhos incrivelmente claros [...]. Vai lendo em tom sarcástico, articula palavras com exagero [...]. (LUFT, 2017, p. 94)

Há também, em outra ocasião, na época da infância, pois se percebe que não é em qualquer espelho que o ser indefinido se torna visível. No trecho abaixo, Penélope que não está em sua residência, mas sim, no interior, no sítio dos seus parentes, demonstra curiosidade em saber se ela estaria lá:

Em alguns fins de semana, quando era pequena, eu era mandada para o sítio de uns conhecidos, perto da cidade. [...] Naquela casa grande, dois andares, antiga e modesta, mas cheia de gente alegre falando alto, tentando me animar com doces, brincadeiras e histórias [...], em vão procurei Pandora em algum espelho. Os de lá eram pequenos, antigos, um ou outro rachado. (LUFT, 2017, p. 35-36)

Pandora demonstra um posicionamento ambíguo entre o apreço ou não de humanos, ora inocente, ora perversa, mas não convêm aqui, explicações para isso, e sim, expor as informações. Desse modo, “[...] Eu falava com ela, que respondia, ou ria, me escutava, atenta, aqueles olhos transparentes. Parecia alternadamente sentir pena de mim, [...] no que eu dizia, fazia, no que eu era” (LUFT, 2017, p. 29).

A hesitação e o questionamento serão vistos no próximo trecho, entretanto, sobre a verdadeira realidade dos fatos, quando a figura inabitual pretende causar desconforto na ingênua Penélope ao perguntar e depois desaparecer:

[...] — E se a nossa vida for a verdadeira vida, e a de vocês, humanos, um reflexo da nossa? Nós seríamos o mundo real... — Mas, Pandora, você não é humana? Ela me olha com aqueles singulares olhos meio transparentes, sentada do meu lado sobre minha cama [...] (LUFT, 2017, p. 55).

E após obter novos conhecimentos, presenciar fenômenos sobrenaturais que fogem da sua rotina comum, Penélope autoquestiona, cria especulações por tudo que gira em torno do objeto fascinante, o meio pelo qual Pandora manuseia como instrumento de travessia, quando se locomove do seu terreno onírico. Posto isto, ela afirma: “Espelhos me seduziram: eles têm uma vida própria [...]” (LUFT, 2017, p. 19).

A dúvida e o interesse pelo espelho persistem ao longo da narrativa, “[...] nunca

se sabe o que vai aparecer. Pensar não é confortável. Espelhos também são **inquietantes**. Nada é banal: a gente é que não sabe. Ou finge, para suportar” (LUFT, 2017, p. 30, grifo nosso). Nota-se, que ela recorre ao termo “inquietante” para classificar os espelhos, parecidamente com “inquietação”, sentimento usado por Alazraki (1990) para designar o neofantástico. Do mesmo modo que Freud, em sua conhecida obra “Das Unheimliche” (1919), traduzido como “O inquietante”, denomina o sentimento ao presenciar o insólito, ou a mudança de conceito em algo já conhecido.

Logo, a junção de sentimentos misturados e emoções à flor da pele, Penélope se sente atraída em explorar o outro lado desconhecido (onde Pandora vive):

[...] Que medo, esse, de rasgar o peito e espiar lá dentro, como se fosse uma casa amaldiçoada, perigosa: sabe lá o que vou encontrar, o que de verdade quero, amo, odeio, engano, que traições e perfídias gostaria de cometer ou cometi? [...] E se ali de dentro saltar essa vontade de ser feliz? É mesmo permitida, ou uma culpa ancestral e louca nos resfria [...]. Aprendi [...] a mergulhar no seu espaço de vidro, mas tenho medo de não conseguir sair, então faço isso muito raramente. — Como você é neurótica — ela diz. Já falei que você vai poder sair, como entrou. (LUFT, 2017, p. 25-31)

Desse modo, a curiosidade de conhecer o inédito, em relação ao cruzamento entre territórios, impulsiona-a para de fato vivenciar novas experiências, ainda que esteja sentindo uma mistura de sentimentos, principalmente o medo em não conseguir voltar para sua realidade humana. Conforme Toscano (2014)⁹, o fascínio pela exploração conceitual do objeto nas narrativas fantásticas é instigado porque:

Um espelho não é só um objecto que cumpre uma determinada função — ser uma superfície polida que reflecte luz de forma eficiente —, mas uma ponte para algo mais: e portanto faz de conta que o vidro é macio como gaze e passa agilmente através dele, descobrindo, [...] outro mundo, habitado por uma estranha dimensão de tempo e povoado com personagens [...]. (TOSCANO, 2014, p. 1)

Nos fragmentos abaixo, Penélope demonstra uma certa insegurança e não se sente convicta na confiabilidade de Pandora e no objeto extraordinário. Segundo a crítica, esse sentimento ocorre porque “os espelhos só reforçam esse mundo “instável, inconstante, enganoso”, onde a troca de olhares se dá num imenso “plano irreal”, por entre múltiplas testemunhas (entre as quais uma que é feita de vidro)” (TOSCANO, 2014, p. 77).

⁹ Marta Alexandra Toscano desenvolve fenomenalmente em *Imagem do Tempo: Os Espelhos na Arte Contemporânea* (2014) discussões teóricas sobre o que envolve a temática do espelho, e como este artifício apresentou ter significativos aspectos ao longo de sua trajetória, sob perspectivas tanto na arte, quanto na literatura.

[...] Ela saía do espelho e eu mergulhava, sempre com medo, e se de repente não puder mais sair? Era sugestão dela, mais atrevida do que eu. Me contava que, quando não havia ninguém por ali, ou todos dormiam, ela vagava pela casa.

— Você espia pessoas que dormem? Todos nós? Ela ria:

— Claro. [...]

Eu, na redoma de vidro, ficava cheia de receios, arrepiada de frio, ela corria pelo quarto, pegava bonecas, mais tarde maquiagens, colares, lenços feito véus... e se punha na frente do espelho fazendo trejeitos para eu imitar, ou — coisa que ainda me punha algum medo — ela se movia e eu, presa lá dentro, ficava imóvel. E se eu morresse antes de sair? [...] Mas eu não confiava tanto nela, e tinha pressa de voltar para o meu mundo concreto de tecidos, madeiras, paredes, árvores e pessoas de verdade. (LUFT, 2017, p. 63-34)

Pelo mencionado, Penélope sente medo, aflição, até cogita sobre a probabilidade de morte e deseja voltar. Atenta-se ao descontentamento de Penélope e à preferência pelo seu mundo verdadeiro, mais palpável e alegre, principalmente, por existir nele “pessoas de verdade”. Além disso, perplexidade e inquietação podem ser vistos nessa passagem, precisamente, os sentimentos de que Alazraki (1990) caracteriza que estão presentes no neofantástico.

As reações abordadas acima, geradas pela presença de Pandora e o espelho não são as únicas lembranças que a protagonista indicou como situações anormais e apavorantes. Ela narra também, um acontecimento da infância pelo qual ficou perplexa ao ver o reflexo medonho de um palhaço:

Em alguns fins de semana, quando pequena, eu era mandada para o sítio de uns conhecidos, perto da cidade [...]. Naquela casa grande, dois andares, antiga e modesta, mas cheia de gente alegre falando alto, tentando me animar com doces, brincadeiras e histórias [...]. Certo dia, olhando bem no espelho do quarto da dona da casa, a quem eu chamava de tia, embora não fosse, vi uma aparição espantosa: um palhaço. Todo colorido, gorro, nariz de bola vermelha, gola grande, calças largas, sapatos pontudos, tudo em vermelho e amarelo. Estava meio agachado, e de baixo para cima me olhava com ar de ameaça e ódio. Saí correndo, desci as escadas aos gritos, quase caindo nos degraus, agarrei-me à tia, gritei, chorei. Finalmente, sem entender o que eu tinha, e como passasse a noite chorando sem dormir — depois de procurarem por toda parte no sítio e verem que nada havia —, chamaram meu pai. Já no carro, tentando controlar meus soluços, agarrada a ele, tentei explicar o que tinha visto.

— Como, palhaço? Era uma figura colada no espelho?

— Não, pai, era uma pessoa, lá dentro, me olhando com cara de muito mau, com roupa e cara de palhaço.

Ele passou a mão no meu cabelo, mas comprimia os lábios como fazia quando estava preocupado, olhando a estradinha em frente:

— Vai ver você sonhou, filhinha. Esquece isso, vai? Logo estamos em casa, seu quarto, sua cama...

Mas eu nunca esqueci. Nunca mais vi a horrenda figura. (LUFT, 2017, p. 35-36)

A narradora-personagem menciona a ocorrência de um fato muito estranho que aconteceu no tempo em que era criança e fora visitar um parente. Essa lembrança ainda a deixa inquieta. Foi a aparição da “horrenda figura” de um palhaço assustador. No relato do acontecido feito a seu pai, quando voltavam para casa, ele não acreditou que essa sua visão tivesse algo de anormal e para tranquilizá-la, apresentou a hipótese de ter sido apenas um sonho. Outras situações inusitadas ocorreram entre Pandora com Penélope, e devido à anormalidade das ações ocasionaram estranheza a Penélope.

Todorov (2006) propõe dois processos para ajudar a ambiguidade desejada na obra fantástica e são empregadas propositalmente para causarem incertezas. Os mecanismos discursivos são ditos pelo sujeito-personagem como forma de expressar também a surpresa pela novidade, ou estranheza, no caso, pelo insólito. Em todo o texto, são necessários os meios linguísticos “[...] imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremo-nos em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2006, p. 152). Visto a importância dos procedimentos segundo o crítico, alguns exemplos, retirados da obra de Lya Luft (2017) serão expostos a seguir, como forma de pôr em prática a teoria. Aliás, não somente esta de Todorov, mas, como também, as outras discutidas no último subcapítulo e apresentadas por Roas (2014, p. 178-179). Os recursos linguísticos de ambos os críticos se aproximam nas conceituações do fantástico:

[...] Voava pelo quarto, [...] me beliscava, ria de mim, puxava meus cabelos e dava risadas que saíam pela janela e se espalhavam na noite [...]. Me dava arrepios. (p.29)

[...] Ela saía do espelho e eu mergulhava, sempre com medo [...]. Me contava que, quando não havia ninguém por ali, ou todos dormiam, ela vagava pela casa. (p. 63)

[...] Eu, na redoma de vidro, ficava cheia de receios, arrepiada de frio, ela corria pelo quarto, pegava bonecas, mais tarde maquiagens, colares, lenços feito véus... e se punha na frente do espelho fazendo trejeitos para eu imitar, ou — coisa que ainda me punha algum medo — ela se movia e eu, presa lá dentro, ficava imóvel. (p. 63)

[...] Mas eu não confiava tanto nela, e tinha pressa de voltar para o meu mundo concreto de [...] pessoas de verdade. (p. 64)

[...] Todo colorido, gorro, nariz de bola vermelha, gola grande, calças largas, sapatos pontudos, tudo em vermelho e amarelo. Estava meio agachado, e de baixo para cima me olhava com ar de ameaça e ódio. (p. 36)

[...] Respondiam com um sorriso, [...] como se eu dissesse uma grande tolice. Mas seus olhos se apertavam um pouco, e [...] me encaravam desconfiados, o que será que essa menina sabe, sempre alerta pelos cantos? (p. 49)

[...] Aqueles olhos, [...] me encaravam. Me examinaram, devolviam a minha mirada. Parecia independente de mim essa que fingia ser meu reflexo. [...]

Não existia isso de espelho enfeitado, tudo devia estar normal agora. Nada era normal: a outra menina continuava ali. Ficava séria quando eu sorria, depois fingia me imitar perfeitamente, como antes. Se eu me afastava, ela continuava no mesmo lugar, e se virava ela continuava ali [...]. (p. 27)

Conforme Todorov (2006, p. 153), os elementos modalizadores são estratégias fundamentais na narrativa fantástica, como meio de se estabelecer a relação familiar entre o emissor e receptor, pelo fato de que: “Se essas locuções estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos”.

O objeto espelho vem sendo sido empregado em muitas narrativas no âmbito literário e, principalmente, em variados contextos. Enquanto na obra *Iuftiana* ele aparece no sentido de travessia e comunicação entre o universo real e o irreal, em outras obras pode simbolizar um instrumento de adivinhação (como em “Branca de Neve”), reflexão da verdadeira essência (ou alma) de um indivíduo, ou até como recurso sombrio, na intenção de assustar o leitor. Embora esteja incluso em bastantes histórias ficcionais nas literaturas, o espelho também é alvo de conhecimento público em narrativas de lendas urbanas e até é visto como superstições por trazer, por exemplo, mau agouro. Assim, são construídas ideias baseadas no senso comum aceitas sem o devido questionamento crítico e comprovação científica.

Por outro lado, segundo Toscano (2014, p. 95), especificamente no fantástico, o espelho dispõe-se da ideia em que “a imagem é a antítese da ciência, pois corrompe o intelecto. Ficamos emocionalmente presos (possuídos) pelas suas ladainhas que nos enfeitam, distraem, arrepiam, hipnotizam” e que, conseqüentemente, desestabilizam “as nossas operações racionais e críticas”. Portanto, a função primordial de estabelecer o confronto por meio de incertezas e prejudicar o universo dito como estruturado até então, foi atingida.

Na obra *Iuftiana*, o espelho, além de refletir a imagem que o defronta, exhibe um objetivo secundário, a transição de personagens entre as dimensões, através de um portal, e cria-se, assim, um contexto ambíguo. O meio aplicado, para atingir o destino do insólito, corresponde:

Especialmente quando há uma licença para o fantástico, porque tal objeto, na ficção, além de produzir signos, permite que eles se bifurquem e deslizem entre mundos distintos pelo plano aquém e além da imagem especular encenada, cuja cena recria, desloca, ou repropõe existências ao desviá-las

daquilo que temos como realidade. (SUZELLI; FONSECA, 2018, p. 196).

Ainda segundo Suzelli e Fonseca (2018)¹⁰, o fantástico permite, por meio de um discurso ficcional, a ampliação de visão em diferentes perspectivas e isso contribui para o contraste desejado das duas realidades. A análise dos críticos, sobre as multiplicidades de semânticas que o espelho provoca, se relaciona com o que já foi dito sobre a temática e ainda evidencia a notoriedade nas vezes em que ele é recorrido:

Por isso há tantos espelhos nas narrativas e artes de qualquer espécie. Ele manifesta-se como algo misterioso para o olhar humano e, desse modo, alguns tipos de ficção recorrem a ele para comunicar-se com outro lado que, apenas atravessando sua superfície ilusória, podemos ter acesso; e isso só a ficção e o fantástico podem fazer. Cabe aqui inferir que, talvez, essa importância do espelho no fantástico seja herança das narrativas populares acerca desse objeto. Por exemplo, a ideia de que o espelho mostra o que estaria além do físico: a alma humana. Assim acontece em diversas narrativas acerca do outro desconhecido. De forma geral, na linguagem do fantástico a imagem especular está ligada, de alguma forma, ao universo pessoal de quem a defronta... ou a confronto. (SUZELLI; FONSECA, 2018, p. 196).

Logo, compreendeu-se que no gênero discutido e na obra luftiana, o objeto manifesta além de “um simples espelho plano torna-se um objecto paradoxal, criador de imagens misteriosas e ambíguas. Ainda assim, o espanto [...]” (TOSCANO, 2014, p. 2). Segundo a teórica portuguesa, recursos discursivos são recorridos para descrever os fenômenos, assim como as maneiras de enxergá-lo, sob o aspecto fantástico:

Eles darão primazia a um outro tipo de espelhos, [...], feitos de metáforas e comparações que desencadeiam o motivo fundamental do “fazer ver” com as três palavras que o designam em grego – uma pluralidade de nomes para múltiplas «formas de ver»: katoptron, esoptron, dióptron. Olhar para, ver sobre, ver através de... O acto de ver torna-se espacial; o espelho transcende claramente o seu uso instrumental, concreto. Qual sonda de cirurgião, ele espia para outros mundos. (TOSCANO, 2014, p. 52).

E, o espelho pode desenvolver também um outro propósito no personagem e na narrativa, como um estádio mental sob o tema do duplo e o questionamento sobre ele (em forma de idealização, duplicação da imagem refletida, espíritos amaldiçoados etc.):

¹⁰ Os autores de “Coisas do outro mundo: Uma leitura do conto “O espelho”, de Gastão Cruis” (2018) debatem sobre os signos das coisas, principalmente o espelho. No artigo apresenta também o objeto no sentido figurado e ficcional, e que assim como no fantástico, tem como objetivo propor o rompimento do normal, depois de uma invasão inóspita.

O espelho confronta-nos com uma experiência notável: o encontro com um “misterioso irmão” [...] Essa imagem brusca que se agarra a nós (vinda de que mundo?), que se introduz “malignamente em nós carregada de poderes inexplicáveis”, o que será senão uma verdadeira assombração, um extraordinário acto de pura magia? (TOSCANO, 2014, p. 2).

Conforme Toscano (2014, p. 99), visto que “o espelho torna-se [...], a metáfora ideal para questionar a natureza da *mimésis* (a arte que simula e engana, [...])”, logo, o importante objeto representa uma ameaça pelas coisas criadas e planejadas por meio das técnicas da verossimilhança, até porque, a função da obra fantástica é exatamente esta, pois, “está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói, com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 54).

O psicanalista Sigmund Freud, na obra “Das Unheimliche” (2010)¹¹, destaca debates de estudos que envolvem o âmbito literário, especificamente a ficção fantástica. Investigações sobre sensações, sentimentos que levam o leitor a perceber o insólito invadindo a narrativa, são os assuntos principais da obra, e serão trazidos para as próximas discussões.

O efeito inquietante proposto pode ser conduzido em duas interpretações divergentes, são elas:

O inquietante é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um “inquietante” no interior do que é angustiante. (FREUD, 2010, p. 329-330).

Conforme o psicanalista, o sentimento inquietante do mesmo modo que estimula a angústia, o horror, também, pode ser resultante dessas sensações quando se confronta com o insólito. No que tange a etimologia da palavra “unheimliche”, para melhor compreensão, a professora de língua alemã, Lenice Alves Soares (2019), desenvolve a conceituação criada por Freud:

[...] Em sua raiz contém a palavra Heim, que significa lar em alemão, [...] o adjetivo *heimlich* se refere a tudo o que é doméstico, familiar, conhecido. Contudo, acrescenta também um outro significado, pois tudo o que deve ficar no âmbito do lar e da família, deve ser ou deve ficar secreto. Portanto, com o

¹¹ Denominado a princípio de *O estranho* em 1919, porém, mais adiante, foi ressignificado como *O inquietante* (2010). E ainda assim, estes estudos, geram especulações para outras possíveis traduções.

prefixo un-, de negação, *unheimlich* é tudo o que não é familiar, não é conhecido, portanto, estranho, mas também tudo aquilo que não fica secreto, ou seja, que vem à tona. (SOARES, 2019, p. 15-16).

Portanto, a crítica aborda sobre dois possíveis significados do termo “unheimliche”, e pretende-se por em prática neste trabalho, o primeiro sentido. Assim, o efeito inquietante provém de situações comuns da vida, “é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331), e, portanto, ele é inesperado. Por esse motivo, após a mudança de visão do conhecido, é acrescentado o prefixo un-, para tornar o sentido negativo da palavra, logo, ele se torna desconhecido.

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich* [...], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (FREUD, 2010, p. 331-332).

Temos como exemplo presente na obra literária em análise: o espelho. Em seu aspecto literal, tem o objetivo de refletir a imagem que está diante dele. Já na sua forma metafórica, o segundo sentido é incorporado, com um funcionamento de travessia de mundos contraditórios, e em outras funções já informadas. Logo, conforme o autor, causa a sensação do inquietante, e conseqüentemente, a “incerteza intelectual”. “A condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual. [...] Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele” (FREUD, 2010, p. 332).

Até porque, na realidade humana não há o objeto como ambíguo ou duvidoso, somente no meio literário. Dessa forma, conclui Freud (2010, p. 340): “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambigüidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*”. Desse modo, o artifício antes conhecido se manifesta de maneira não tão conhecida assim.

Além do duelo de significados, com os antônimos familiares e não familiar, Freud (2010, p. 338) comenta uma sugestão interessante, dado pelo filósofo alemão Friedrich Schelling, sobre *unheimlich*: “Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado.

Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, [...]”. Nesse sentido, o autor literário explora na ficção fantástica as possíveis e impossíveis denominações sobre um objeto aparentemente desinteressante e transforma-o para outros sentidos semânticos, que atraem e hesitem o leitor.

Os recursos por meios psicológicos que geram a impressão de estranheza são usualmente usados no gênero fantástico, e dessa forma, Freud expõe a opinião de Jentsch sobre isso:

Consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional [...]. (JENTSCH apud FREUD, 2010, p. 341).

As “manobras psicológicas” recorridas, como expressa o autor, podem ser vistas na obra luftiana, no que concerne ao espelho, pois a suscitação do efeito estranho e incerteza do que ele produz persistem em grande parte da narrativa. E também, porque, por meio da dúvida e hesitação sobre seus possíveis impactos, permitem investigações, mas não o esclarecimento, para que não perca o seu “peculiar efeito emocional”, conforme a teoria do crítico Jentsch.

A obra freudiana evidenciou ser de suma importância para o meio literário, e logo abaixo, há uma síntese das concepções centrais que foram abordadas nela, e podem ser encontradas no Dicionário de psicanálise (1998):

[...] Nesse texto de 1919, Freud chama de *Unheimliche* (“estranha familiar”) a impressão assustadora que “se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre”. Essa impressão de estranheza surge na vida cotidiana e na criação estética quando certos complexos infantis recalcados são abruptamente despertados. Manifesta-se então em diversos temas angustiantes: o medo da castração, a figura do duplo, o movimento do autômato. Essas três modalidades do estranho têm como traço comum a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado. Na figura do duplo ou do autômato, suspeita-se de que um ser aparentemente inanimado esteja vivo e se presume que um objeto sem vida seja animado. Quanto à angústia de castração, ela se revela nas descrições de cloacas, vampiros, membros devorados ou corpos desarticulados, próprios da literatura fantástica e do mundo do sonho. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 383)

Vale lembrar que, o estranho de Freud não deve ser comparado ao gênero estranho de Todorov, pois este, no final da narrativa esclarece: “relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão” (TODOROV, 2006, p. 157). E a existência do estranho freudiano e outros sentimentos

afins, mencionados anteriormente, são recursos também bastantes utilizados tanto para estudos teóricos, quanto para a literatura, em especial, a fantástica.

É relevante ressaltar, que “a relação do sobrenatural com a narração torna-se então clara: todo texto fantástico é uma narrativa, pois o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior, ora, esta é a própria definição da narrativa” (TODOROV, 2006, p. 163). Em prática, a Pandora veio para desviar o rumo do real e alterar o equilíbrio preexistente, visto que, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la” (Ibidem, p. 161).

A narrativa é composta predominantemente pela hesitação entre o real e imaginário ou ilusório, e conforme Todorov (1981), essas características representam uma outra variedade de fantástico, e como já se sabe, com a permanência da ambiguidade, assim, com dúvidas do que realmente seja a situação. Nas partes finais de *A Casa Inventada*, Penélope aponta a possibilidade de loucura pela falta de compreensão sobre os insólitos, nos casos, a Pandora e o espelho: “[...] aquilo me dava um momentâneo alívio. Mas não resolvia a questão de Pandora: delírio ou fantasia ou realidade que só eu percebia, como fazem os doidos?” (LUFT, 2017, p. 96).

3 AUTOFICÇÃO E SUAS VARIANTES

A autoficção é um neologismo inventado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977. Há controvérsias entre teóricos em relação ao seu conceito como gênero, mas de modo geral, ambos afirmam que nela deve-se conter a combinação da autobiografia com ficção. Em uma tradução realizada sobre a visão de Doubrovsky, a Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger apresenta em seu artigo¹² um trecho da quarta capa do livro *Fils*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977 apud TREFZGER, 2013, p. 02)

Nas concepções iniciais, Doubrovsky trata da autoficção semelhantemente aos gêneros autobiográficos tradicionais, assim, o autor intenciona sua obra com o compromisso da verdade e nelas existirem experiências pessoais. O autor transcreve sua vida de modo a tornar-se um herói-narrador, com seu nome:

Estado de espírito do narrador, tarefas a serem cumpridas, esse início de narrativa é escrupulosamente referencial e, como o sobrenome e nome do narrador são fornecidos já de início e correspondem aos do autor, a homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuo que o inscreve no pacto autobiográfico. (DOUBROVSKY, 2014, p. 115-116)

O professor Evando Nascimento, em sua pesquisa “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção” (2010, p. 62), quando conclui sua ideia sobre o dispositivo autoficcional, esclarece que é: “a ficção e não a consciência autoral a respeito da obra foi que engendrou a autoficção”. Desse modo, há uma troca de si com o outro, um paradoxo do irreal como imaginação e invenção do real: literalmente uma reinvenção de experiências vividas.

Entretanto, o criador do termo demonstrou alterações sobre o significado e admite as várias interpretações cabíveis que podem ser geradas a partir da

¹² No artigo “Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular” (2013), a Profa. Dra. Fabíola Padilha Trefzger apresenta suas concepções sobre a autoficção, especificamente a autorreflexividade em narrativas de ficção brasileira contemporânea.

autoficção: “Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122). Nela admite-se uma linguagem mais livre e aberta a novas mudanças. Ou seja, através do método da rememoração, o autor recria-as involuntariamente em sua mente, logo, reinventa-se. Portanto, o processo de autoficcionalização é uma frequente procura inventiva de si:

A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas, de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação a restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124)

Pode ser analisada, na perspectiva do crítico, a admissão de mudanças no texto autoficcional contemporâneo, e a “atitude clássica”, isto é, o modelo tradicional da autobiografia não pode ser mais caracterizada nos tempos atuais, especialmente, na autoficção.

3.1 Vincent Colonna e seus quatro subtipos de fabulação de si

Vincent Colonna é um dos teóricos franceses que se propôs a acrescentar outras concepções de autoficção e distintas do sentido inicial criado por Doubrovsky, em *Fils* (1977). Em 1989 defendeu sua tese *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi em littérature* (A autoficção. Ensaio sobre a ficcionalização de si em literatura), orientada por Gérard Genette. Nesse estudo são desenvolvidos quatro subtipos de autofabulação que tratam das maneiras em que o autor cede espontaneamente à sua imaginação e inclui no texto episódios fictícios. Os subtipos da fabulação de si, respectivamente, são: a biográfica, a especular, a intrusiva e a fantástica.

Para o teórico, a biográfica baseia-se em:

Definição - O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de

dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança¹³ e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos (Doubrovsky, Angot) reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes. (COLONNA, 2014, p. 44, grifo do autor)

A fabulação biográfica é semelhante à autobiografia tradicional e à literatura de testemunho por possibilitar informações, tais como revelações de nomes próprios e fatos reais. Portanto, a codificação nas nomeações ou um outro tipo de ocultamento é inexistente. De acordo com Colonna (2014, p. 46-47), sob o procedimento de escrita de si, o autor compartilha momentos pessoais vividos por ele e dá pouca relevância ao grau de ficção: “O efeito antecipado sobre o leitor permanece o mesmo da literatura autobiográfica em sentido estrito: reparação de si, empatia, simpatia, admiração, exaltação, edificação ou ambivalência”.

Na autoficção especular, o autor possui uma postura refletora de sua imagem na obra, assim, não é representado como uma figura central, mas sim, secundária, e então, é priorizado o seu duplo, inclusive, esta descrição para o crítico, se compara à metáfora do espelho:

Definição - Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53, grifo do autor)

Na tentativa de melhor entendimento, Colonna (2014, p. 53) realiza uma alusão entre as ideias da autoficção especular à pintura: “[...] é preciso pensar no procedimento do “quadro dentro do quadro”, no qual o pintor se representa em um ângulo da tela, muitas vezes diante de um cavalete e de pincel na mão, como se tivesse pintando a cena que contemplamos”. Em consequência, o autor trabalha com a temática do duplo e se torna um objeto de representação, seja em obras literárias, ou um outro meio artístico.

¹³ A relação entre ficção e realidade é estreita. Sobre esse tema García Berro (1999, p. 446-447) explica que a realidade, presente na construção ficcional, se converte num suporte impressindível de ficção, principalmente daquela de caráter miméico-verossímil, que atuam por mimese e se diferenciam das construções não verossímeis realizadas por figuração fantástica e não miméticas. Nesse sentido, segundo este crítico, mimese não é entendida como imitação efetiva da realidade, mas como uma representação da realidade alternativa e de natureza verossímil. Ela se apresenta como uma atividade criadora da realidade servindo-se para a comunicação artística e produzindo no receptor o reconhecimento de formas reais incluídas na representação devido a uma conexão entre realidade e ficção.

Já na autoficção intrusiva (autoral), para Colonna, é prevalecida uma postura de “narrador-autor”, no qual o escritor se apresenta como um caso à parte, pois não participa tanto da trama. Logo, neste subtipo, a voz do escritor manifesta em um tom de confabulação para se aproximar com o público:

Definição - Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um “narrador-autor” à margem da intriga [...]. Nessa “intrusão do autor”, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história. (COLONNA, 2014, p. 56, grifo do autor)

Ele possui um posicionamento de afabulação de si e, por meio de observações intrusivas, “[...] se encontra no próprio discurso, em certos recursos da linguagem em ação e é aí (no prodigioso e labiríntico conjunto das formas de interação languageira) [...]”. (COLONNA, 2014, p. 65)

Por último, na autoficção fantástica, uma variação que, de certo modo, é diferente dos demais subtipos na seguinte forma: não há limite para a invenção no texto literário, especialmente no que tange sobre o autor e suas experiências vividas, logo, “o escritor não é mais apenas uma pessoa, mas também objeto estético” (COLONNA, 2014, p. 42). Segundo o criador, essa postura permite que o escritor esteja

No centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. (COLONNA, 2014, p. 39)

Colonna menciona a incapacidade de o leitor comparar o personagem da história com o seu autor, justamente por causa dos acontecimentos narrados, impossíveis para o mundo real. Assim, o protagonista (escritor) desenvolve poderes, habilidades sobrenaturais, e o enredo se compara com um texto ficcional:

A coisificação do autor – Na autofabulação fantástica, o efeito literário obtido, a exploração “xamanística” do inumano é totalmente estranha à tradição autobiográfica: o leitor experimenta com o escritor um “devir-ficcional”, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu. [...] Legitimamente, é o que acontece ao escritor que se autofabula em um trecho de literatura fantástica: ele adquire um modo de ser suplementar, fabuloso, como o unicórnio, os heróis mitológicos ou a noção de infinito.

(COLONNA, 2014, p. 42-43, grifo do autor)

Tal prática literária é associada por Colonna à literatura fantástica, onde os personagens experenciam situações inesperadas e surpreendentes que fogem do cotidiano comum do leitor. Por isso, neste modelo de autoficção, não há tanta veracidade dos fatos, pois o autor-narrador-protagonista vivencia um mundo irreal e maravilhoso. Jacques Lecarme (2014) caracteriza-os de “autobiografia ficcionalizada” ou “romance desficcionalizado”, e explica:

O autor dá ênfase à *invenção* de personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida. Os limites de um campo tão vasto consistiriam apenas na manutenção da identidade real do autor. [...] Nessa extensão do termo, pouco resta de “auto”. (LECARME, 2014, p. 69-70, grifo do autor)

Para Lecarme, sobre essa categoria de textos, somente a conservação do nome do autor permite qualificar os textos como autoficção, independentemente da frequente ficcionalização presente na narrativa. Para melhores compreendimentos em relação a autofabulação, Colonna faz uma aproximação deste conceito às pinturas em telas no período no Renascimento e também de outros tempos mais modernos, onde o criador realiza um autorretrato, porém, diferente do tradicional, o modelo *in figura*¹⁴ engloba contextos imaginários e, sobretudo, fantásticos.

Philippe Gasparini (2014) destaca alguns exemplos de obras literárias selecionadas como autoficção fantástica pelo criador do termo:

¹⁴ “No Renascimento, há um tipo de retrato chamado *in figura* no qual o pintor se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica. O duplê do pintor se destaca frequentemente por seu olhar que foge do espaço do quadro, voltado para o espectador. [...] Em seu quadro *Davi com a cabeça de Golias*, Caravaggio teria desenhado seus próprios traços para animar o rosto decapitado de Golias. [...] Em 1568, em *Vidas dos mais excelentes pintores*, Vasari já contava 80 pintores presentes, sob essa forma *in figura*, em seus afrescos ou retábulos. Os modernos continuaram explorando o procedimento com a predileção, ao que parece de inspiração luterana, por uma transfiguração em Cristo: é o que se observa em Samuel Palmer e Gauguin. Em Ensor, Dalí, Roy Lichtenstein ou David Hockney, o gesto visa materializar a fantasmagoria e a mitologia pessoal: como *O autorretrato mole com toucinho assado* (1941), no qual Dalí pintou seu “soft self portrait” e uma variação sobre o mesmo motivo do relógio mole; [...] *O artista e seu modelo* (1974), que mostra Hockney e Picasso sentados frente a frente, o primeiro nu e o segundo olhando para um croqui, em um *tête-à-tête* que nunca aconteceu. Em direção bem diferente, como Van Gogh, e também Rembrandt, que nisso foi insuperável, Frida Kahlo e Lucian Freud, que levaram sua nudez mortificada ao mais alto grau, pintores praticaram uma forma ascética de autorretrato, mais empenhados em desvelar de maneira clínica as corrupções de seus próprios rostos e corpos do que preocupados com a busca de semelhança. Há, no entanto, uma distância entre essas licenças pictóricas (vejam a liberdade gráfica do *Autorretrato com caveira*, 1972, de Picasso) e uma representação de si situada em mundo mítico ou lendário. A autoficção fantástica difere assim da fabulação biográfica, da mesma maneira que a representação *in figura*, se distingue do autorretrato, tradicional ou ascético.” (COLONNA, 2014, p. 39-41)

[...] Colonna dá os seguintes exemplos: *A Divina Comédia*, na qual “Dante” visita o Inferno, o Purgatório, o Paraíso; *Os Estados e Impérios da Lua e do Sol*, que o narrador de *Cyrano de Bergerac* visita; *Biographie conjecturale* [Biografia conjectural] (1799); aos 35 anos, o poeta romântico Jean-Paul imagina sua vida futura de escritor e pai de família; *Ferdurke*, de Gombrowics, cujo herói, um escritor de 35 anos, volta a ser adolescente; *Le gâteau des morts* [O bolo dos mortos], no qual Dominique Rolin conta sua própria morte. Pode-se acrescentar *The plot against América* [Complô contra América] (2004) livro no qual Philip Roth imagina o que teria acontecido à sua família se um candidato pró-nazismo e antisemita tivesse vencido as eleições presidenciais de 1941. (GASPARINI, 2014, p. 199, apud COLONNA, 2004, p. 75)

Em sua tese, Colonna também cita outras obras em que a autoficção fantástica se faz presente:

Pour le Tasse et Dante, la chose est certaine: le premier a écrit des dialogues imaginaires où il se mettait en scène; on a vu toute la fictionnalisation de soi que recelait La Divine Comédie. L'allusion au "Songe de Scipion" est moins compréhensible. Car ce "songe" est attribué à Scipion par Cicéron, pour relater un mythe eschatologique dans le dernier livre de la République, sur le modèle du récit de l'Er l'Arménien qui clôt l'ouvrage homonyme de Platon. Scipion n'est donc pas l'auteur du songe qui porte son nom, à la différence de Dante ou du Tasse qui sont les auteurs de leurs visions. (COLONNA, 1989, p. 323)¹⁵

A perspectiva de Colonna segue em direção contrária ao pensamento inicial de Doubrovsky acerca da autoficção. Para este, a autoficção fantástica seria um desvio, um caso à parte, e suas primeiras abordagens sobre esta variante foram:

A definição proposta por Vincent Colonna como narrativa feita por um autor-narrador-personagem real de aventuras imaginárias, tal como *Dante no inferno* ou *Cyrano na lua*, é certamente uma possibilidade, um caso particular desviante do sentido primeiro. Isso não poderia de modo algum constituir a natureza e a essência da autoficção. A palavra, em seu uso corrente, remete sempre à existência real de um autor. A fórmula do romance autobiográfico foi igualmente proposta como definição da autoficção. Mas resta precisamente mostrar como autobiografia e romance podem coexistir em um mesmo texto. (DOUBROVSKY, 2014, p. 120-121)

Como foi visto, há divergências entre os dois posicionamentos teóricos. Enquanto Doubrovsky prefere ser fiel aos acontecimentos narrados, Colonna defende que, especificamente na autoficção fantástica, deve-se conter um espaço com mundos inventados, quase totalmente ficcionalizado.

¹⁵ Tradução nossa: Para Tasso e Dante, a coisa é certa: o primeiro escreveu diálogos imaginários em que ele encenou; nós vimos o todo ficcionalização de si mesmo que *A Divina Comédia* escondeu. A alusão ao "Sonho de Cipião" é menos compreensível. Porque este "sonho" é atribuído a Cipião por Cícero, para relatar um mito escatológico no último livro de sua República, no modelo da história de Erarmênio que fecha a obra homônimo de Platão. Cipião não é, portanto, o autor do sonho que leva seu nome, ao contrário de Dante ou de Tasso que são os autores de suas visões.

Jeannelle (2014) apresenta mais especificações sobre a variante segundo Colonna:

Colonna escolheu aplicar o termo “autoficção” ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si. De modo que a autenticidade dos fatos deixou de vista como condição de possibilidade: foi, ao contrário, a exploração do imaginário literário que passou a ser valorizada, sendo que o único critério de identificação aceito é o fato de que o escritor tome a si próprio como personagem de sua história e recorra à primeira pessoa ou até mesmo se designe de maneira mais indireta – com a condição, é claro, de que a identificação permaneça sempre óbvia aos olhos do leitor. Com Colonna, a fabulação deixa de se limitar a um período situado sob o signo da “crise do sujeito”, mas se aplica a um conjunto exponencial de textos, sem limites histórico ou geográfico. (JEANNELLE, 2014, p. 133)

Como exposto acima, por Jeanelle, na perspectiva de Colonna há a exigência de o escritor transcrever sua trajetória na primeira pessoa através do personagem protagonista, com identificação homônima, ou, sendo que também pode variar entre a primeira ou terceira pessoa.

Jeanelle destaca também, a similaridade de opiniões entre Colonna e Gasparini em relação às concepções mais recentes da autoficção, em oposição às ideias iniciais de Doubrovsky e outros demais críticos tradicionais:

[...] Ao passo que Vincent Colonna descrevia, no mesmo ano, o romance autobiográfico como “uma das ilhotas da fabulação de si”, Gasparini fazia da autoficção uma categoria contínua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita. [...] Gasparini definia a autoficção como uma narrativa baseada na homonímia do autor, do narrador e do herói, mas que apresentava um “desenvolvimento que se projetava em situações imaginárias”. A partir daí, a única diferença entre os dois modelos concorrentes seria que, no caso da autoficção, a identidade do sujeito encenado é claramente fictícia, ao passo que ela permanece ambígua no romance autobiográfico - o que autorizava Gasparini a fazer da autoficção, aliás como Colonna, um tipo particular de romance, em oposição a Doubrovsky e vários a outros escritores que, embora reivindicando essa categoria, certificam a validade referencial de suas narrativas. (JEANNELLE, 2014, p. 140-141)

Gasparini discorre sua opinião sobre a definição de Colonna e afirma ainda, que essa nova variante, na verdade, ocorre há bastante tempo nas literaturas. A autofabulação se faz presente, na visão do crítico, na maioria das obras autoficcionais contemporâneas, porém, mesmo assim, não a considera como gênero:

Valendo-se do termo inventado por Serge Doubrovsky, Vincent Colonna chamou a atenção para um dispositivo ficcional que pode ser encontrado ao longo de toda história literária desde Luciano de Samósata e Apuleio. Não creio tratar-se de um gênero, mas sim de uma figura, variedade de metalepse, que foi utilizada, imitada ou redescoberta, em diferentes períodos,

muitas vezes com intenção satírica. [...] Na realidade, podemos considerar que boa parte da produção autoficcional atual tem mais ou menos a ver com a autofabulação na medida em que o autor se representa nela, voluntariamente, em situações que não viveu. Mantendo-se no limite do plausível, essas narrativas imitam a autobiografia sem respeitar seu contrato de verdade. (GASPARINI, 2014, p. 199-202)

Para Gasparini (2014), poderia ser admitido um acordo dentro do meio autobiográfico contemporâneo que permitisse uma “tripartição”. Isto é, a possibilidade de coexistirem os demais tipos ou variações do gênero, são elas: Autofabulação, Autoficção e Autobiografia:

Um consenso parece se esboçar entre os pesquisadores para adotar a seguinte tripartição do espaço autobiográfico contemporâneo: autofabulação/ autoficção/ autobiografia (ou autonarração). Mas é pouco provável que essas distinções entrem em uso. O neologismo criado por Doubrovsky vai, provavelmente, continuar embaralhando as cartas. Como disse Vincent Colonna no colóquio de Cerisy, “autoficção” é uma palavra-narrativa, que basta desdobrar para que apareçam todos os tipos de histórias pessoais. A sedução do tempo se deve à sua ambiguidade, a seu mistério. Todos podem se apropriar dele ou rejeitá-lo em função de sua própria identidade narrativa e de sua própria mitologia estética. Palavra-teste, palavra-espelho, que nos devolve as definições que lhe atribuímos. (GASPARINI, 2014, p. 217-218)

3.2 A autoficção fantástica em obras literárias

Para melhor entendimento em relação a autofabulação, especificamente, sobre o último subtipo que está sendo discutido, a fantástica, pretende-se apresentar obras literárias que podem ser consideradas como tal.

Sob autoria do francês Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655), a obra *Viagem à Lua* ou *Os Estados e Impérios da Lua* (1657), publicada após a sua morte, explora a imaginação do leitor ao relatar a história de uma viagem fictícia em que o protagonista/narrador se aventura na Lua, local criado pelo autor com outra perspectiva do que se têm sobre a Lua real, isto é, nela são introduzidos seres que apresentam comportamentos distintos aos do homem.

Silvia Liebel, doutora em História, trabalha com o livro em discussão em seu artigo “Viagem à Lua: utopia, viagem imaginária e o mundo de ponta-cabeça em Cyrano de Bergerac” (2016), e para ela, o discurso do eu lírico propõe temáticas da realidade de forma crítica: “[...] Mas além disso, ao recorrer ao romance como estrutura narrativa, Cyrano tem a possibilidade de transpor a crítica para um universo ficcional, e nesse processo recorre à metáforas, à ironia e ao uso extenuante de paradoxos no jogo com o real” (LIEBEL, 2016, p. 498).

A narrativa cyranesca propõe que na Lua ficcional tenha elementos utópicos, do mesmo modo que fantásticos, e ainda, segundo Liebel (2016), um anagrama é usado para nomear o protagonista/narrador da obra, isto é, o nome do personagem principal, “Dyrcona”, é uma criação baseada em “Cyrano d”, nome do autor, entretanto, somente é anunciado em outra obra, em *Viagem ao Sol*.

Em resumo, conforme a crítica, a obra de Cyrano trata de:

A Viagem à Lua, apresentada em forma de diálogo, segue de forma geral a estruturadas narrativas de viagens, reais e imaginárias, em voga desde a ampliação dos limites do mundo com as explorações interoceânicas do século XVI: o narrador oferece um retrato de suas tentativas de alcançar um determinado espaço, contando acerca dos lugares encontrados em sua trajetória, bem como seus habitantes. Trata-se, em Cyrano, de uma viagem um pouco mais longínqua do que as que pretensamente resultavam na chegada às imaginadas terras austrais, mas que partilha com elas tanto um modelo narrativo quanto os elementos fantásticos presentes nas viagens imaginárias. (LIEBEL, 2016, p. 499)

Além de viagens imaginárias à Lua, existem obras que mostram outros lugares como: Inferno, Purgatório e Paraíso, que se encontram em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), obra clássica da Literatura Medieval/Renascentista italiana. Construída em formato de poemas narrativos.

Segundo Monique Bione Silva, teórica e autora do artigo *A Divina Comédia Revisitada: Os percursos reflexivos de Giorgio Agamben nos versos dantescos* (2017), a junção do real e do ficcional presente na obra dantesca tem como objetivo crítico:

O que Dante buscava na sua viagem surreal é o que a maioria dos indivíduos – confessos ou não – buscam: a salvação, a realização e a felicidade. Mesmo que a crença atual não seja a mesma da época de Dante, isto é, que nem todos vejam uma *mimesis* do inferno, purgatório e paraíso dantesco, com todos os seus personagens assustadores e angelicais, ainda assim, querem a verdadeira salvação, e é isso também que torna Dante um poeta tão contemporâneo. (SILVA, 2017, p. 50)

O poeta florentino idealiza a personagem Beatriz, que aparece na parte do Paraíso, com base em Beatriz Portinari, ou seja, uma mulher real:

Dante conheceu Beatriz Portinari, e, mesmo nunca tendo um relacionamento amoroso [...], ela marcaria a sua vida para sempre. [...] Citada como ser angelical, Dante exalava a mais pura admiração por aquela que seria exemplo de beatitude e pureza. (SILVA, 2017, p. 39).

Além da personagem Beatriz, que simboliza a fé, Dante introduz mais um

personagem no seu canto épico: o poeta romano Virgílio, devido à grande admiração que sentia pelo autor de *Éclogas*, *Geórgicas* e *Eneida*.

A terceira obra a ser proposta, *As Esferas do Dragão* (2019), de Duanne de Oliveira Ribeiro, faz a junção da autoficção e do fantástico, na qual é abordada como temática principal, a tentativa de o protagonista ressuscitar o seu avô, no caso, Antônio de Oliveira (falecido em 2009). Assim, tanto o autor-protagonista Duanne, quanto o seu avô Antônio, participam da trama ficcional. Nela, pode ser vista, também, uma referência à série de animação *Dragon Ball*, bastante conhecida entre os anos oitenta e noventa.

O próprio autor apresenta uma pequena síntese acerca da obra em seu *site*:

Na rapsódia *As Esferas do Dragão*, sou, eu mesmo, protagonista de uma epopeia, na qual reúno as sete esferas mágicas de um desenho animado para ressuscitar meu avô, Antônio de Oliveira. É uma história, portanto, que mistura autobiografia e fantasia, e que fica nesse entremeio do “tema sério” e do “gênero ingênuo”. É ensaio, é crônica, é fábula, é um meio de redescobrir pessoas. A estrutura é decalcada do anime *Dragon Ball*, um pouco como Joyce fez com a *Odisseia* (mas eu tenho de comer muito feijão para chegar no mindinho do Joyce). Mas outras referências se espriam pelo livro, em harmonia com personagens e cenas. Meu avô faleceu em 2009. Eu não te conheço e não quero contar essa história a você; estou contando mesmo assim. O livro é um pouco esse paradoxo. Parte da morte e se desdobra na aventura das relações afetivas, no jogo de perdas e ganhos da memória. (RIBEIRO, Duanne, 2019)

Por conseguinte, tanto nas obras da antiguidade quanto nas da contemporaneidade podem ser encontradas características da autoficção fantástica, assim como foi proposto por Gasparini nas últimas discussões teóricas. No próximo subcapítulo, pretende-se analisar mais aprofundadamente a obra escolhida como *corpus* literário, *A casa inventada*.

3.3 A autofabulação na obra luftiana

A narradora-protagonista, ao relatar suas vivências de quando era criança, menciona que “Gostava de me examinar no espelho: nariz, boca, algumas sardas e os olhos, que, diziam, eram minha única qualidade. [...] Tentava decifrar a cor das pupilas: azul, cinza, verde, mudando conforme a roupa.” (LUFT, 2017, p. 27) Pode-se observar que seus traços fisionômicos se assemelham aos da própria autora, como no exemplo a seguir:

Figura 2 – Foto da autora da obra: Lya Fett Luft



Fonte: <https://www.sandrapaschoal.com.br/lya-luft/>

Além de, ao longo da narrativa serem percebidos indícios particulares de Lya Luft, há situações que levam o leitor a acreditar que se tratam da própria autora. Algumas comparações são: o gosto pela leitura e escrita desde a infância, além de informar indiretamente que a narradora-personagem no passado foi professora:

[...] “Isso que vivo, vejo, escuto, sonho, tudo o que me dizem, o que leio, o que vem em entrelinhas e no silêncio, as palavras duras e as amorosas, as alegrias e as injustiças, vai-se depositando feito aquela lamazinha no chão de um aquário e se torna permanência”, **ensinei certa vez a meus alunos**. [...] Ela me observava entre séria e irônica (ou era condoída mesmo?) quando **escrevi o meu primeiro poema, mal entrada na adolescência**. Era triste. “Deus, mágica força que governa o mundo, /formas um céu negro e profundo/que envolve em luto toda a humanidade”. **Eu andava lendo teatro grego, pegava livros das prateleiras de meu pai**. Não entendia muito, mas me comovia todo aquele sofrimento.

— Coisa mais deprimente —, disse minha mãe, e nunca mais lhe mostrei nada do que escrevia.

Desenhei no ar minhas primeiras histórias, quando fantasiava mil coisas embalada na rede do terraço, vendo ao longe os morros azulados onde viviam as princesas, duendes e o unicórnio. Adulta, fiz romances, fiz poesia, e até dei para inventar histórias de criança, sobre uma bruxa boa e várias bruxas más. (LUFT, 2017, p. 32-33, grifo nosso)

Na citação acima, pode ser analisado que a narradora durante a adolescência escreveu poesias e histórias repletas de fantasias. A admiração pela mitologia grega

desde cedo fez com que ela se inspirasse nas criações de seus textos literários e na fase adulta, escreveu romances, histórias infantis e, ainda, prosseguiu com as poesias.

No terceiro capítulo, são abordadas boas recordações familiares, percebe-se a importância do pai da protagonista no desenvolvimento educativo, isto é, foi a partir dos ensinamentos dele, em seu escritório, que ela conheceu as literaturas e criou admiração pela leitura desde jovem. No trecho abaixo, a narradora-personagem menciona uma dessas experiências e ainda, na parte final, informa que anos depois, em uma das suas publicações de seus livros, na dedicatória foi escrito os seus agradecimentos a seu pai por todo aprendizado:

[...] Meu pai me levava para seu escritório forrado de livros. [...] Botava no meu colo volumes pesados, enciclopédias, muitas figuras coloridas, aquele cheiro de livro antigo que me delicia até hoje.

Um dia, com uns doze anos, bati na porta, entrei, me plantei diante da escrivaninha embaixo da qual, muito pequena, eu gostava de me esconder e brincar de casinha.

Perguntei:

— Pai, quem era Sócrates?

Ele não riu, não se irritou, não me mandou brincar no jardim. Me olhou, vagamente divertido, mas bondoso, e disse:

— Sócrates foi um filósofo muito sábio, na Grécia Antiga. Você sabe o que é filósofo, não sabe?

— Sei, são pessoas que pensam muito. Pensam por todo o mundo. Tem livro dele aí?

— Sócrates não escreveu livro. Mas um aluno dele, chamado Platão, anotou as aulas do mestre e fez livros com isso.

— Tem livros desse Platão aí?

Meu pai me olhou de alto a baixo, e disse com simplicidade:

Tem. Vou te dar. Você não vai entender, mas vai achar bonito.

Era um volume fininho, *O banquete* de Platão. **Não entendi nada, mas achei lindo.**

Décadas depois, dediquei a meu pai um de meus livros: “Para meu pai, para quem eu não era só uma criança. Era uma pessoa.” (LUFT, 2017, p. 46-47, grifo nosso)

O capítulo “O porão das aflições” traz uma lembrança infeliz sobre a mãe enferma de Penélope, no caso, são recordações de momentos desde a notícia sobre a doença até o desenvolvimento da mesma:

Pesadelo ou memória recorrente: estou num labirinto embaixo de uma das casas onde morei. Ela está diferente, mas ainda é aquela [...]. Uma cadeira de rodas voltada para a parede, alguém diminuto, cabeça grisalha. Chego perto, viro a cadeira em minha direção: uma velhinha com rosto de gesso ou cera. Ela me encara: pelos olhos a reconheço, minha mãe, há tantos anos presa na enfermidade que a foi roubando de nós e de si mesma. Então entendo: estou no porão dos enclausurados. Minha irreconhecível mãe: antes alegre, despachada, prática, bonita [...]. A doença se manifestou sutil: um

esquecimento aqui, uma confusão ali. Uma atitude estranha aqui, outra ali, intercaladas por fases de aparente normalidade [...]. Demorei, como quase todos, a aceitar a realidade. Para mim, minha mãe sofria episódios naturais de esquecimento [...]. Depois de breves anos, me tornei visita. Seu universo fora reduzido ao próprio mundo interior: ali comemorava quinze anos, ali era noiva ou tinha um bebê [...]. Eventualmente parecia a elegante anfitriã que um dia fora: “Você quer um chá?”, perguntava duas, cinco, dez vezes, não por insistência, mas porque ao indagar já o esquecia. Eventualmente me entregava algum pequeno objeto invisível que, para ela, devia ser muito preciso. “Cuidado!”, me recomendava, estendo a mão meio fechada como se me passasse ouro em pó. “Cuidado com isso!”, e eu o recebia com as duas mãos em concha, para que ela não se afligisse: “Pode deixar, eu cuido direitinho.” Minha mãe me encarava, agradecida, sorria educadamente, mas não fazia a menor ideia de quem eu era. (LUFT, 2017, p. 81-83)

O trecho informado acima relata sobre o Alzheimer da personagem materna e seus respectivos efeitos. Na vida real, a mãe da autora também sofreu com a doença, e o trecho a seguir, foi retirado do texto de Lya Luft, publicado pela Revista *Veja*, com o título “Diagnóstico: Alzheimer”:

Almocei com um amigo semanas atrás e, quando perguntei a razão de seu abatimento, ele me disse sem rodeios: “Esta manhã recebi o diagnóstico de minha mãe: é Alzheimer”. Imaginei essa senhora, alegre e vital, enveredando pelas sombrias trilhas de uma enfermidade diabólica, e entendi a tristeza de meu amigo como se fosse minha. Minha própria mãe morreu aos 90 anos, depois de bem mais de uma década sendo paulatinamente envolvida na mortalha mental e emocional do Alzheimer. Uma bela mulher ativa tornou-se inexoravelmente uma estranha, raramente ostentando uma vaga semelhança com a que fora minha mãe. A doença se manifesta em geral muito sutil: um esquecimento aqui, uma confusão ali. Uma atitude estranha aqui, outra ali, intercaladas por fases de aparente normalidade. A sociabilidade muda, os bons modos parecem esquecidos, o controle do dinheiro se torna caótico, e é difícil interferir. Há enorme resistência dos familiares em aceitar essa enfermidade. Para mim, minha mãe sofria episódios naturais de esquecimento. Só o choque de um dia a encontrar com uma pintura bizarra no rosto, ela tão recatada, me fez cair na duríssima realidade. Ela já não sabia – ou em longos períodos não sabia – o que estava fazendo. Algumas pessoas mais chegadas tinham me avisado: eu havia me recusado a ver. [...] (LUFT, 2008)

As referências contidas na obra relacionam com a concepção de Lecarme (2014, p. 98) sobre os mecanismos que precisam ser abordados no texto autoficcional, para o crítico, são necessários um “conjunto de conexões”, isto é, a partir de conhecimentos prévios sobre o autor, o leitor reconhece suas aptidões, o local de origem ou vivências, sua fisionomia, entre outras informações.

A obra luftiana e a teoria de Colonna assemelham-se em relação à importância em que se dão ao grau de ficção no texto autoficcional contemporâneo. A postura fabuladora recorrida pela autora para compor os seus contextos imaginários e reais, com o uso de nomeações e comparações às personagens míticos (Penélope e

Pandora) são características da autofabulação.

3.4 Representações das personagens Penélope e Pandora

As personagens Pandora e Penélope na obra luftiana aludem às míticas figuras da mitologia grega com as respectivas designações e os nomes levam alguns de seus arquétipos. A apresentação desses mitos, bem como a relação entre eles e as personagens luftianas serão proporcionadas a seguir.

3.4.1 Pandora

Antes de começar a falar sobre o mito de Pandora, iniciarei com o de Prometeu, devido à ligação entre eles, quanto à origem.

Os mitos de Prometeu e Pandora, narrados pelo poeta Hesíodo, apresentam duas versões da história com perspectivas distintas, tanto quanto ao desenvolvimento do enredo, quanto ao que tange às descrições de suas peculiaridades míticas, entretanto, se completam com essas variantes, enriquecendo suas relativas essências. Elas estão presentes em: *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*.

Em *Teogonia*, destacam-se Prometeu, conhecido pelos comportamentos astuciosos e Zeus, simbolizado pelo dom da sabedoria e considerado o pai de todos. Porém Pandora, não é vista como protagonista da narrativa, mesmo com a relevância que a personagem lhe dá. O enredo discorre quando há, ainda, um relacionamento equilibrado entre mortais e imortais, na região de Mekona, mas, a partir do momento em que os deuses dividem suas respectivas responsabilidades, inicia-se a desavença entre eles. Mediante o sacrifício de um boi, que Prometeu devia distribuir em peças aos humanos e aos deuses, ele concede ossos engordurados a Zeus, com um exterior atraente e aos homens oferece carne escondida dentro do estômago do boi, mas com um aspecto repulsivo. Zeus, revoltado com a atitude de Prometeu, deixa de oferecer fogo celeste aos homens. Contudo, inconformado, Prometeu, furta o fogo para destiná-lo aos humanos (LAFER, 1996).

Após os eventos de rivalidade entre deuses e mortais, o ambiente permanece desarmônico e se agrava com a aparição de Pandora. Ela é criada por Hefesto, com o amparo de Athena, e cabe a Zeus, como uma espécie de castigo, entregá-la aos humanos. Vale observar que a sua identificação não é exposta nesta versão do

mito e, assim, o leitor reconhece a personagem no texto por meio das suas descrições:

Dela descende a geração das femininas mulheres.
Dela é a funesta geração e grei das mulheres,
grande pena que habita entre homens mortais,
parceiras não da penúria cruel, porém do luxo.
(HESÍODO, 1996, v. 83-36, p. 106)

O mito “História de Prometeu”, de *Teogonia*, retrata o início da condição humana após a concretização de Prometeu e Pandora. O trecho acima traz a introdução de Pandora como a primeira espécie da mulher, cuja figura indica nascimento. Segundo a história, ela recebe um jarro e o dever de mantê-lo sempre fechado, porém, a curiosidade de saber o que havia dentro do objeto fez com que, após aberto, dele saíssem malignidades que afetaram os humanos e só lhes sobrasse a esperança.

Em *Os trabalhos e os dias* (1996), a outra versão da obra hesiódica, inclusive, mais descritiva, o poema “Mito de Prometeu e Pandora” é composto por cento e cinco versos, com Atena, Afrodite, Hermes e Hefestos como coadjuvantes, e desta vez, Pandora inclui-se aos demais protagonistas: Prometeu e Zeus. Nos versos 79-84 apresenta-se a passagem sobre a originação de Pandora, cuja tarefa foi realizada pelas deusas imortais: “Fala o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou Pandora, porque todos os que têm olímpia morada deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão” (HESÍODO, 1996, p. 27). A nomeação “Pandora” exprime o fato de ela ter sido constituída por meio de dons.

A princípio a face de Pandora imita a das suas criadoras, as deusas, logo, ela exhibe a sua beleza e apresenta outras características, como a virgindade e a capacidade de reprodução de voz e força humana. Pandora carrega em si algo inédito aos humanos: o prazer sexual feminino, presenteado pela Afrodite, a deusa da beleza e da sexualidade. À Atena, a deusa da sabedoria e das artes, coube o propósito de ensiná-la a tecer:

Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses;
Ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente
Terra à água misturar e aí pôr humana voz e
Força, e assemelhar de rosto às deusas imortais
Esta bela e deleitável forma de virgem; e a Atena
Ensinar os trabalhos, o polidedáleo tecido tecer;
(HESÍODO, 1996, v. 59-64, p. 25)

Mary de Camargo Lafer, além de ser a tradutora desta versão, produziu resenhas críticas sobre a obra. Os textos da crítica, que podem ser encontrados após as traduções dos poemas, trazem temáticas relevantes a serem debatidas, como as que se referem a Pandora. Nesse mito analisa-se a ambiguidade na sua significação, isto é, ela é concomitantemente benevolente e vilã, uma vez que: “É um *kalón kakón* (“belo mal”) [...], pois é ao mesmo tempo um bem e a causa da desgraça para os homens. O “belo mal” é ambíguo pois seduz, atrai afetos e traz todos os males para a humanidade” (LAFER, 1996, p. 67).

Os termos usados na sua definição de Pandora propõem a representação ambígua, e como efeito, ela é denominada de o “belo mal”:

A figura de Pandora é fabricada a partir da mistura do elemento terra ao elemento água; ela é, ao mesmo tempo, o belo e o mal; é fonte de prazer, mas de dor e fadiga; produz vida e traz a morte ao instituir o novo ciclo do nascer-perecer; ela é cópia, mas é também original ao inaugurar a raça das mulheres; ela tem a fala (*phoné*), que possibilita a comunicação própria dos homens e que, ao mesmo tempo, é o elemento que pode enganar, persuadir, atormentar, dissimular e dominar. Pandora traz o jarro que aparentemente é o *píthos* que guarda os grãos da última colheita, mas que, em realidade, está cheio de males, aflições, fadigas e doenças, que não alimentam mas destroem os homens; dentro do jarro fica presa a *Elpís*, a uma só vez expectativa do bom e do mal e que, no espaço da interioridade, tem voz e dialoga com o homem, incitando-o a agir ou a pacientar. Pandora é o desejável, amorável e invencível ardil para os homens, seu prejuízo maravilhoso. (LAFER, 1996, p. 93-94)

O jarro de Pandora, composto pelos variados dons, simboliza uma metáfora sobre a definição da personagem e ao seu processo de criação, pois, assim como o objeto, sua moldação com os dons recebidos foi também necessária, além de ter sido formada pelos mesmos componentes: a terra e a água.

No verso 96, relata-se o momento em que os males são soltos do jarro e espalhados em volta do mundo. Pandora põe a tampa de volta, mas, a *Elpís* (espera ou esperança) permanece, unicamente, no interior do jarro. A proposta sobre a existência da ambiguidade na personagem concede também a esse sentimento. A *Elpís* provoca variadas possibilidades de interpretações, ora gera uma expectativa boa em alcançar um objetivo, ora gera aflição ou angústia, devido à incapacidade de o homem visualizar o seu próprio futuro.

Elpís é ambígua, [...]. Ela é a espera ambígua, temor e esperança a uma só vez, previsão cega, ilusão necessária, bem e mal simultaneamente. [...] A ambiguidade fundamental de Pandora corresponde a ambiguidade da *Elpís*, que, como mulher, fica sozinha dentro de casa (vv. 96-7), fechada, enquanto

os males são espalhados entre os homens. A *Elpis* sozinha, dentro do jarro, dá ao homem o poder de equilibrar a consciência da sua mortalidade pela ignorância do “quando” e do “como” a morte virá para ele. (LAFER, 1996, p. 74-75)

Camargo aborda no trecho acima, uma análise comparativa entre a personagem e a *Elpis*, além de ambas conterem aspectos ambíguos, elas são solitárias em seus respectivos espaços. Portanto, na narrativa mítica pôde ser vista que a tríade, formada por Pandora, o jarro, e a *Elpis*, apresentam um conjunto de sentidos duplos que se refletem entre si.

Na figura abaixo, traz a obra “Pandora”, realizada pelo pintor italiano Nicolas Régnier (1591–1667). A pintura retrata a beleza jovial e feminina de Pandora e ao seu lado está o jarro semiaberto. As personagens tanto a da mitologia grega, quanto a da obra luftiana, apresentam a característica da curiosidade. As duas se identificam na audácia, no atrevimento em buscar o novo e não ter receio dele. Por serem ambíguas, elas podem provocar mais de uma interpretação sobre suas respectivas representações.

Figura 3: Pintura “Pandora” de Nicolas Régnier



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Pandora_by_Nicolas_R%C3%A9gnier.jpg

3.4.2 Penélope

A obra Odisseia, de Homero, é uma narrativa clássica que pertence à literatura ocidental. Seu protagonista é Odisseu com suas experiências em viagens. Há outras centenas de personagens contidas nela, mas, pretende-se dar mais visibilidade à

personagem Penélope e no que tange às suas representações.

Os membros familiares de Penélope são compostos pelo seu pai, Icário, a mãe, Periboea, o marido, Ulisses (ou Odisseu, na versão grega) e seu filho, Telêmaco. O rei de Ítaca, Ulisses, deixa a ilha na intenção de lutar na Guerra de Troia e permanece distante por vinte anos. Devido à demora no seu retorno, acreditavam que Ulisses estivesse morto, portanto, Icário impõe que sua filha se casasse novamente e recebesse cortejos de muitos pretendentes da região.

A esperança que Penélope sentia em reencontrar seu marido faz com que ela tome atitudes corajosas a fim de despistar e possivelmente, escapar da responsabilidade de um novo matrimônio.

A rainha garante que irá ceder a essa imposição paterna, mas antes, sem o conhecimento do povo, ela traça a primeira estratégia: trata-se de um combinado em que ela não poderia casar-se enquanto não finalizasse o trabalho da tecelagem que confeitaria para seu sogro, Laerte. Era um sudário uma espécie de pano que reveste o corpo no momento do sepultamento. Ao longo do dia, ela realizava a tessitura, porém, durante à noite, destecia, sem o conhecimento de todos. O plano foi assegurado por um período, até que um serviçal constatou o verdadeiro truque sobre a demora no término da mortalha. Depois da revelação, Penélope foi intimada a terminar e observa-se nos versos 60-80 os tais eventos:

Rompe o silêncio: “Altíloquo e impotente
 Da ignomínia o ferrete em nós imprimes?
 A ninguém mais, Telêmaco, a mãe cara
 Somente arguas, que de astúcias mestra,
 Quatro anos quase, nos contrista, ilusos
 De promessas, recados e esperanças,
 E al tem no coração. Com novo engano,
 Nos disse, ao predispor fina ampla teia:
 — Amantes meus depois de morto Ulisses,
 Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
 Sem que do herói Laertes a mortalha
 Toda seja tecida, para quando
 No longo sono o sopitar o fado:
 Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo
 Manto rico não ter quem teve tanto.
 — Esta desculpa ingênuos aceitamos.
 Ela, um triênio, desmanchava à noite
 À luz da lâmpada o lavor diurno;
 Ao depois, avisou-nos uma escrava,
 E a destecer a teia a surpreendemos:
 Então viu-se obrigada a concluí-la.
 (HOMERO, Livro II, 2009)

Os mais de cem pretendentes presentes no palácio almejam um

posicionamento de Penélope, e para pressioná-la, eles usufruem abusadamente dos recursos e riquezas de Ítaca. Telêmaco, por ser ainda um jovem, não continha o poder da fala, isto é, seu discurso era inválido na tentativa de retirá-los de lá, além do mais, seu avô paterno não poderia auxiliá-lo, pois, residia no campo.

Descoberto o ardil, Penélope, destemida, trama outra maneira de tardar um suposto casamento. Estabeleceu uma prova complexa de arco e flecha que ninguém pudesse ter a capacidade de cumpri-la. Contudo, Ulisses volta disfarçadamente a Ítaca e com a ajuda de Atena, ele se apresenta como um “combalido cretense”, em outras palavras, assemelhando-se a um mendigo da região local.

Ulisses vence a prova e, então, o povo descobre a sua real identidade. O regresso de Ulisses foi uma grande surpresa para todos e Telêmaco, finalmente, conhece seu pai. Após ter experienciado longas viagens e aventuras, ele foi recebido e representado como um herói. Penélope sustentou a sua fidelidade ao parceiro, mesmo ao longo dos vinte anos de sua ausência. Os pretendentes foram rapidamente expulsos do palácio, cujo local eles se mantiveram por anos.

A poesia homérica traz uma abordagem interessante a respeito do ato de tecer, que pode ser analisada sob aspectos diferentes. Fábio de Souza Lessa (2011) dedica no seu artigo “Tecendo o feminino na Atenas Clássica: A mulher aranha”, uma análise sobre multiplicidade de semânticas do termo tecer nas obras gregas:

Uma das atividades exclusivamente feminina no mundo antigo grego é a arte de tecer. A tecelagem, além de necessária à prosperidade do grupo doméstico, possui outra conotação: a de ser um meio de se comunicar essencialmente feminino. Nesta pesquisa, defenderemos a existência de um vínculo entre o ato de tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa. (LESSA, 2011, p. 21)

Para o crítico, a arte de tecer se faz presente em muitos textos gregos, em especial, nas personagens femininas, no sentido literal da ação, ela se refere à elaboração de um tecido e no sentido figurado, corresponde às trocas de informações entre indivíduos íntimos, isto é:

A linguagem do tecer, que é silenciosa, pode ser um indício dos segredos femininos que os homens não conseguem decodificar. Decifrar a mensagem do bordado de Filomela requer do receptor um saber específico que os grupos masculinos não possuem acesso. Até mesmo porque, a tecelagem é uma linguagem silenciosa que substitui a sonora. (LESSA, 2011, p. 26)

Lessa (2011, p. 27) aponta que o outro sentido de tecer é um meio de linguagem restritiva ao público feminino e a partir dele pode-se também gerar outras

possíveis interpretações do aspecto figurado, como por exemplo: “O ato de tecer pode ser analisado também como uma metáfora à união sexual. O entrelaçamento, em especial quando o ato sexual tem uma função geradora ou engendradora, implica em dois indivíduos sexualmente diferentes”.

Na figura abaixo, traz a obra “Penélope e os pretendentes” (1912), realizada pelos ingleses Pre-Raphaelite e John William Waterhouse. A pintura apresenta Penélope tecendo no centro, com sua criada, e ao seu redor, os vários pretendentes dispostos a conquistá-la, assim como representa na história da mitologia grega.

Figura 4: Pintura “Penélope e os pretendentes”



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/@/8BWTHTD-John-William-Waterhouse-Pen%C3%A9lope-e-os-pretendentes>

Na obra luftiana, as duas personagens principais são femininas, e no segundo capítulo, Pandora realiza um combinado de denominar a outra personagem de Penélope. Pandora esclarece que o motivo pelo qual escolheu esse nome é uma referência a personalidade de Penélope da mitologia grega:

[...] Você sabe como eu te chamo? Adivinha que nome te dei? — ela pergunta. Eu, surpresa, nunca imaginei que ela me desse um nome especial: — Não, qual é?
Ela hesita um pouco, dá risada de sininhos, e responde:
— Penélope.

— Penélope? Ué, por quê?

Porque você pensa que constrói uma casa de viver, mas na verdade tece sua vida. Tece todo dia, sem saber que a vida é tecer sua vida. Tece todo dia, sem saber que a vida é tecer a própria mortalha. Aí, quando acorda, desfez tudo no sono, e recomeça. Acordar é recomeçar esse trabalho: o trabalho de viver. (LUFT, 2017, p. 34-35)

Vale completar que antes desta passagem não foi mencionado nenhum nome para a identificação de Penélope. Pode ser analisado o seu aparecimento, por meio do trecho acima, que ela constitui uma alusão ao texto grego, em que Penélope tece a mortalha e nunca a finaliza e ao texto luftiano a comparação está na persistência na construção de uma vida: “Por fim, cansei desse trabalho, dessa andança. Dessas invenções para continuar viva. A vida funciona em círculos, então é antes a construção de um labirinto?” (LUFT, 2017, p. 104).

Para Penélope, depois de a vida ser construída há a partida com resignação: “Mas vou sem dramas. Meu tempo se cumpriu, fiz o que sabia, amei como pude, a casa foi erguida com sonho e sangue e carne e almas”. (LUFT, p. 107). Ela chega à conclusão de que como no jarro de Pandora ficou a esperança, “nada de verdade termina” (p. 109).

Bachelard (1988, p. 55) explica que “[...] há sentido em dizer que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto, já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade¹⁶ [...]”.

¹⁶ Casa, em um tema religioso é a alma, o corpo do indivíduo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se no presente trabalho, no primeiro capítulo, uma apresentação sobre os gêneros literários ficcional e não ficcional e seus aspectos diferenciais. Os teóricos evidenciaram as particularidades dos dois tipos de textos literários que demonstram similaridades em seus recursos ficcionais e reais, bem como o uso da escrita criativa. Foi analisado que, segundo os teóricos, os textos literários caracterizam-se pela mesma origem ficcional, logo, concluem-se que ambos os gêneros, ficcional e não ficcional, combinam os componentes reais e ficcionais nas narrativas contemporâneas.

Mesmo que a obra *luftiana* seja classificada como narrativa não ficcional, ela manifesta frequentes sinais ficcionais, uma vez que, estes podem ser apresentados pela forma do imaginário ou fingimento, como foi proposto por Iser. A teoria dele sobre os atos de fingir do autor associa com o enredo de *A casa inventada*. Foi analisado pelas passagens em que o eu lírico reconhece e comunica ao leitor de que os capítulos, nomeados como cômodos, representam o processo de sua imaginação na formação da casa metafórica.

No segundo capítulo, discutiu-se sobre o fantástico e como os artifícios comuns do gênero são encontrados na obra. A dúvida ambígua da narradora-personagem entre o que seja realidade ou fantasia na narrativa, assim como, as hesitações perante a aparição insólita da personagem Pandora e outros eventos inusitados, fazem com que o enredo transite semelhantemente como um texto fantástico ou maravilhoso. Além da Pandora, o objeto espelho foi trazido sob uma perspectiva extraordinária e permitiu que Penélope tivesse reações inquietantes e se autoquestionar a respeito da veracidade dos fatos vivenciados. Como apresentado por Alazraki, o recurso da inquietação é comum no neofantástico.

No terceiro capítulo, realizou-se uma introdução a autoficção, juntamente com os seus respectivos teóricos tradicionais e apresentou-se como debate a variante pós-moderna da autoficção, segundo a teoria proposta por Vincent Colonna. O teórico classificou a autofabulação (ou, a fabulação de si) em quatro subtipos: a intrusiva (autoral), a biográfica, a especular e a fantástica.

Para Colonna, o texto autoficcional contemporâneo mantém o vínculo entre o inventado e o vivido, assim como no modelo tradicional. Uma das questões controversas foi, em especial, sobre o subtipo fantástico, por intencionar a narrativa

para um enredo praticamente ficcional. A identidade real do autor é alterada a ponto de que o leitor tenha dificuldades de reconhecê-lo, ou até, nem sequer pense em compará-lo, justamente por evidenciar os efeitos fantásticos, porque nele a fábula age de forma predominante.

Ainda sobre a temática dos recursos insólitos, na narrativa luftiana foram identificadas nas personagens Pandora e Penélope alusões às figuras da mitologia grega e seus arquétipos. As referências e o estudo dos mitos foram de grande importância a fim de se compreender os acontecimentos da obra e analisar mais a fundo os procedimentos da fabulação inseridas nela.

Em *A casa inventada*, encobre para um leitor não muito atento, as referências à autora. Para essa revelação são necessários obter conhecimentos prévios a respeito de Lya Luft para que se perceba a conexão existente entre autor/personagem, como a sua aparência física, a descrição minuciosa sobre a doença Alzheimer que sua mãe sofrera e certas aptidões. A narradora-personagem afirma indiretamente que já esteve em exercício docente, revela o gosto e a prática pela escrita sobre histórias fantasiosas desde a fase infanto-juvenil. Ela informa ainda, que a leitura dos livros sobre mitologia grega, contidas na prateleira do pai, na época da adolescência, a influenciaram na produção de seus textos literários, tanto no passado, quanto na fase atual.

Os cenários inventados, no caso, os cômodos para compor a casa imaginária realizam a função da metáfora da existência. Logo, optou-se, por seguir os postulados de Colonna sobre a autofabulação, aproximando-se, assim, muito mais da obra de Lya Luft.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. **Qué es lo neofantástico?**. University of California: California Digital Library. v. xix. n. 2, 1990.

ASSENZA, Amanda. **O fantástico tradicional: do século XIX à contemporaneidade**. UERJ: XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522170235.pdf/. Acesso em: 2 mar. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, R. L'Effet de Réel. **Communications**, n.11, 1968, p. 84-89.

BESSIÈRE, Irène. « Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette ». In: **Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine**. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Paris: Larousse, 1974, p. 9-29.

BOCAYUVA, Izabela. O mito de Prometeu e Pandora e os princípios masculino e feminino nos primórdios. In: LEITE, Leni Ribeiro et al (org.). **Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade**. Vitória: Ed. PPGL, 2011, p. 51-59.

CAMARANI, Ana Luiza. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

COLONNA, Vincent. **L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature**. Orientador: Monsieur Gérard Genette. 1989. Tese (Doutorado em Linguística) – École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), França, 1989.

_____. "Tipologia da Autoficção". In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977.

_____. "O último eu". In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FABRE, Jean. **Le Memoir de sorcière**. Essai sur la littérature fantastique. Paris: Librairie José Corti, 1992.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 329-376.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA BERRIO, Antonio. **Teoría de la Literatura**. (La contrucción del significado

poético). Madrid: Cátedra, 1998.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. M. O. Mendes. São Paulo: Atena, 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-985.

JEANELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LECARME, Jacques. “Autoficção: um mau gênero?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LAFER, Mary de C. Neves. Comentários aos mitos. In: **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LESSA, Fábio de Souza. “Tecendo” o feminino na Atenas Clássica: A mulher aranha”. In: LEITE, Leni Ribeiro et al (org.). **Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade**. Vitória: Ed. PPGL, 2011, p. 21-32.

LIEBEL, Sílvia. **Viagem à Lua: utopia, viagem imaginária e o mundo de pontacabeça em Cyrano de Bergerac**. MORUS (UNICAMP) , v. 11, 2016, p. 489-512.

LOPES, Vanderley. **O fantástico todoroviano e o “fantástico” no conto brasileiro**. Anais do SILEL. Uberlândia, Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_6.pdf/. Acesso em: 5 mar. 2020.

_____. **A narrativa insólita em Murilo Rubião: Um fantástico inquietante e moderno**. Orientador: Alcmeno Bastos. 2016. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

LUFT, Lya. **Diagnóstico: Alzheimer**. Revista Veja, São Paulo, v. 41, n. 15, p. 22, 16 abr. 2008.

_____. **A casa inventada**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

MENDES-LOPES, E. **O discurso ficcional: uma tentativa de definição**. Orientador: Ida Lucia Machado. 2000. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte,

2000.

NASCIMENTO, Evando. Matérias primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, v. 2, p. 59-75, Julho/Dezembro, 2010.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.

PRELONTZOU, Renato. **O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional**. Revista *Revera*. v.1, p. 7-24, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2IX0dbX>. Acesso em: 15 fev. 2021.

RIBEIRO, Duanne. Descubra a rapsódia *As Esferas do Dragão*. **Duanneribeiro**, 2019. Disponível em: <https://duanneribeiro.info/as-esferas-do-dragao/>. Acesso em: 4 dez. 2020.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**: críticas literárias: São Paulo, Cosacnaify, 2005.

SERRA, C. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/texto-literario-texto-nao-literario/>. Acesso em: 8 abr. 2020.

SILVA, Monique Bione. **A Divina Comédia Revisitada: Os percursos reflexivos de Giorgio Agamben nos versos dantescos**. Anu. Lit., Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 38-52, 2017.

SOARES, L. A. **Das Unheimliche ou “O estranho”, de Freud**. *Abusões*, v. 10, p. 09-39, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/42193/>. Acesso em: 6 abr. 2020.

SUZELLI, D.; FONSECA, S. **Coisas do outro mundo: Uma leitura do conto “O espelho”, de Gastão Cruis**. Iniciação Científica CESUMAR. jul./dez. 2018, v. 20, n. 2, p. 193-202.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-166.

TOSCANO, Marta A. **Imagem do Tempo: Os Espelhos na Arte Contemporânea**. Orientador: Cristina Azevedo Tavares. 2014. Tese (Doutorado em Belas-Artes (Ciências da Arte) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. In: XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, **Anais do XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Campina Grande. Campina Grande-PB: Editora Realize, 2013. v. 1. p. 1-9, 2013.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

Figura 1 – Capa da obra *A casa inventada*. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/casa-Inventada-Lya-Luft/dp/8501112054>. Acesso em: 14 out. 2019.

Figura 2 – Foto da autora da obra: Lya Fett Luft. Disponível em: <https://www.sandrapaschoal.com.br/lya-luft/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

Figura 3 – Pintura “Pandora” de Nicolas Régnier. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Pandora_by_Nicolas_R%C3%A9gnier.jpg. Acesso em: 19 fev. 2021.

Figura 4 – Pintura “Penélope e os pretendentes”. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8BWITHD-John-William-Waterhouse-Pen%C3%A9lope-e-os-pretendentes>. Acesso em: 22 fev. 2021.