

O cânone e o contemporâneo em um conto fantástico de Teresa Veiga

The canon and the contemporary in a fantastic tale by Teresa Veiga

Marcelo Pacheco Soares

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro
marcelo.soares@ifrj.edu.br

Palavras-chave: literatura portuguesa contemporânea, conto, fantástico, Teresa Veiga.
Keywords: contemporary Portuguese literature, tale, fantastic, Teresa Veiga.

[...] Sampedro perguntou-me se eu tinha medo de defuntos ou alguma espécie de pânico por estar fechado em locais fúnebres com mortos. Respondi-lhe, num tom ligeiro, que nunca fora dado a convívio com mortos mas que, por estarem mortos, não me assustavam. Esta resposta deve ter-lhe parecido um pouco indigna da gravidade do momento pois franziu o sobrolho e deitou-me um olhar reprovador, mas nessa altura já Belmiro nos esperava junto a uma porta, de aspecto ainda mais sólido e imponente do que a que dava acesso ao atelier, e que ficava situada ao extremo da casa onde se erguia o torreão, sobre o qual flutuava, como que sustida por uma energia própria, a bandeira preta. Para lá da porta e depois de um estreito patamar via-se um lance de escadas que descia até se ocultar na curva da parede e *à nossa direita outro lance de escadas, em sentido ascendente, que recebia um pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula envidraçada da torre*. Belmiro desceu à nossa frente, iluminando o caminho com uma gambiarra, enquanto eu resistia à vontade de perguntar por que motivo *a luz eléctrica não chegava* ali. (Veiga, 2011, p. 116)¹

A passagem acima é parte de um conto publicado em 2006 na revista *Telhados de Vidro*, de Lisboa, posteriormente coletado, em 2008, junto a outras duas narrativas em livro que leva o nome da segunda delas: *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín*. Com essa obra, Teresa Veiga (pseudônimo de alguém cuja precisa identidade é um mistério real do mercado editorial português contemporâneo, assim vivendo também a autora espécie de *aventura secreta* literária) foi agraciada em 2009, pela segunda vez na carreira, com o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco (que ela também conquistou em 1992 e em 2016). Nesse terceiro texto do volume, “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”,

¹ Desse ponto em diante, as referências ao conto serão identificadas apenas pela indicação da página.

o narrador, convidado a passar, junto a outros convivas, o fim de semana em uma casa na Rocha da Pena, no Algarve, é conduzido pelo seu anfitrião, o velho médico Sampedro, e seu funcionário, Belmiro, a uma cripta em que se encontra sem vida a antiga moradora da casa, Marianina, cujo corpo, mesmo após dez anos do falecimento, não se decompõe.

No trecho, destacam-se caminhos de sentidos contrários, aliás, duplamente contrários porque derivam de uma bifurcação que leva a dois possíveis arranjos das duas ordens dimensionais (horizontal e vertical) apresentadas, resultando nas opções direita/superior ou esquerda/inferior (e veremos logo que a presença desse binarismo em mais de uma camada, algo exacerbado, não será gratuita no que diz respeito à discussão sobre o gênero do conto que, cremos, a narrativa reverbera). Uma vez que se passa pela *porta de aspecto* sólido, depara-se, em oposição, com a fluidez em potencial das escolhas, na forma de encruzilhada. Há um trajeto ascendente à direita, cujo destino circunstancialmente ignorarão os personagens, mas não a narrativa/o narrador, que, de certa forma, não deixa de conduzir a esse espaço o olhar do leitor, provocando-lhe pela sugestão de sensações possíveis uma hipotética experiência da gradativa subida dos seus degraus, tanto pelo que seria o percurso quanto pelo que se conjectura do destino: *à nossa direita outro lance de escadas, em sentido ascendente, que recebia um pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula enviaçada da torre*. Logo, tal passagem levaria à iluminação e, sendo essa luz de origem solar, a algum calor. A outra opção, a que efetivamente deverá ser percorrida para que se alcance a cripta onde jaz o integralmente conservado corpo da mulher, descende (à esquerda, estabelecendo a primeira alternativa como referencial) e seu termo é em um espaço nomeado gelido e, já que ali, tal qual a solar, *a luz eléctrica não chegava*, também escuro.

O fato de os personagens seguirem pela esquerda contrária, convenientemente nesse caso, a tradição religiosa cristã ocidental, para a qual a *direita* guarda simbologia moral (a fim de não nos alongarmos em conceitos por demais evidentes, notemos que aos justos é prometido pelas Sagradas Escrituras um lugar à direita do Pai). Nas novelas de cavalaria, para citar exemplo bastante difundido, fazendo valer rigoroso código de conduta a que se subordinam, será, a concretizar metáfora de fim doutrinário, classificado como *direito* o percurso que os virtuosos cavaleiros elegiam sempre que diante de uma encruzilhada. Ora, na cena extraída do conto, testemunhamos um impasse simbólico que permite desvirtuar o caminho dito reto em razão da existência aqui de uma segunda opção, que se soma ao nominalmente exposto percurso da *direita*. Diante da tradicional representação de bem vs. mal ou Deus vs. Diabo a partir da oposição destro vs. canhoto (canhestro seria mais apropriado?), que os demais traços (iluminação, ascendência, calor vs. escuridão, decadência, frio), em sua aparição até excessiva, assaz corroboram, os personagens, em distinção a como poderiam virtualmente agir os condicionados membros da Távola Redonda, empreenderão a trajetória *sinistra*. Assim, segue-se uma subversiva rota para baixo rumo a um “mundo subterrâneo” (p. 118), o que o narrador define como “viagem penitencial às entranhas da terra” (p. 116), categoricamente a se contrapor – na manifesta polarização simbólico-cristã terra vs. céu (inferno vs. paraíso, portanto) – ao que seria o caminho da direita, se outra vez avaliarmos a insinuação daquela ambiente celestial que poderíamos inferir

do pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula envidraçada da torre, que o decurso ascendente oferecia (e o próprio signo da torre tradicionalmente remete, por sua verticalidade, a uma ligação entre a terra e o céu, para o qual aponta, sendo o seu cimo, é claro, mais próximo a este).

Tal encruzilhada de valores, oscilação entre cristalizadas metáforas diametralmente antagônicas no campo semântico ético, são apenas algumas das ideias antípodas que se espalham pelo conto. Poderíamos observar outras tantas, menos complexas, como a oposição etária entre o narrador e os demais convivas, todos em idade avançada; ou a natureza da reunião que ocorria no casarão, a qual o narrador considera tanto uma “inofensiva assembleia” (p. 100) quanto um “sabat de feiticeiros” (p. 100); ou simplesmente o “interesse e desprendimento em doses iguais” (p. 101) de que Sampedro confessa ter feito uso em sua argumentação para persuadir o filho de Marianina, Gabriel, logo após a morte da mãe, a vender-lhe a quinta em que vive; ou, por fim, a ambiguidade da personagem que morta mantém a aparência de quando viva; dentre outras várias que seríamos capazes de elencar, inventário que, contudo, não se mostraria mais profícuo do que essa pequena amostragem. Cremos, pois, ser mais produtivo observarmos de imediato o lugar em que a narrativa desenrola-se, a real Rocha da Pena do Algarve, sul de Portugal, cujo nome referencia simultaneamente a dureza (da *rocha*) e a leveza (da *pena*²). Assim é que o narrador dubiamente a identifica “como uma barreira protectora ou como uma ameaça pendente sobre as nossas cabeças” (p. 97). Além disso, a associação da Rocha da Pena a um “gigante de pedra” (p. 97) faz inevitável a analogia ao Adamastor camoniano, que evolui também antiteticamente, como o próprio acidente geográfico real, de Cabo das Tormentas a da Boa Esperança. Assim, não é aleatório o espaço eleito para ambientar a narrativa, em função de sua relação com a natureza da personagem do título, Marianina, ratificada na observação do narrador de um retrato seu pintado que o leva a conjecturar que seus “olhos, ásperos e dolorosos, tinham estranhas correspondências com a Rocha da Pena” (p. 98).

Pois nesse mesmo quadro uma das convivas examina, no seu vestido, que “a fieira de botõezinhos de madrepérola *decompõe em duas* a sua figura *verticalizada* e joga lindamente com os panejamentos *horizontais* que compõem o fundo” (p. 99, grifos nossos), agenciando não apenas o aspecto dúbio da sua personalidade como resgatando o par horizontal-vertical que observávamos, legando a ela multidimensões que condizem com o seu caráter. Marianina desenvolve-se (em percurso vetorial na mesma direção mas em sentido contrário ao do Adamastor) da delicada artista à assassina da história contada por Sampedro; a *Boa Esperança* que tinha sobre a vida na juventude transforma-se nas *Tormentas* que enfrentou na fase mais adulta, de modo que, após o nascimento do filho, “perdera alegria e vivacidade, sem deixar de ser aquela mulher *activa e vigilante* que não regateava

² É claro que aqui tomamos a palavra em sentido específico, ainda que, concretamente, a “pena” que nomeia esse acidente geográfico, como em outros casos semelhantes, derive na verdade da palavra “penha” em um português mais arcaico, que seria também uma rocha. Ocorre, porém, que, em sua eleição como cenário desse conto, não se ignora que a palavra, em sua riqueza semântica, é também capaz de referenciar uma pluma.

ajuda a ninguém *nem se fechava em si mesma* ainda que *lhe apetecesse o isolamento*” (p. 109, grifos nossos). Submetida a elementos transformadores ligados à esfera do diabólico, transmuda-se também no campo semântico do sagrado: era mulher devota, quase santa já que “reverenciada pelos conterrâneos que lhe dedicavam uma espécie de culto” (p. 103-4), porém, quando Marianina “já estava morta há três dias, (...) os habitantes da aldeia tinham decidido esconder o corpo na cripta, o que fizeram depois de o filho da senhora ter abandonado o velório” (p. 118); logo, ao contrário do que descreve a narrativa bíblica sobre Jesus, que ressuscita após três dias na cova, Marianina somente é levada para a cripta, sem que seu corpo dê evidências da sua morte, transcorrido esse mesmo período, o que, opondo-a às circunstâncias do Cristo, identifica-a com uma especular de anti-Cristo. Dado esse rol de traços ambíguos, admitamos que a personagem ergue-se sob características extremo-opostas, que entre limites *hesitam*.

Logo, *hesita-se* no texto entre polos variados, em muitos níveis, em passagens diversas da sua escritura, o que parece transmitir valor metafórico, de que não devemos desviar, a tais *hesitações* (das quais a própria *Rocha da Pena* será alegoria mais abrangente). E é com alguma malícia retórica que com insistência chamamos “hesitação” essas oscilações que vemos multiplicarem-se pelo conto. Vejamos: a narrativa, sob um olhar primeiro, identifica-se como pertencente ao gênero fantástico, o qual Tzvetan Todorov, autor de afamada obra crítica acerca do assunto, *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1968, define exatamente a partir do conceito da presença do assombro, da incredulidade, da dúvida, da incerteza, por fim, de *l'hésitation*³ do narratário e dos personagens acerca dos fatos descritos, sem que se possa decidir se eles seriam fruto do sobrenatural ou se lhes haveria alguma explicação racional:

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

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2004, pp. 30-31)

Pensando nisso, aprofundemo-nos no enredo do conto: seu narrador, como antecipamos, é convidado por Carlos Sampedro, médico aposentado que fora amigo do seu avô, a passar o fim de semana, junto a outros convivas, no casarão em que vive na Rocha da Pena, o qual adquirira após a morte da antiga moradora: Marianina. A ocasião segundo o anfitrião ocorre pela necessidade de o povoado

³ Parece-nos então que, ao construir, como veremos, parte da narrativa sob uma poética do fantástico canônico, o conto baseia-se (e evidencia isso sob essas metafóricas *hesitações*) exatamente na teoria todoroviana, de fato bastante difundida mas cercada de controvérsias, sendo por imposição do próprio texto que nossa eleição dessa específica pesquisa é incontornável, embora outras teorias do fantástico oitocentista pudessem ser mais sólidas.

abandonar o cerro, já que será desapropriado em razão de obras de uma rodovia (via secundária da autoestrada Lisboa-Algarve), a princípio todavia poupando o casarão. Na chegada, o protagonista observa que, no torreão da casa, há uma bandeira preta, que “mantinha-se esticada, e as suas pontas chicoteavam o ar com intempestiva violência” (p. 91), ainda que não existisse vento. Durante a noite, Sampedro conta a todos a história de Marianina, nome também do cerro em que se erguia a construção e da aldeia de camponeses ao seu redor. A mulher casou-se com Rodrigues, dono anterior do lugar (herdado de seus pais, ricos negociantes que o construíram) que não lhe deu filhos, e Marianina assim engravida de outro, Cássio, rústico limpador de fossas que salvara a vida do seu marido e que é visto na aldeia como encarnação do diabo. Após as aproximações desse homem de seu filho, um já jovem Gabriel, alcançar ponto insuportável para Marianina, ela o mata no alto da Rocha da Pena. Seu corpo desaparece ao ser levado por uma grande ave e todos na aldeia passam a gozar de (ou são amaldiçoados com) vida eterna, a qual somente se interrompe à força, o que teria levado Marianina, para afinal livrar-se da sua existência, a cometer suicídio. Na manhã seguinte ao relato, Sampedro encaminha o narrador à cripta em que Marianina jaz sem se decompor e, após isso, em passeio pelo cerro, oferece-lhe a quinta em doação, sugerindo inclusive casamento com uma das jovens aldeãs, como tantas batizadas por Marianina e homônima da madrinha. O protagonista recusa a proposta e pondera para si e para os leitores explicações lógicas para os episódios, como atribuir pouco juízo ao velho Sampedro, buscando também uma elucidação para o corpo na cripta, que ele então supõe ser um manequim de cera. Mas, já retornado a Lisboa, não consegue compreender “como é que a bandeira preta fluuava dia e noite, se não havia vento, nem sequer uma corrente de ar, nem se vislumbra uma explicação científica” (p. 122), elemento que passaria despercebido se estrategicamente não fosse retomado nas últimas linhas a fim de resgatar a dúvida que quase se desfizera e seguirá oscilando entre a sobrenaturalidade dos acontecimentos ou a possibilidade de suas razões naturais.

Eis o que poderia ser um exemplo de *hesitação* todoroviana, marca do fantástico: como Todorov ressalta que, para distinguir o gênero, essa hesitação deve permanecer além da narrativa – “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (Todorov, 2004, p. 31), caso opte-se, respectivamente, por uma explicação racional ou extraordinária para o narrado – a própria bandeira negra que oscila ininterrupta e ferozmente assim se tornaria conveniente representação dessa enfática permanência da hesitação no todo do conto.

Ressalvemos, porém, que Todorov considera que o fantástico genuíno, ou seja, o que se integra aos critérios que ele defende, “teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de maneira sistemática com o Cazotte, para fins do século XVIII; um século depois, os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (Todorov, 2004, pp. 174-175). É esse fantástico prioritariamente oitocentista que o teórico franco-búlgaro investiga ao levantar conceitos tais qual a mister presença da *hesitação* nessas narrativas. Possivelmente em razão disso, Alcino Leite Neto, em resenha publicada no jornal Folha de S. Paulo sobre *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín* por ocasião

de sua edição no Brasil em 2011, observe, quiçá com alguma perplexidade, que os contos presentes nessa breve coletânea “emulam sem receio a grande prosa do século 19, dos realistas aos góticos, e parecem todos eles alheios às rupturas provocadas pela literatura moderna” (Neto, 2011). Contudo, queremos discordar: não diríamos *emular*, mas antes *simular*, já que não avaliamos como apreciação absolutamente correta uma duvidosa alienação da narrativa à evolução do fantástico, um hipotético anacronismo no fazer poético da autora. Repare-se que as oscilações diversas que apontávamos na proliferação de signos de sentidos opostos não equivalem todas, é claro, à específica *hesitação* indicada por Todorov para definir o gênero oitocentista, a qual, a rigor, estaria limitada a uma referência particular: o entendimento possível do seu enredo ao não se concluir sobre a natureza dos episódios. Mas a extensão das *hesitações* para outros domínios – o caráter oscilante de personagens, a eleição da semanticamente dicotômica paisagem da Rocha da Pena como cenário, a metáfora da bandeira que balança continuamente, a própria hesitação diante de caminhos à direita e à esquerda observada inicialmente – não surgem no conto por um extravagante virtuosismo estético. A função desse catálogo de *hesitações* que extrapolam o sentido original todoroviano será, pois, simbólica, modo de apontar que o texto, absolutamente a par da existência dessa diferenciadora característica teórica elaborada por uma meritória crítica para distinguir o fantástico tradicional, faça uso dela para evidenciar esse seu saber. Logo, o conto não se caracteriza exatamente como narrativa dessa natureza, precisamente porque a observa à distância tão explícita que com ela não se confunde, remetendo tão conscientemente a essa estética que de modo algum ignora sua própria posição na linha temporal da literatura como uma obra do século XXI que, como demonstraremos, divisa no fantástico ortodoxo uma *fonte* mas não necessariamente um *modelo* tão menos um *genuíno antepassado genético* (conforme retomaremos). Se é sempre viável que se produzam textos hodiernos segundo o protocolo consagrado de uma época, nesse caso, ao contrário, temos evidências de que é redutora uma leitura desse conto do início do presente século como cópia ou *emulação* do modelo das narrativas fantásticas oitocentistas, *alheada às rupturas provocadas pela literatura moderna*.

A verdade é que há um logro nessa obra fantástica e o artil começa a se deslindar pela investigação do mecanismo de construção de sua narração. Duas vozes distintas e etariamente opostas – o protagonista e Carlos Sampedro – revezam-se no relato, já que parte do discurso ocorre na concessão que o narrador principal faz de sua função ao personagem do velho médico. É claro que o encadeamento de vozes em vários planos narrativos é recurso amplamente utilizado pela literatura, incluindo com constância as obras fantásticas do século XIX, com fim específico. Para citar exemplo sem dúvida complexo, lembremos que Henry James, em *A volta do parafuso* (1898), desenvolve a sua novela a partir da exposição do narrador-personagem da audiência por ele acompanhada da história contada por outro personagem a respeito das revelações lidas em uma carta (a qual, desbotada pelo tempo, fora reescrita pelo relator) de uma amiga deste, que é afinal quem protagoniza a narrativa (mas cuja credibilidade estará posta à prova por sua condição de romântica ingênua sexualmente reprimida pela educação do pai pároco rural a deixá-la afeita a alucinações, enfraquecendo a con-

fiança em sua versão dos fatos) – e esse longo período sintático ajuda a enfatizar a profunda elaboração da estrutura. Toda a sucessão de vozes que se interpõem entre o leitor e os episódios centrais da obra oferecem premeditada justificativa para que acontecimentos insólitos surjam, uma vez que, assim, sua sobrenaturalidade poderia advir (não advindo necessariamente) de interferências geradas nesse sequenciamento comunicativo (e não de uma conjecturada veracidade de casos distanciados do mundo mimético) que autorizariam a narrativa a ganhar roupagem que contrariasse exageradamente a realidade empírica, colaborando por isso com o estabelecimento da *hesitação* do leitor.

Pois, no que diz respeito ao narrador secundário, o artifício se dá de modo semelhante na narrativa de Teresa Veiga. Sampedro “propôs-nos contar tudo o que sabia acerca da casa e cuja veracidade era atestada pelas suas próprias indagações e pela solidez dos testemunhos” (p. 100), o que o próprio médico reitera ao fim: “tive o cuidado de só dizer o que ouvi de viva voz e pude confirmar até não me restarem dúvidas” (p. 114). Assim, a história da geração do filho do diabo encarnado por Marianina é o conto que o protagonista narrador conta que Sampedro contou que contaram os aldeões. Dentre estes, destaca-se sobretudo Amarilis: uma das antigas empregadas da casa e favorita dentre as afilhadas de Marianina, testemunha ocular dos ocorridos, incluindo o assassinato de Cássio, a quem a narrativa, porém, não dá voz em discurso direto em momento algum, a despeito de sua presença na casa – o que também se dá por uma denúncia que o texto não deixa de fomentar a respeito de uma sociedade elitista que sufoca vozes de membros seus de estatuto social percebido como inferior, assunto para mais à frente. Quanto então à escolha dessa organização textual, diríamos que reside menos no objetivo de potencializar, como nos textos oitocentistas, a verossimilhança do fantástico da narrativa do que no de possibilitar a exposição de um discurso ortodoxo do gênero, sob a voz de Sampedro, a fim de mensurar seu desempenho na contemporaneidade⁴.

Sobre o velho médico como narrador, note-se que não será aleatório que a primeira impressão revelada pelo protagonista a respeito do seu amigo, já no parágrafo inicial do conto, seja exatamente – aqui a propósito de leitura da carta-convite que recebera – acerca da sua escrita, na qual reconhecia fidelidade a um “estilo requintado e judicioso que fazia dele *definitivamente um homem de outras eras*” (p. 89, grifo nosso). Para além, reparemos na *mise en scène* arquitetada no momento em que a voz narrativa lhe é confiada, marcada pelo lúgubre, sugerindo o seu intento de provocar o medo, um dos traços que, segundo Todo-

⁴ Embora a narrativa não se date precisamente, o conto apresenta indubitável contemporaneidade. Constata-se que estamos perante um tempo-espaço pertinente ao século XXI, não pelo fato, quanto a isso irrelevante, de o conto ter sido produzido já nos anos 2000, mas pelo contexto histórico do seu enredo. A despeito de a autoestrada Lisboa-Algarve ter levado trinta e seis anos para ser terminada, o troço que passaria ao largo da Rocha da Pena (justificando a construção da via secundária que desaloja o cerro) foi a sua última etapa, a que uniu Castro Verde a Paderne, sendo inaugurado em 2002, do que se conclui que o conto desenvolve-se próximo aos anos iniciais do milênio. Daí que possamos ler a audiência à narrativa de Sampedro como hodierna.

rov, pode expressar⁵ filiação ao fantástico: “Sampedro refugiou-se na sombra do baldaquino e seu rosto desapareceu na escuridão, como se quisesse que o esquecêssemos ou o considerássemos um fantasma mais entre os fantasmas do cerro” (p. 100)⁶. A narrativa produzida por ele alcança o leitor, na realidade, por intermédio do protagonista, que assim acumulará, além dos já visíveis papéis de narrador principal e personagem do conto, também o de um *narratário intradieético* (segundo nomenclatura de Gerard Genette), leitor primeiro de Sampedro (junto à audiência dos convivas). Quando o anfitrião encerra *seu conto*, que está enquadrado pela narrativa principal de “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena” e refere-se aos ocorridos antigos da casa, aparentemente as reações seriam, no que diz respeito à hesitação acerca do narrado, as esperadas no que toca aos efeitos de uma legítima obra fantástica oitocentista em seu público: “choveram os comentários, que se podiam dividir em duas espécies: os que admitiam a substância dos factos mas não acreditavam na natureza diabólica de Cássio, e os que davam um papel preponderante à imaginação, pondo em dúvida que o bruto fosse tão bruto e a senhora tão perversa como se pretendia” (p. 114). Mas logo reparamos no equívoco: aqui, a hesitação não encontra de todo êxito, porque nenhuma das duas versões levantadas especula que os acontecimentos fantásticos tenham realmente se consubstanciado, antes referindo-se ao caráter de Cássio, e ambas, caso concretizadas, encaminhariam a narrativa para o ninho dos textos *estranhos*, segundo Todorov: isto é, seus *leitores* nem mesmo cogitam a efetividade do sobrenatural.

Por sua vez, o protagonista, na manhã seguinte, ao deparar-se com o corpo de Marianina, imediatamente atribui sua reação ao modo de narrar do seu amigo: “A verdade é que Sampedro, com as suas estranhas preocupações e as suas *frases ambíguas*, conseguiu levar-me a *aceitar como natural este desfecho*, ainda que *logicamente impossível*” (p. 117, grifos nossos) No entanto, além de não parecer ser essa a intenção de Sampedro, conforme exporemos, outra vez podemos identificar, diante de um texto exemplarmente tradicional do fantástico, um leitor mais contemporâneo. Lembremos que Jean-Paul Sartre, na década de 1940, em artigo sobre o romance *Aminadab* de Maurice Blanchot, percebe no que chama de *fantástico contemporâneo* uma narrativa onde, diante do irreal, contrariando previamente a condição que, anos mais tarde, Todorov ratificaria como capital para a existência do fantástico oitocentista (segundo já sabemos, a *hesitação*), personagem algum “*jamais se espanta: (...) como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural*” (Sartre, 2005, p. 144). Não é esse mais ou menos o efeito que encontramos no protagonista do conto de Teresa Veiga perante o cadáver que não se decompõe, ao não reagir com espanto

⁵ “O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (Todorov, 2004, p. 41).

⁶ E poderíamos especular que o fato de o narrador principal em nenhum momento se nomear e de Sampedro *refugiar-se na sombra do baldaquino* para que *seu rosto desaparecesse na escuridão, como se quisesse que o esquecêssemos* espelhariam o oculto rosto da autora do conto, já que a alcunha “Teresa Veiga”, como apontávamos, é pseudônimo de alguém que, por opção poético-estética e/ou pessoal, não se permite identificar?

ao sobrenatural, apresentando, pelo contrário, postura indiferente? A falta de impacto do extraordinário é tamanha que não o impele a levantar sobre o caso questionamento algum a Sampedro, que vê, segundo o protagonista, “frustrada a sua expectativa de me ver fazer perguntas sobre ‘o mistério da cripta assombrada’ (bom título de romance, que juraria que já li)” (p. 118) – e não se perde nessa cáustica sugestão de nome para o hipotético livro a oportunidade de ironizar um estilo de narrar que se tornou clichê, lugar-comum, chavão, e, por isso, sem mais efeito, daí o *déjà vu* de uma pretensa leitura (ou, melhor, um *déjà lu*). Nem mesmo provocar o medo nesse leitor será factível ao anacrônico narrador, como se infere da passagem que destacávamos no início: “Sampedro perguntou-me se eu tinha medo de defuntos ou alguma espécie de pânico por estar fechado em locais fúnebres com mortos. Respondi-lhe, num tom ligeiro, que nunca fora dado a convívio com mortos mas que, por estarem mortos, não me assustavam. Esta resposta deve ter-lhe parecido um pouco indigna da gravidade do momento pois franziu o sobrolho e deitou-me um olhar reprovador...” – reprovação por conta de uma falta de repercussão que, a despeito do seu empenho, não lhe cabe produzir nesse leitor moderno o qual, preparado para os seus gastos truques ilusionistas, resisti-lhe facilmente. Ao cabo, quando Sampedro revela-lhe que ninguém no cerro morre, o protagonista afirma que o médico o faz como “se eu já estivesse preparado para aceitar o extraordinário como se fosse normal” (p. 119) e, depois, leitor capaz de resistir aos encantos do seu narrador e provocá-lo por isso, assim indicará sua próxima fala: “Retorqui-lhe sem revelar surpresa, antes com uma espécie de prazer maligno” (p. 119) – emendando que precisamente a modernidade representada pela urbanização trazida pela nova estrada destrói esse fantástico tradicional ligado a seres fantasmáticos e pactos diabólicos.

Ou seja, não é apenas por ser uma narrativa contada em estilo extemporâneo que a história divulgada por Sampedro perde o seu narratário dito ideal. A integral ausência de interesse por essas questões sobrenaturais reside em outra característica dos convivas, de caráter topológico: suas vivências prioritariamente urbanas, oriundas de um espaço excessivamente concreto, distante das crenças no sobrenatural. Isso nos encaminha a outra discussão promovida pelo conto, legando à escritura aspecto alegórico: a crítica ao progresso enquanto mecanismo de destruição de culturas, na imagem da autoestrada que avança impiedosa soterrando crenças e costumes, aqui metonimicamente representados pelo cerro e a desaparecerem sob ela. Trata-se de uma função do fantástico pertinente a uma narrativa elaborada a partir do século XX. Italo Calvino, em 1970, em resposta à pesquisa sobre a recepção crítica da *Introdução à literatura fantástica* do jornal francês *Le Monde*, avaliou:

Le fantastique du XIX^e siècle, produit raffiné de l’esprit romantique, est entre tout de suite dans la littérature populaire (Poe écrivait pour les journaux). Au XX^e siècle, c’est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s’impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d’œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l’homme contemporain. (Calvino, 1993, p. 56)

Sobre esse novo fantástico, reconhecido como um *fantástico humano*, Sartre, no seu citado artigo, assevera: “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (Sartre, 2005, p. 139). E completa ainda o existencialista que *já não há senão um único objeto fantástico: o homem*: “Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade” (Sartre, 2005, p. 138). Assim, questões relativas a aspectos psicanalíticos, caras ao fantástico oitocentista, uma vez que teriam encontrado, segundo Todorov, caminhos de resolução em um mundo pós-Freud, abrem lugar para tópicos que configuram uma nova camada de desconhecimento para e sobre o ser humano, no anseio de representar sua condição social, seu lugar no mundo.

O argentino Jaime Alazraki desenvolve conceitos similares ao cunhar, em publicações a partir da década de 1980, a nomenclatura *neofantástico* para analisar as obras literárias de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar. Dentre os critérios eleitos para diferenciar as narrativas que analisa de suas predecessoras do século anterior, Alazraki cita: “si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois –, 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 fantástica” (Alazraki, 2001, p. 276). Ora, a também argentina Ana María Barrenechea, em 1972, rediscutira as propostas todorovianas recusando a *dúvida* como traço fundamental à construção desses textos no século XX, substituindo a *hesitação* pelo conceito de *problematização do real* e defendendo que, em certas obras, é possível reconhecer a constituição da *realidade daquilo que se crê irreal* e a denúncia da *irrealidade daquilo que acreditamos real*, ao que conclui:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. (...) Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente. (Barrenechea, 1972, pp. 402-403)

Resumindo um pouco tudo isso, Roberto Reis observa, em 1980:

Todorov salientava ainda que o fantástico “permite franquear certos limites inaccessíveis quando a ele não se recorre”: “os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”, dando a entender que, ao apelar para o fantástico, o escritor tocava em problemas que a sociedade procurava ocultar e reprimir. Ele parece não perceber que terão mudado as coisas censuradas, mas que persistem as censuras. A transgressão do fantástico, apontada pelo crítico búlgaro, se revelaria extremamente fecunda se ele a trouxesse até o séc. XX. A posição de Todorov merece portanto uma primeira retificação: não é que o fantástico não sobreviva na literatura contemporânea – acontece que

sua transgressão parece mais radical, e que a sociedade se transformou. Pode não ser mais necessário se trazer o demônio à tona como artifício para se evitar abordar, mais abertamente, desejos recônditos e sexualidade, mas isso não significa que a sociedade tenha suspenso suas repressões, consentindo tudo, sem proibir. A sociedade sempre proíbe. O social implica em interdições. (Reis, 1980, p. 5)

Denunciando assim *a realidade do que se crê irreal e a irrealidade do que acreditamos real, problematizando esse real*, a partir da revelação do que há na realidade mimética de insólito – com o *desmascaramento de uma segunda realidade* – podemos dizer que esse gênero, em sua manifestação pós-Kafka (autor considerado limítrofe tanto por Todorov quanto por Sartre), configura o *homem-sociedade* como verdadeiro componente fantástico, cunhando assim o seu *uso intelectual* e motivando o olhar do leitor a voltar-se para elementos cotidianos de uma existência moderna que, exatamente por serem habituais, são também, com muita frequência, ignorados, provocando uma positiva mudança de paradigma na vivência do leitor, com potencial para libertar o homem de uma ordem social que pode ser opressora (ainda que através de mecanismos sutis que lhe escapem se não majorados por esse novo fantástico) – as *censuras*, as *proibições*, as *interdições* da sociedade.

Ora, a despeito de uma estrutura narrativa que pareceria corresponder ao fantástico oitocentista, essas competências mais contemporâneas são observáveis em “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, enquanto obra que promove a crítica a um dito progresso desenfreado que soterra culturas não afeitas a ele. Quanto a isso, é primeiro curioso notar que a via secundária que se constrói, dada a localização da estrada principal em relação à Rocha da Pena, teria uma extensão leste-oeste, enquanto a Lisboa-Algarve se estende de Norte a Sul, o que, uma vez mais, recupera a oposição de traços horizontal e vertical que, como já constatamos, perpassa o conto. Tal tangência em ponto único de elementos que traçam caminhos distintos simboliza desde o encontro dos fantásticos oitocentista e contemporâneo até o (limitado) convívio das classes sociais diferentes no cerro, passando pelo conflituoso cruzamento de culturas que o conto expõe.

Ainda sobre a estrada, seu avanço será assim descrito:

O que se passava era que o cerro, aquele belo cerro conhecido por cerro Dona Marianina, onde há quase um século se edificara a casa mãe, à sombra da qual tinha nascido uma aldeia de camponeses e artífices que viviam folgadoamente de trabalhar para um único patrão, ia ser desfigurado pela construção de uma via rápida que mais adiante entroncava na autoestrada em construção Lisboa-Algarve, monstro que destruíra tudo à sua volta num raio de quinhentos metros e descarnava as formas arredondadas das colinas e as deixava de entranhas de fora antes de as sufocar sob toneladas de cimento. (p. 92)

Ao associar a rodovia em processo de construção a um *monstro que destruíra e desfigurava tudo, descarnando o relevo e lhe expondo as entranhas antes de o sufocar*, faz-se seguramente relação com resultados alcançados por seres monstruosos diversos das narrativas fantásticas oitocentistas, dos quais poderíamos citar, apenas a título de exemplo célebre da sequência da ação de criaturas dessa literatura, o responsável pelos *crimes da Rua Morgue*, do conto de 1841 de Edgar Allan Poe, o qual deixa duas mortas: a filha, cujo “rosto apresentava muitas arranhaduras

profundas e na garganta viam-se negras equimoses e fundas marcas de unhas, como se a vítima tivesse sido mortalmente estrangulada”, e a mãe, “com a garganta tão cortada que, ao tentar-se levantar o corpo, a cabeça caiu” e de quem “tanto o corpo como a cabeça estavam terrivelmente mutilados, sendo que aquele mal conservava qualquer aparência humana” (Poe, 1986, p. 72), cenário de completo horror. A narrativa de Teresa Veiga, desse modo, num procedimento algo condizente com as teorias críticas aqui expostas para o fantástico novecentista, inverte os papéis ao identificar com o signo do monstruoso não figuras extraordinárias, mas o próprio ser humano, metonimicamente representado no progresso promovido pela sociedade que ele organiza – “as razões do Estado” (p. 92), segundo não deixa de enfatizar o texto – e que se concretiza nesse elemento absolutamente cotidiano que se multiplica pelo mundo contemporâneo que é uma via automotiva.

Reparemos que, ao contrário, na específica narrativa de Sampedro, o *modus operandi* do fantástico oitocentista distingue com a marca da monstruosidade a clássica figura do diabo, ou seja, Cássio, “bruto de aspecto assustador” (p. 105) e “cheiro abominável” (p. 108), e seu filho bastardo, Gabriel (que ambigualmente ostenta nome de anjo ainda que fosse filho do demônio), também descrito sempre de forma medonha, “uma criança sombria e detestável” (p. 109), surgindo mesmo nos quadros pintados pela mãe como “criança magra, com o rosto bicudo, cabelos mal implantados, olhar malévol e fugidio, escuro e esguio como uma sardanisca” (p. 99), a evidenciar a sua genética. Em ambos os casos, no entanto, segundo, citando Miguel Rojas Mix, lembra Célia Magalhães em seu estudo sobre os monstros e a questão racial, “a monstruosidade (...) é a identidade do outro” (Magalhães, 2003, p. 26) – seja o *outro* a sociedade moderna que extermina um construto social mais simples e utopicamente idílico, o microespaço quimérico dessa *aldeia de camponeses e artífices que viviam folgadoamente de trabalhar para um único patrão*, do que se constata “os moradores, todos assalariados do negociante ou trabalhando para ele em qualquer das suas artes, serem uns privilegiados em comparação com os que lutavam para sobreviver na miséria e criavam os filhos em casebres imundos” (p. 102-3); seja o *outro* o limpador de fossas, marginalizado por essa mesma sociedade (a qual por isso seria apenas pretensamente perfeita e distinta do macroespaço de que no fundo é metonímia), figura segregada que também ousa tentar aniquilar essa comunidade, plantando no seio de sua burguesia, aí representada por Marianina, um igualmente monstruoso rebento, invadindo-a e contaminando-a portanto – daí que, na Rocha da Pena, Cássio se abrigasse na “caverna dos Soídos” (p. 105), porque ele é de fato um *ruído* na melodiosa música que a pequena elite do cerro impõe ao seu coral de aldeões. Na verdade, o papel de Cássio no jogo de forças sociais desse lugar lega-lhe espécie de função revolucionária marxista, a qual, porém, é sufocada por essa mesma burguesia, analogamente a, como ocorre na narrativa que se desenvolve no nível mais superficial, a estrada, por sua vez, sufocará essa pequena civilização – expondo perversa forma de cadeia alimentar de uma política devoradora. Não será casual que, no lugar do corpo de Marianina, façam peso no caixão “uma velha pá e uma forquilha enferrujada” (p. 118), objetos que espelham a foice e o martelo símbolos do comunismo, cujo fracasso se faz presente na deterioração desses objetos e no seu conseqüente sepultamento. Assim como não é

fortuito que, logo que é morto, o corpo de Cássio seja carregado pela insígnia, convenientemente majorada, do mais proeminente país capitalista, os Estados Unidos, animal que reduzirá o outrora ameaçador Cássio a figura inteiramente frágil: trata-se de uma águia, “espécime enorme, com uma envergadura de uns três metros de uma ponta a outra das asas” (p. 113) que, “atraída pelo cheiro, não tardou a mergulhar sobre a presa, arrebatando-a em triunfo toda enroscada entre as garras, como um menino de colo” (p. 113) – surgindo, porém, a evidenciar traço seu considerado mais abjeto, o da rapinagem. Ora, não restam dúvidas de que todos os ocupantes da “casa grande” do cerro (os pais de Rodrigues, ele próprio, Marianina e Sampedro) exercem papel de domínio e exploração em relação ao povoado, mesmo que a relação se dê sob pacificidade (notadamente no caso da personagem feminina), o que, em instância última, identificaríamos, em alusão mais ampla às políticas internacionais, com uma prática imperialista. Daí uma vez mais que a Marianina contaminada pelos efeitos das ações de Cássio esteja então condenada a ficar escondida em um caminho à esquerda.

Aliás, ainda sobre a sua leitura do fantástico, Célia Magalhães identifica que a narrativa gótica oitocentista, notadamente ao trazer o personagem do vampiro, o qual também carrega de modo claro o signo da contaminação que observamos o limpador de fossas agenciar, promove discussão sobre a “diferença entre classes e sexualidade ambígua, (...) o desejo do outro e a repulsão ao hibridismo racial” (Magalhães, 2003, p. 16)⁷, o que, no conto que agora lemos, também se faz ver, na ressalva pouco sutil de que esse homem (a quem por fim Marianina teria se entregado para, sob presumível pacto fáustico, alcançar a graça de ter um filho), fosse por estar sujo de terra ou de material orgânico pouco nobre, fosse de fato pela cor da sua pele, era “negro como uma toupeira, bicho com o qual comparatilhava a morada” (p. 105) nas cavernas da Rocha da Pena, passagem que, na sua economia, ataca-o com eficiência em todas as suas dignidades: racial (na referência à cor da pele, quando associada a todos os traços negativos que se seguirão), social e profissional (no que se deduz da baixa ocupação a que se submete) e mesmo habitacional (na precariedade de sua morada) e por fim humana (na sua animalização quando não apenas comparado a um bicho mas a um a que dificilmente se poderá atribuir uma transferência semântica positiva, como poderia ser o caso da águia, por exemplo). Sob artifício semelhante, lembremos, seu ilegítimo filho é (com alguma pertinência genética) esboçado como *escuro e esguio como uma sardanisca*.

Assim, todo esse potencial que a narrativa possui para discutir o real, a despeito de sua estrutura fantástica, *problematizando-o, desmascarando-o*, elimina qualquer chance de reduzirmos o conto a uma *emulação da grande prosa dos oitocentos*, quando, pelo contrário, seu co-narrador, Sampedro, sofre precisamente as consequências do seu anacronismo, que o leva a certo fracasso da função que

⁷ E esmiúça: “O vampirismo, que inicialmente traduzia uma preocupação com as relações entre classes diferentes, passa, ao final do século XIX, a representar uma preocupação com as relações entre raças diferentes, devido, presumivelmente, ao início do refluxo dos povos colonizados e à propagação de judeus em outras nações. A contaminação pelo sangue pode ser lida, assim, como metáfora para a sífilis, cuja propagação é atribuída aos judeus” (Magalhães, 2003, p. 20).

exerce. Por isso, aliás, o protagonista chama a atenção para “o medo da modernidade” (p. 121) que observa em seu amigo médico – medo tal que pode ser lido tanto como receio do personagem de que a modernidade destrua o ambiente em que vive quanto como temor do narrador oitocentista de que sua narrativa não tenha mais espaço nesse novo mundo moderno, de modo que o protagonista reconhece, ainda em diálogo com Sampedro: “Mas não acha que a estrada pode ter o efeito de desfazer o encantamento? Não imagino o diabo a reinar sobre os domínios invadidos por autoestradas e vias rápidas que trazem forasteiros com vícios urbanos e animados das piores intenções” (p. 119). Daí que, ao elemento fantástico, o cadáver que nunca se decompõe, só caiba existência nesse aparte espaciotemporal, no “cerro parado no tempo” (p. 94), enclausurado na velha mansão, ou, mais do que isso, não apenas *em* uma torre (também símbolo usual de proteção), no extremo da casa, mas exatamente escondido *sob* o torreão, em “uma galeria de tecto baixo e abobadado, com uma pequena porta de ferro que nenhuma força humana poderia abrir se não conhecesse o segredo da tripla fechadura” (p. 116), cripta na qual a luz elétrica (uma bem simples evidência da modernidade, claro está) não poderia mesmo chegar, caracterizando uma ambientação pertinente às condições oitocentistas. Uma vez que a chegada da estrada tem por consequência (menos casual do que, dado o exposto, inevitável) a demolição da casa em razão da trepidação gerada pelas máquinas que perfuravam o cerro, esvaziado de habitantes que já viviam então “dispersos pelas aldeias em redor” (p. 122) e não em “um novo bairro de raiz” (p. 92) que o Estado prometera – evidenciando o fim efetivo dessa sociedade que não apenas se deslocou como também se fragmentou – pode-se concluir que, efetivamente, esse progresso determina o fim da possibilidade do sobrenatural (e, então, a falência do seu narrador). Ademais, se a bandeira preta tinha a finalidade de tornar esse antigo fantástico ainda presente e ali estava “para que os automobilistas não conseguissem deixar de olhar para ela enquanto contornavam o cerro a alta velocidade, e guardassem aquela recordação num compartimento obscuro da sua alma” (p. 121), é óbvio que ela também desaparece com a destruição da sua base.

Quando o protagonista abdica das ofertas de Sampedro para substituí-lo e herdar toda a sua existência como dono da casa e líder do cerro, o que se deduz, estabelecido que o médico é o narrador do fantástico tradicional, é a recusa do seu jovem amigo, também narrador, de reproduzir (ou seja, de *modular*) um estilo de construção narrativa que não pode existir em um contexto que não seja o do século XIX – tendo por Sampedro um “afecto quase [e apenas *quase*] filial” (p. 90), o que se prova é que, não deixando de nutrir por ele sua admiração, não chega a ser descendente direto seu, ou seja, como dissemos, esse conto *divisa no fantástico ortodoxo uma fonte mas não necessariamente um modelo tão menos um genuíno antepassado genético*. E mesmo a aparente contradição de, em sua construção narrativa, o protagonista estabelecer a dita *hesitação* todoroviana, raciocinemos: se essa dúvida se dá em razão da bandeira preta, que é destruída no fim do conto e é símbolo da própria hesitação, o que temos é uma estrutura, bastante sofisticada, que codifica que esse narrador nutre incredulidade, dúvida, incerteza,

por fim, *hesitação* quanto à própria hesitação – mais um logro da narrativa⁸, que realmente é ambígua como as narrativas do *corpus* de Todorov, mas por motivos outros. Sendo o fantástico, como diz Barrenechea, *una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente*, aqui, essa ordem é o mesmo fantástico.

Mas, além disso, a negativa do protagonista à oferta de Sampedro será também, enfatizemos, sua rejeição por ocupar o lugar do burguês imperialista e, nesse ponto, as duas leituras que paralelizávamos convergem finalmente. Magalhães lembra que, sobre o texto oitocentista, “o fantástico termina por trabalhar ainda com a noção de separação entre o ‘eu’ e o ‘outro’”. É um modo literário que reage contra a repressão das forças históricas dominantes, *mas que acaba confirmando tais forças, constringido por elas*” (Magalhães, 2003, p. 28, grifo nosso). Ainda especificamente sobre o vampiro, ela afirma também:

O vampiro, monstro com o qual o gótico culmina, questiona as oposições e parece iniciar um caminho em direção à indiferenciação ente o mesmo e o outro; contudo, seu contexto circundante é ainda essencialmente racionalista, conforme observam os vários críticos. Como resultado, veremos o monstro ainda servindo ao objeto de confirmar a identidade já estabelecida como parâmetro para reconhecimento ou repulsão de outras: a identidade do homem branco europeu, da classe burguesa. Pode-se estender tal afirmativa para o fantástico, gênero ao qual o gótico se associa estreitamente. (Magalhães, 2003, p. 35)

Esse procedimento é, sem dúvida, encampado pelo narrador Sampedro. Na renúncia do protagonista, no entanto, vislumbramos sua opção em voltar-se, na sua construção do gênero, a *otras posibilidades bajo el signo de lo social*, como quereria Barrenechea; ou, ainda, à *transgressão* das *censuras*, das *proibições*, das *interdições* da sociedade contemporânea, segundo prescreve Roberto Reis. Vislumbramos por isso sua opção por não ocupar o lugar nem do personagem Sampedro nem do narrador Sampedro, isto é, nem do narrador oitocentista do fantástico, nem do imperialista, os quais, enfim, serão (nesse caso) o mesmo.

No entanto, após o desabamento do casarão, constata-se não a morte propriamente dita mas o desaparecimento de Sampedro. A distinção é importante: indica justamente que esse discurso fantástico ortodoxo não deixa propriamente de existir. O protagonista tenta ainda estabelecer conversa com o médico, na esfera do onírico, em que ambos “subimos as escadas que levam à cúpula e eu lhe peço que me esclareça em nome da nossa amizade, mas já se sabe como são frustrantes os encontros em sonhos e então tratando-se de um homem complicado como ele: ri-se, encolhe os ombros, faz uns gestos evasivos e dissolve-se na distância sem me responder” (p. 122) – o encontro, pois, há, mas o diálogo não é possível (retas vertical e horizontal que se encontraram mas cujos caminhos

⁸ De certo modo, corrobora nossa leitura de que o conto simula uma narrativa oitocentista o fato de, mais explicitamente, a autora ter publicado em sua coletânea de 2015 *Gente melancolicamente louca* três textos que apresentam o subtítulo “falso conto”, dentre elas, ademais, um que se identifica como “falso conto gótico”, recurso que explicita uma poética que, para nós, Teresa Veiga já desenvolvera na narrativa agora em análise.

seguem distintos). E nossa leitura do conto é a de que, destruindo a narrativa fantástica tradicional a partir de uma estrutura que a lembra profundamente, gerando com competência o engano de que a *emula* quando a *simula*, a narrativa gera a ambiguidade, mas não a todoroviana, que leva o leitor a hesitar sim, mas precisamente quanto ao seu verdadeiro gênero. Assim é que a poética de Teresa Veiga não abre mão de beber nessa fonte do fantástico tradicional, constatação cuja prova cabal e irrefutável é, afinal, a escrita desse conto, que com ele se relaciona ainda que pela via do *simulacro*, mas o fará para que se afirme nesse *encontro* sem *diálogo* um fazer literário outro que a ele se oponha em determinado traço mesmo não deixando de por ele passar, em suma, novamente linhas horizontal e vertical a se cruzarem em certo ponto. E, como elemento referencial que segue no horizonte das produções literárias que lhe são posteriores, podemos concluir que esse fantástico tradicional está, afinal, especialmente metaforizado na própria Marianina e seu cadáver, com aspecto vivo a despeito da indubitável morte, silenciado, mesmo que não entrando jamais em decomposição.

Referências bibliográficas

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? In D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-82). Madrid: Arco/Libros.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Calvino, I. (1993). Définitions de territoires: le fantastique. *La machine littérature* (pp. 55-6). Paris: Seuil.
- Genette, G. (1980). *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega.
- James, H. (1998). *A volta do parafuso*. Trad. Olívia Krähenbühl. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Magalhães, C. (2003). *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: EdUFMG.
- Neto, A. L. (2011, 19 de março). Teresa Veiga transita entre enigmas e extemporaneidade. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201123.htm>. Visualizado em: 22/06/2017.
- Poe, E. A. (1986). *Edgar A. Poe – ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Reis, R. (1980). O fantástico do poder e o poder do fantástico. *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis*, 13 (3), 3-22. Minnesota: The Prisma Institute.
- Sartre, J.-P. (2005). *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *Situações I – críticas literárias* (pp. 133-49). Trad. Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify.
- Todorov, T. (2004). *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.
- Veiga, T. (2015). *Gente melancolicamente louca*. Lisboa: Tintas-da-China.
- Veiga, T. (2011). *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomin*. São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo

Neste artigo, desenvolve-se uma leitura do conto “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, que Teresa Veiga publicou na coletânea *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomin*, em 2008. Nossa proposta considera que a narrativa estabelece uma discussão acerca da literatura fantástica tradicional oitocentista, porém, ciente da sua contemporaneidade, não se confunde com essa estética, como faria crer a princípio. Traz, por isso mesmo, em sua diegese, elementos pertinentes à manifestação do gênero do último século e, assim, problematiza tam-

bém questões sociais e políticas contemporâneas, fazendo portanto uso do fantástico como modo de representação da realidade hodierna.

Abstract

In this article, we develop a reading of the tale “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, which Teresa Veiga published in the book *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín*, in 2008. Our proposal considers that the narrative establishes a discussion about the traditional fantastic nineteenth century literature, but aware of its contemporaneity, is not confused with this aesthetic, as it would be believed at first. In this way, it brings elements relevant to the manifestation of the genre of the last century and thus also problematizes contemporary social and political issues, making use of the fantastic as a mode of representation of today’s reality.