

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### O NEOFANTÁSTICO NA NARRATIVA DE SINARA FOSS: ANÁLISE DO CONTO “FOTOSSÍNTESE”

Cristina Loff Knapp<sup>1</sup> (UCS)  
e Alana Brezolin<sup>2</sup> (UCS)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o conto “Fotossíntese”, da autora Sinara Foss, presente na obra *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), a fim de compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade. Para tanto, faremos um percurso por uma das teorias clássicas do fantástico, a de Tzvetan Todorov, tendo em vista a sua obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), em que evidencia a hesitação como condição necessária para que o efeito fantástico seja instaurado na narrativa. A seguir, discutiremos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, já pertencente ao “fantástico contemporâneo”, desenvolvida em “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), que contrapõe a teoria todoroviana ao afirmar que o texto fantástico não causa hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Além de compararmos as duas teorias, visando assinalar as transformações do fantástico na contemporaneidade, também comentaremos sobre o ecofeminismo, a partir das considerações de Maria Mies e Vandana Shiva (1993) e de Émilien Vilas Boas Reis e Vanessa Lemgruber (2020). A metodologia deste artigo consiste no estudo da teoria da literatura fantástica e em análise literária.

PALAVRAS-CHAVE: neofantástico; ecofeminismo; Fotossíntese; Sinara Foss.

### THE NEOFANTASTIC IN THE NARRATIVE OF SINARA FOSS: ANALYSIS OF THE SHORT STORY “FOTOSSÍNTESE”

ABSTRACT: The present article aims to analyze the short story “Fotossíntese” by the author Sinara Foss, included in the book *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), to understand the transformations of the fantastic genre in contemporary literature. To achieve this, we will examine one of the classic theories of the fantastic, that of Tzvetan Todorov, particularly his work *Introdução à literatura fantástica* (2017), in which he emphasizes hesitation as a necessary condition to create the fantastic effect in a narrative. Following this, we will discuss Jaime Alazraki’s theory on the neofantas-

<sup>1</sup> [clknapp@ucs.br](mailto:clknapp@ucs.br) - <https://orcid.org/0000-0002-1593-873>

<sup>2</sup> [abrezolin@ucs.br](mailto:abrezolin@ucs.br) - <https://orcid.org/0000-0001-9623-2356>



tic, part of the “contemporary fantastic”, as developed in “¿Qué es lo neofantástico?” (1990). Alazraki’s theory challenges Todorov’s by arguing that fantastic writings do not induce hesitation, but are instead characterized by their vision, intent, and *modus operandi*. In addition to comparing these two theories to highlight the transformations of the fantastic in contemporary times, we will also examine ecofeminism, drawing on the insights of Maria Mies and Vandana Shiva (1993), as well as Émilien Vilas Boas Reis and Vanessa Lemgruber (2020). The methodology of this article is based on the study of fantastic literature theory and a comprehensive literature review.

KEYWORDS: neofantastic; ecofeminism; Fotossíntese; Sinara Foss.

Recebido em 13 de abril de 2024. Aprovado em 25 de outubro de 2024.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta deste artigo é compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade, a partir do conto “Fotossíntese”, de *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), da escritora gaúcha Sinara Foss. Para isso, apresentamos, inicialmente, uma das teorias do chamado “fantástico tradicional”, a de Tzvetan Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica* (2017), inicialmente publicada nas décadas de 1960 e 1970, em que o autor destaca o papel da hesitação em uma obra fantástica.

Em seguida, no nosso foco principal, investigamos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, que faz parte do “fantástico contemporâneo”, presente em “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), em que o autor defende que a narrativa neofantástica não provoca hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Além de compararmos as teorias anteriores, também discutimos sobre o ecofeminismo, a partir dos apontamentos de Maria Mies e Vandana Shiva, na obra *Ecofeminismo* (1993), e de Émilien Vilas Boas Reis e Vanessa Lemgruber, no artigo *As Brumas de Avalon: uma leitura ecofeminista* (2020).

A partir disso, podemos analisar as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade no conto “Fotossíntese”, de Sinara Foss, uma defensora da causa animal e ambiental, como veremos. Nessa narrativa, a personagem Ana se metamorfoseia em uma árvore, desde que brotou em seu canal auditivo um pequeno galho. A narração da visualização do galho pela personagem, em frente ao espelho, logo no início do conto, não é acompanhada de hesitação. É possível dizer que o insólito está instaurado desde o começo da narrativa. Em *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* se destaca a temática da revolta da natureza frente à ação do homem.

## A VIDA E A OBRA DE SINARA FOSS

A escritora Sinara Gislene Foss nasceu em 1969, no interior de Santo Antônio da Patrulha, em Taquaral, no Rio Grande do Sul. Ela tem formação como tradutora e

intérprete de inglês e alemão pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bem como é especialista e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na década de noventa, começou a lecionar inglês, trabalhar como tradutora e, além disso, é diretora da escola de inglês English Place.

No que se refere à literatura, Sinara Foss escreve desde criança. Aos vinte e sete anos publicou seu primeiro livro, em 1996, *Memórias de um cachorro velho*. Em seguida, foram publicados *Mulheres* (2008), *Nossas vidas – encontros de duas almas gêmeas ao longo da história* (2008), *Divagações de Sissi* (2010), *Sissi e sua turma no futuro* (2011), *As divagações continuam* (2011), *Caminhos interligados* (2011), *Memórias de um cachorro velho* (2ª edição, 2011), *Sissi na África* (2012), *Sherlock cat* (2014), *O entardecer de Sissi* (2016), *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023). Além dessas obras, a autora também tem contos publicados como e-books e em coletâneas com outros autores. Durante esse tempo, a escritora frequentou diversas oficinas literárias para aprimorar a sua escrita.

*Divagações de Sissi* (2010), *Sissi e sua turma no futuro* (2011), *As divagações continuam* (2011), *Sissi na África* (2012) e *O entardecer de Sissi* (2016) fazem parte da coleção infantojuvenil “Em busca de um mundo melhor”, em que a protagonista e narradora, Sissi, uma cachorra, conta as aventuras de sua turma de cães e gatos. Sissi realmente existiu, foi um dos cães de Sinara Foss. As cinco obras abordam a proteção e a defesa dos animais, como em outros títulos da autora. É nesse sentido que a escritora se declara ativista da causa animal, cuida de muitos cães e gatos resgatados das ruas e, em 2013, ajudou a fundar a ONG Animal Shelter. Além disso, a autora é vegetariana.

Nos dois últimos livros publicados pela escritora, *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), o tema da causa animal está presente novamente, mas também se destacam o protagonismo feminino, mais acentuado na primeira obra, e a revolta da natureza frente à ação do homem, presente no livro em que iremos analisar. As histórias de ambos os títulos se passam na cidade fictícia de Vinha d’Alho e podem ser consideradas fantásticas ou de terror.

### **“FOTOSSÍNTESE”, DE FOTOSSÍNTESE E OUTROS PROCESSOS DE SOBREVIVÊNCIA**

*Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), último livro lançado de Sinara Foss, publicado em parceria pelas editoras Gog e Bestiário, conta com três seções: “Fase luminosa”, “Fase de fixação” e “Rearranjo”, que são as etapas do processo em que a energia luminosa é convertida em energia química, a fotossíntese. A fotossíntese ocorre em duas etapas, a fase fotoquímica, ou fase clara, ou, nas palavras da autora, a “fase luminosa”, e a fase química, também chamada de fase escura, ou, conforme a escritora, a “fase de fixação”, pois nessa parte ocorre a fixação de carbono. Sinara Foss também acrescenta a etapa “rearranjo”, que é a continuidade da fase anterior, de acordo com a epígrafe do livro, também presente nas outras seções.

A seção “Fase luminosa” apresenta sete contos, respectivamente: “Fotossíntese”, “Desova”, “Marcador de páginas”, “Horta”, “O peso da vingança”, “Telespectadores” e “GPS”. Entendemos que os contos presentes em cada seção a representam, pois estão organizados conforme o processo da fotossíntese. Por isso, nesta primeira etapa do processo de fotossíntese, a fase luminosa, percebemos que há o início de diversos processos em alguns contos. No conto “Desova”, por exemplo, há o início de um processo de gestação.

A seção “Fase de fixação” conta com seis contos, que são, em ordem de apresentação: “Peste”, “Badaladas”, “Álbum”, “Olhos na estrada”, “Caras companhias” e “Dentro do tormento”. Nessa seção há a continuação de diversos processos dentro dos contos, de um processo que levou a outro e que levará a outro. Por exemplo, em “Peste”, a morte do casal de personagens se deve a uma praga, a um fator anterior. Além disso, o conto “Caras companhias” tem continuação em um conto da próxima seção.

Por fim, em “Rearranjo”, há apenas três contos, respectivamente: “Marcador de almas”, “O livro de Rosa” e “A troca”. Novamente, nessa última seção há a continuação de diversos processos, alguns iniciados em outros contos, de seções anteriores, indicando um rearranjo ou uma reorganização de alguns elementos. Ao todo, a obra tem dezesseis contos.

Ainda a respeito da coletânea, consideramos importante sublinhar que o livro que lemos, *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, também é mencionado ou lido por algumas personagens, em alguns contos, ou seja, ele é referenciado na própria obra, deparamo-nos com a metalinguagem. Isso acontece nos contos “Marcador de páginas”, “Marcador de almas” e “O livro de Rosa”. Além disso, há contos que dialogam entre si, como “Marcador de páginas” com “Marcador de almas” e “Caras companhias” com “O livro de Rosa”.

O conto que dá parte do título à obra, “Fotossíntese”, é narrado em terceira pessoa, e conta com três personagens, Ana, a personagem principal, e seus pais, Kátia e Arthur, que, provavelmente, estão separados. Ana mora com a mãe, e é na casa onde elas vivem que se passa a história. A narrativa inicia com Ana acordando de uma noite maldormida, acompanhada por pesadelos e vendo, no espelho, que “um galinho de aproximadamente seis centímetros, com folhas pequenas, de um verde muito vivo, brotava de seu ouvido” (Foss 2023: 15).

Até essa parte da narração, a personagem não apresenta nenhuma reação. Ao tentar puxar o galho, entretanto, sente agonia, pois ele já estava bem enraizado em sua cabeça. Com isso, para tentar podá-lo, pega uma tesoura, mas as suas mãos estão sem tato e os dedos se contraem involuntariamente. A voz de Ana também já é outra. Ela não consegue cortar o galho junto à orelha, e a dor é semelhante a um corte em um pedaço de seu corpo. O corte sangra, como uma seiva vermelha, e Ana contém um grito.

Ainda no quarto, com a mãe, do lado de fora, preocupada com os ruídos da filha, Ana deita novamente na cama e dorme, sem sonhar. Ao acordar, mais tarde do que o

previsto, sente ainda mais desconforto. Ao se olhar no espelho, dessa vez, não contém o grito. Há galhos saindo do outro ouvido, um caule mais forte e vigoroso. Também, das narinas, despontam brotos, como pequenas flores, e os dedos das mãos e dos pés estão se transformando em brotos. Além disso, apenas consegue produzir um som de um ciciar de folhas e flores, a sua visão e audição estão mais aguçadas e não consegue mais se mover.

Ana está horrorizada e, enquanto todas essas transformações ocorrem com ela, a sua mãe tenta contato pelo celular há bastante tempo, mas a garota já havia perdido a noção de tempo. Quando Kátia chega em casa, dirige-se ao quarto de Ana. Uma vez que a filha não responde aos seus protestos à porta, abre-a e logo leva a mão à boca para abafar um soluço ao ver a menina na condição de uma planta semi-humana. Kátia sai de costas, muito assustada, e liga para o pai de Ana, aos soluços e suspiros.

Ana já havia se enraizado em seu quarto, seus pés procuravam a terra e seus galhos tocavam o teto, quando Arthur, que não acredita no que Kátia lhe conta e ri, entra no quarto da filha, sacudindo os braços. Ele também sai do quarto de costas e cai. Depois de recuperado do desmaio, o pai puxa as raízes da filha-árvore do piso, que sente agonia, e, com a ajuda da mãe, levam Ana para o quintal, para depositá-la em um buraco já preparado. Nesse momento, Ana se sente bem. Kátia e Arthur se sentam na varanda para recordar memórias da filha e, no dia seguinte, Arthur se despede.

## TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO FANTÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE

Iniciamos esta seção com a apresentação de uma das teorias do chamado “fantástico clássico” ou “fantástico tradicional”, a de Tzvetan Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica*, em que o autor destaca o papel da hesitação em uma obra fantástica. Depois, discutimos a teoria de Jaime Alazraki, sobre o neofantástico, pertencente ao “fantástico contemporâneo”, desenvolvida em “¿Qué es lo neofantástico?”, em que o autor defende que a narrativa neofantástica não causa hesitação, mas se caracteriza pela visão, a intenção e o *modus operandi*. Desse modo, começamos a compreender as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade ao compararmos as duas teorias, o que se finalizará com a análise do conto “Fotossíntese”, de Sinara Foss, na próxima seção.

Tzvetan Todorov foi um teórico búlgaro, de corrente estruturalista e que propôs um estudo imanente, de análise dos aspectos internos de uma narrativa fantástica, entendida como um gênero literário. Uma das suas obras mais conhecidas, que estudaremos nesta parte, é *Introdução à literatura fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970. Segundo Todorov, é a hesitação que define o fantástico, ou seja, a incerteza, a dúvida do leitor (implícito), compartilhada com a(s) personagem(ns) e o narrador, diante do sobrenatural. Nas suas palavras, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov 2017: 30-31).

Nesse sentido, em um primeiro momento, Todorov aponta que o fantástico pode se caracterizar como um gênero evanescente, pois se mantém enquanto dura a hesitação, uma vez que o leitor implícito, a(s) personagem(ns) e o narrador têm que optar por uma explicação para o acontecimento, propriamente no fim da história, conforme a realidade da opinião comum. Com isso, podemos nos encaminhar para os gêneros vizinhos do fantástico, o estranho, se as leis do mundo se mantêm inalteradas e os fenômenos podem ser explicados por elas; e o maravilhoso, se são outras leis, novas ou desconhecidas, e o sobrenatural é aceito e/ou naturalizado. Dessa forma, o fantástico também pode ser caracterizado como um gênero limítrofe, que está entre o estranho e o maravilhoso.

Além disso, conforme Todorov, existem subgêneros transitórios tanto do lado do estranho quanto do maravilhoso. Do lado do estranho, encontram-se o estranho puro e o fantástico-estranho, e do lado do maravilhoso, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, está o fantástico puro. Sobre ele, ainda que Todorov inicie a sua obra apresentando que o leitor implícito, a(s) personagem(ns) e o narrador têm que optar por uma explicação para o acontecimento narrado, há textos fantásticos que sustentam a ambiguidade até o fim da narrativa, isto é, se a ambiguidade se mantém, a hesitação também se mantém. Logo, ao término de uma narrativa, é possível considerá-la propriamente fantástica, sem a necessidade de escolher entre os gêneros estranho ou maravilhoso, ou um dos seus subgêneros.

No entanto, Todorov acredita que o fantástico se transformou em outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural no século XX. Por isso, demarca o seu declínio no século XIX do modo como o compreendeu. Antes disso, todavia, pontua que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (Todorov 2017: 169). Isso porque “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos” (Todorov 2017: 169). Ao referenciar *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, reorganiza as suas ideias ao indicar que a obra não pôde ser entendida como o fantástico do século XIX, mas como um novo fantástico:

Jaime Alazraki, teórico argentino, no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?”, publicado em 1990, na revista *Mester*, define um novo gênero, o neofantástico, que começou a estudar nos anos setenta do século XX. De acordo com Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em “O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki” (2012), foram longos anos de muito estudo para o autor, com as considerações sintetizadas no ensaio em estudo e antes apresentadas em diversas obras teóricas.

Conforme o teórico, o neofantástico, ou, como utiliza em seu texto, o “relato neofantástico”, “está pautado pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores” (Alazraki 1990: 31; tradução nossa).<sup>3</sup> Ressaltamos que o autor utiliza o termo “relato”, ao se referir ao “relato fantástico”. No português, traduzi-

3 está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

mos “relato” como “narrativa” e “relato fantástico” como “narrativa fantástica”, pois “relato” é um falso cognato.

A definição de Alazraki para o neofantástico é proposta com base nas ideias expostas em conferências e escritos ensaísticos e literários de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. O crítico, todavia, não inicia o seu ensaio ou a parte referente propriamente ao neofantástico com a menção de que a sua teorização se baseia na obra desses escritores. Somente durante a leitura do texto notamos isso. Como exemplo, podemos citar que é de Cortázar a ideia de que a realidade cotidiana encobre uma segunda realidade profundamente humana. Alazraki parece ter buscado subsídios nessa ideia para elaborar a “visão” do neofantástico. Depois de apresentar esse ponto de vista de Cortázar e a definição de fantástico do ficcionista, realmente inicia a delimitação do neofantástico, valendo-se da concepção cortazariana do gênero, como demarca Alvarez.

Logo no início do seu ensaio, Alazraki apresenta que, por muito tempo, bastou a presença de um elemento fantástico para considerar uma obra fantástica, permitindo que textos como os de Homero, Shakespeare, Cervantes e Goethe fossem entendidos como fantásticos. Em seguida, Alazraki expõe que a maioria dos críticos, como Louis Vax, Roger Caillois e H. P. Lovecraft, entendem que é a capacidade do fantástico gerar medo ou terror o que o difere de gêneros vizinhos. Porém, o autor acredita que muito do que era chamado de literatura fantástica não pertencia ao gênero, porque nem toda narrativa fantástica objetiva nos assaltar com algum medo ou terror, ainda que contenha elementos fantásticos. Por isso, propõe a definição da narrativa neofantástica, diferente da narrativa fantástica do século XIX, em que eram fundamentais elementos fantásticos e sobrenaturais e a presença do medo, do terror e do horror, como defendem muitos estudiosos.

No entanto, para Alvarez, o teórico argentino delimita um novo gênero estritamente relacionado com o fantástico tradicional, ainda que sem aderir aos temas ou a estrutura do fantástico. Na leitura do ensaio, contudo, notamos que Alazraki não esclarece isso, pois marca a distinção ou a diferença entre o fantástico tradicional e o neofantástico, ou seja, o autor não aproxima os gêneros, somente aponta os distanciamentos entre eles. Apesar disso, concordamos que o fantástico tradicional e o neofantástico são bem próximos.

Retomando o ensaio, após perguntar como classificar e nomear os relatos que contém elementos fantásticos, mas que não visam nos assaltar com algum medo ou terror, bem como se questionar como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, Alazraki apresenta e discute algumas conferências de Julio Cortázar, aquele que primeiro expressou insatisfação na categorização de seus contos como fantásticos. Para Cortázar, suas narrativas eram um gênero novo derivado do fantástico ou um novo tipo de ficção em busca de seu gênero. O autor do ensaio, após propor uma reflexão sobre *A metamorfose* (1915), de Kafka, a fim de mostrar que a crítica não a compreende como fantástica, mas, por exemplo, como um obra da psicanálise, recupera as ideias de Cortázar e de Borges para finalmente definir o neofantástico.

Desse modo, Alazraki precisa a diferença entre as narrativas fantásticas e neofantásticas. Elas se diferem por três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Sobre o primeiro elemento, a visão, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki 1990: 29, tradução nossa).<sup>4</sup> Em outras palavras, o neofantástico se vincula à realidade como uma máscara, ou seja, não necessariamente a realidade pode ser entendida como uma máscara, mas a sobreposição do neofantástico à realidade. Essa realidade é a primeira, que oculta uma segunda, o verdadeiro alvo da narração neofantástica.

Ainda a respeito da “visão”, compreendemos que Alazraki indica que a primeira realidade se constitui como uma superfície sólida e imutável, vulnerável a fissuras ou rachaduras, enquanto a segunda realidade se caracteriza como uma esponja, um queijo *gruyère*, uma superfície cheia de buracos, como uma peneira, de onde se vê a primeira realidade. Quanto à intenção, a segunda característica de uma narrativa neofantástica, o teórico argentino acredita que o neofantástico não provoca medo ou terror no leitor, como as narrativas do século XIX, mas perplexidade ou inquietação. Além disso, as narrativas neofantásticas são, em sua maioria, metáforas que expressam vislumbres, resistentes à linguagem da comunicação e à razão e contra o sistema conceitual ou científico.

Percebida pelo autor como uma segunda linguagem, a metáfora é o único meio de se reportar àquela segunda realidade, que não é possível de ser atingida pela linguagem da comunicação. Além disso, é por meio da metáfora que se pode nomear o inominável pela ciência. Ainda sobre a intenção, destacamos uma observação de Alvarez (2012: 39-40), que salienta que Alazraki se opõe à delimitação do fantástico a partir do medo ou do calafrio, mas apresenta uma explicação parecida ao substituí-los pela perplexidade ou pela inquietação. Concordamos com a autora, pois são reações similares.

No que tange ao *modus operandi*, isto é, ao modo de funcionamento do neofantástico, para Alazraki, “desde as primeiras frases da narrativa, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*”<sup>5</sup> (1990: 31; tradução nossa). Nesse sentido, por um lado, no fantástico, a introdução do sobrenatural ocorre aos poucos, após o início da narrativa, e, de acordo com a teoria todoroviana, há a presença da hesitação. Por outro lado, no neofantástico, desde o início da narrativa o insólito está presente, o qual exige a sua aceitação por parte do leitor, normalmente inscrito em cenas do cotidiano.

Por fim, ainda comparando o fantástico com o neofantástico, no que diz respeito à visão, se, por um lado, comumente o fantástico apresenta a cotidianidade do mundo como real e verdadeira ou está mais ligado ao gótico; por outro lado, no neofantástico essa realidade cotidiana, explícita, encobre outra, mais profunda e huma-

4 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.

5 Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*.



na, lugar em que o neofantástico atua, e de onde surgem as manifestações insólitas dirigidas à primeira realidade.

A respeito da intenção, o fantástico normalmente visa ao medo, ao terror e ao horror, a partir de uma realidade já dada, segundo o ponto de vista de muitos estudiosos. Enquanto isso, o neofantástico visa provocar um sentimento de perplexidade ou inquietação, que advém da segunda realidade e atua na primeira, a partir de uma linguagem constituída por metáforas, que possibilitam sentidos além daqueles da linguagem da comunicação, que extrapolam a interpretação racional e se opõem à concepção científica. Com isso, uma vez que o insólito se encontra na realidade cotidiana, explícita, e faz parte da tessitura dos eventos, ele é absorvido com naturalidade.

### **TRANSFORMAÇÕES DO FANTÁSTICO NA CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DE “FOTOSSÍNTESE”**

O conto que dá parte ao título da obra de Sinara Foss tem o seu início marcado por um acontecimento incomum que provoca inquietude: “Ana se levantou depois de uma noite maldormida, perturbada por pesadelos. Chegou bem perto do espelho e virou o rosto de lado para ver melhor. Um galhinho de aproximadamente seis centímetros [...] brotava de seu ouvido” (2023: 15). Esse fato nos remete ao fantástico contemporâneo ou ao neofantástico, para utilizar a nomenclatura batizada por Alazraki.

O fato irreal já está posto na narrativa desde o seu início e não existe questionamento a respeito da transformação da personagem Ana em uma árvore. A família, a mãe e o pai sofrem, mas acabam aceitando naturalmente a situação. Diferentemente das histórias fantásticas clássicas em que prevalece a hesitação das personagens e do leitor, nas contemporâneas isso não mais ocorre e o insólito e o absurdo surgem nas primeiras linhas. Esse acontecimento remete a uma das características do neofantástico elencadas por Alazraki, que é o *modus operandi*, ou seja, a história já se inicia com o insólito e o absurdo instaurados. Com isso, ao longo do conto a jovem Ana vai se metamorfoseando em árvore, como também percebemos em:

Acordou bem mais tarde com um desconforto ainda maior. Algo roçando, áspero, fazendo cócegas, pressionado entre o rosto e o travesseiro. Se moveu pesadamente até o espelho e não conseguiu conter o grito. Levou as mãos à cabeça e viu no reflexo galhos saindo do outro ouvido. Esse caule era ainda mais forte e vigoroso. (Foss 2023: 16)

A etapa seguinte é a transformação por completo da jovem em uma árvore a ponto de sua voz não mais sair: “estava horrorizada, mas nenhum som humano saiu de sua boca, apenas um ciciar de folhas e flores de um verde desmaiado” (Foss 2023: 16). O neofantástico instaura-se justamente na metáfora da metamorfose da jovem em árvore, que é a intenção, mencionada por Alazraki. Quando a mãe de Ana, Kátia, en-

tra no quarto para entender o que estava acontecendo com a filha, a transformação já havia acontecido: “conseguia identificar apenas os cabelos da filha entre as folhas da planta semi-humana que habitava aquele quarto desarrumado” (Foss 2023: 17). A partir disso, Kátia liga para o pai solicitando a presença dele.

Além disso, é possível entendermos o neofantástico na narrativa escondendo uma segunda história: a de uma família disfuncional. Essa é mais uma característica da narrativa neofantástica, nomeada por Alazraki como *visão*, que indica que uma história esconde outra. Ana vive somente com a mãe. O pai deixou a família, não temos muitas informações a seu respeito, porém fica claro na fala da mãe que ele não frequenta muito a casa e fazia Kátia perder o controle. No momento em que é chamado para ver como está a filha, a sua primeira reação é o riso ao saber sobre a metamorfose de Ana: “não saberia dizer quanto tempo depois chegou o pai. Cochicharam, mas ela ouvia tudo. A mãe contou o que vira. A risada do pai passou como um vento. – Só queria entender por que isso dessa vez...” (Foss 2023: 18).

A atitude do pai é a de abandono ou de ausência, bem como de questionamento, visto que quer entender o motivo de tudo aquilo estar acontecendo. Também é possível relacionar a metamorfose de Ana com a atitude da natureza em ocupar o espaço da sociedade androcêntrica. O pai é o sujeito masculino opressor, enquanto Ana e a mãe podem representar as personagens que estão sempre buscando alguma desculpa para a presença de Arthur.

A transformação de Ana em árvore é a resposta da natureza. Isso nos remete ao ecofeminismo, uma corrente dentro dos estudos de gênero que lança o olhar para os maus-tratos ao meio-ambiente e às mulheres. Na verdade, a corrente ecofeminista sugere que o descaso com a natureza e ao mesmo tempo com o sujeito feminino tem a mesma origem:

O ecofeminismo propõe o incentivo da interconectividade, abordando a subjugação das mulheres sob a mesma égide da depredação ambiental, no reconhecimento de injustiças e de tratamentos marginalizantes. [...] Nesses termos, a lente ecofeminista enxerga o homem como o agente produtor de uma cultura vista como normal e desejável numa sociedade assentada em valores patriarcais, penosamente sofredora de diversos problemas ambientais e éticos. Ao mesmo passo, entende a mulher enquanto ser intrínseca, biológica e socialmente conectada à natureza e aos ciclos vitais. (Reis & Lemgruber 2020: 89)

Vale ressaltar que o ecofeminismo no conto é marcado pela presença sufocante e esmagadora do pai que parece afugentar o sujeito feminino, embora seja ele o responsável por arrancar Ana metamorfoseada em árvore do quarto e levá-la para o quintal. No entanto, após o ritual de depositar a filha-árvore na terra, o pai vai embora, e é a mãe quem ficará para cuidar da planta, como se descreve em: “o sol já tingia de saudade as nuvens do horizonte quando Arthur se despediu. Com a mão pressionando a madeira do portão, voltou-se uma última vez” (Foss 2023: 19).

A reação do pai de ir embora e se despedir da filha, deixando-a aos cuidados da mãe, marca mais uma vez o abandono em que elas já estavam: Ana vivia apenas com a mãe. A relação da mulher com a natureza é aqui marcada e o ecofeminismo sublinha essa questão na narrativa de Sinara Foss. Nas palavras de Maria Mies e Vandana Shiva:

Uma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. Somente deste modo estaremos habilitados a respeitar e a preservar a diversidade de todas as formas de vida, bem como das suas expressões culturais, como fontes verdadeiras do nosso bem estar e felicidade. Para alcançar este fim, as ecofeministas utilizam metáforas como “re-tecer o mundo”, “curar as feridas” religar e interligar a “teia”. (1993: 15)

A citação de Mies e Shiva traz à luz a narrativa de Sinara Foss, enfatizando a metáfora de retecer o mundo, ou seja, como Ana tem uma existência de abandono por parte do pai, curará as suas feridas em uma nova forma de vida. A existência dessa menina e seu convívio com a família foram esquecidos por ela. O ritual de depositar a filha-árvore na terra pode ser comparado com uma cerimônia fúnebre. Inclusive, após isso os pais se sentam na varanda e ficam olhando para a filha-árvore e lembrando de suas “peraltices, suas notas na escola, exaltando suas qualidades” (Foss 2023: 19), como se o seu ciclo de vida tivesse chegado ao fim.

Nessa narrativa contemporânea o insólito e o absurdo estão presentes desde o início e problematizam as questões da natureza por meio do ecofeminismo e do cuidado mútuo com as outras espécies, visto que a personagem Ana se metamorfoseia em árvore e passará a ser cuidada pela mãe. Talvez isso não acontecesse antes, principalmente se analisarmos a relação paterna nessa família.

A natureza retira e exige do ser humano aquilo que não está sendo bem cuidado, ou seja, Ana. A personagem está no seio de uma família disfuncional, de um pai omissivo, que consegue deixar Kátia, a mãe, desestabilizada e evidenciando o seu lado agressivo. Assim, a natureza cobra dessa família, tomando para si a filha do casal. Dessa forma, o pai precisa voltar para casa, e, pela última vez, pai e mãe se reúnem para dar adeus a forma humana da filha. Agora, sim, Ana será cuidada pela mãe e estará liberta do pai opressor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a analisar o conto “Fotossíntese”, da autora Sinara Foss, presente na obra *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, com a intenção de constatar as transformações do gênero fantástico na contemporaneidade. Para

tanto, estudamos a teoria do fantástico tradicional, ressaltando as contribuições de Todorov, e a teoria contemporânea, de Alazraki.

Assim, foi possível compreender que a narrativa fantástica contemporânea concebe o acontecimento fantástico sem a presença da hesitação ou da ambiguidade na narrativa. O fantástico de Sinara Foss nos apresenta uma história com um fato insólito e absurdo desde o seu início: uma garota acorda pela manhã com um broto de um galho de árvore no seu canal auditivo. A partir desse evento, até a transformação total da personagem em uma árvore, podemos verificar a constituição do neofantástico pelas suas três características, elencadas por Alazraki: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Esses três aspectos podem ser observados no conto, que também reflete a respeito de uma nova corrente dentro dos estudos de gênero, o ecofeminismo.

Esse último vem à baila considerando a relação da mulher com o meio ambiente. Como afirmam Reis e Lemgruber, as bases do ecofeminismo são “a matriz de manifestação essencialista ou espiritual e a matriz social” (2020: 92). A união dessas duas vertentes pode ser evidenciada no conto de Foss, uma vez que Ana não sofre com a desunião de sua família, seus pais são separados e o genitor não demonstra muitos cuidados para com o sujeito feminino. Desse modo, a perspectiva de Foss é discutir a relação da natureza com o sujeito opressor masculino, por isso a menina se transforma em árvore é será cuidada pela mãe. O cuidado com a natureza lembra o cuidado materno. Além disso, esse final da narrativa pactua com os dados biográficos da autora Sinara Foss, como vimos, uma defensora da natureza e das causas animais.

Dessa forma, afirmamos que o fantástico contemporâneo busca trazer à luz da discussão, em suas narrativas, o insólito e o absurdo desde o início com a intenção de evidenciar uma história por trás da outra, como a situação de uma disfunção familiar. Ademais, como a família de Ana dispensa os cuidados necessários para o bem-estar dela, a natureza cobra isso tudo: retirando a jovem do convívio da família e a transformando em árvore. Nesse momento, a corrente ecofeminista é tangenciada, visto que os cuidados com a filha-árvore serão os da mãe. O pai mais uma vez abandona a sua família.

## OBRAS CITADAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, Los Angeles, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, p. 36-44, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12540/9110>.

FOSS, Sinara. *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*. Porto Alegre: Gog/Bestiário, 2023.

MIES, Maria & Vandana Shiva. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

REIS, Émilien Vilas Boas & Vanessa Lemgruber. As Brumas de Avalon: uma leitura ecofeminista. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 29, n. 1, p. 88-106, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/52441>.

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