
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL NO CONTO FANTÁSTICO “AS FLORES”, DE AUGUSTA FARO

Cecil Jeanine Albert Zinani¹ (UCS)
e Guilherme Barp² (UFRGS)

RESUMO: A literatura de autoria feminina que tematiza o insólito tem se tornado mais frequente na contemporaneidade. Uma autora que escreveu contos insólitos é Augusta Faro, em cuja obra *A friagem* (1999) encontra-se o conto “As flores”, objeto deste estudo. Após realizar algumas considerações sobre o fantástico, fundamentadas, principalmente, em Todorov (2004) e Roas (2014), são abordados conceitos relativos ao neofantástico, bem como a caracterização do espaço ficcional em Furtado (1980). A partir desse arcabouço, são investigados aspectos que organizam o espaço narrativo no conto “As flores”, evidenciando a relevância desse elemento na estrutura do conto fantástico em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; neofantástico; espaço ficcional; literatura de autoria feminina; “As flores”.

THE REPRESENTATION OF THE LITERARY SPACE IN THE FANTASTIC SHORT STORY “AS FLORES”, BY AUGUSTA FARO

ABSTRACT: Supernatural literature written by women has become increasingly prevalent in contemporary times. Augusta Faro, known for her supernatural short stories, includes one such tale, “As Flores” (“The Flowers”), in her book *A Friagem (The Chill)* (1999), which is the focus of this study. Following an initial theoretical section on fantastic literature, drawing primarily on Todorov (2004) and Roas (2014), this paper explores concepts related to the neofantastic genre and the representation of space in such literature, as proposed by Furtado (1980). Building on this theoretical foundation, the paper then examines the literary space in “As Flores,” demonstrating its significance within the structure of the fantastic short story.

KEYWORDS: fantastic; neofantastic; literary space; women’s literature; “As flores”.

Recebido em 14 de abril de 2024. Aprovado em 26 de março de 2023.

1 cezinani@terra.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-8656-8865>

2 gbarp123@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0393-2693>



INTRODUÇÃO

Problematizar a produção de um gênero literário que se manifesta em diferentes autoras e gêneros [...], como o fantástico e suas vertentes, pode colaborar para o desvendamento de imaginários sociais que se constituíram a partir do silenciamento de vozes, especialmente femininas, no cânone literário. Nesse sentido, o insólito, o inexplicável, o horrível e/ou o insano, coexistindo como representação da realidade cotidiana, permitem entrever as contradições de um mundo aparentemente ordenado.

(Martins 2021: 56)

A modalidade narrativa denominada insólito – referida, muitas vezes, apenas como fantástico –, pode designar uma série de fenômenos, tais como fantástico, maravilhoso, estranho, animista, fantasista, tendo suas raízes em tempos imemoriais, associada a contos de fadas, relatos mitológicos ou manifestações folclóricas. No contexto literário, deixado de lado o contexto das narrativas folclóricas, o fantástico desponta no Romantismo como uma maneira de lidar com o racionalismo da época, originário do desenvolvimento científico e tecnológico. Ligado, previamente, ao gótico, do qual se originou, contou com recepção favorável de uma significativa parcela do público leitor, propiciando que se desenvolvessem estudos teóricos sistemáticos sobre esse tema. O fantástico não desapareceu, como asseveram alguns estudiosos, a exemplo de Todorov (1979: 164), porém transformou-se, sendo uma de suas denominações, contemporaneamente, o neofantástico.

Esse gênero tem se mostrado pouco representativo na literatura de autoria feminina brasileira, ainda que nomes estrangeiros muito expressivos tenham produzido obras bastante significativas, entre elas, *Frankenstein: o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, publicado, originalmente, em 1818, ou *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, que veio à luz em 1982. No Brasil, uma das primeiras autoras a se aventurar na literatura fantástica foi Emília Freitas, que publicou, em 1899, o romance *A rainha do ignoto*. Entre as autoras contemporâneas que contemplam a literatura do insólito, destaca-se Augusta Faro Fleury de Melo.

Augusta Faro, nascida em Goiânia, é autora de mais de uma vintena de livros. Recebeu o Prêmio Octávio de Faria da União Brasileira dos Escritores do Rio de Janeiro, além de outros prêmios, e pertence, além de outras associações, à Academia Goiana de Letras, onde ocupa a cadeira nº 26. Sua primeira obra foi o livro de poemas *Mora em mim uma canção de menina*, publicado em 1982. Além de poemas, escreveu contos, ensaios, literatura infantil, entre outros (Martins 2021: 205-206). O livro *A friagem*, composto por 13 contos, foi publicado em 1998, assinalando a estreia da autora no gênero fantástico. Entre os contos, destaca-se o texto “As flores”, cuja configuração do espaço ficcional – conforme Furtado (1980: 119) – será objeto deste estudo, após algumas considerações sobre literatura fantástica e o neofantástico.

FANTÁSTICO E SUA TRANSFORMAÇÃO: O NEOFANTÁSTICO

Todorov, em textos publicados nas décadas de 1960 e 1970, considera que a literatura fantástica teve uma vida bastante breve (1979: 164).³ Ela inicia no final do século XVIII, havendo, posteriormente, uma significativa redução do interesse pelo gênero, o qual desaparece no final do século XIX. No entanto, o crítico assevera a continuidade de aspectos como o sobrenatural e o maravilhoso, os quais existem desde sempre. O autor fundamenta o fantástico em dois aspectos, primeiramente, a hesitação do leitor que se identifica com a personagem principal, e, depois, a existência de um acontecimento insólito. Também considera imprescindível uma modalidade específica de leitura que não pode se caracterizar como poética ou alegórica (Todorov 1979: 152). Para o autor, similarmente a outros teóricos, como publicado por Lovecraft em 1927 (2008: 25) e por Roas em 2001 (2014: 58), a característica fundamental do fantástico é o medo, ou seja, o sentimento de desestabilização do ser humano (Todorov 2004: 40). Essa instabilidade tem lugar diante do questionamento da racionalidade do século XIX, por meio da manifestação de aspectos sombrios da natureza humana ou, no caso de Lovecraft, pela presença do inominável, contra o qual não há defesa nem prevenção possível.

Todorov (2004: 171) atribui ao fantástico duas funções, uma literária e outra social. Em relação à função literária, subdivide-a em três aspectos: o pragmático, o semântico e o sintático. O pragmático tem em vista que o “sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor” (Todorov 2004: 171), relacionando-o ao enunciado e à enunciação do texto; o semântico consiste no próprio tema da narrativa; e o sintático estabelece as relações entre as partes constituintes, os nexos de causalidade, espacialidade e temporalidade, integrando o processo narrativo. A respeito da função social, “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (Todorov 2004: 167). Dessa forma, entende que essa modalidade literária possibilita evitar a censura, quando são abordados temas interditos pela sociedade, ou, como afirma o autor: “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (Todorov 2004: 168), quer se trate de temas associados ao tu, portanto, referentes a desvios de comportamento, ou compatíveis com o eu, dessa forma, relacionados a neuroses. Em síntese, o fantástico concede a oportunidade de que assuntos considerados tabus, portanto socialmente proscritos, possam ser discutidos livremente.

Para o autor, o fantástico constitui um gênero bastante fluido que “pode se desvanecer a qualquer instante” (Todorov 2004: 48), comparando-o ao presente; dessa maneira, as categorias vizinhas, o estranho e o maravilhoso, podem ser associadas, respectivamente, ao passado, já conhecido, e ao futuro, o desconhecido. Assim, o instante fugaz, relacionado ao presente, consiste na hesitação, considerada a essência do fantástico, o qual, quando devidamente explicitado pelas leis naturais, constitui-se no estranho; ou, no sobrenatural, quando não houver possibilidade de correspon-

3 **Nota Bene:** na contextualização das obras estrangeiras, será informada a data da edição original ou, na sua menção, a data de publicação original e a data da edição usada como fonte documental.

dência entre os fatos e essas leis. Nessa perspectiva, o fantástico se reduz, apenas, a uma linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, exaurindo seu potencial no momento da decisão.

Uma perspectiva mais contemporânea do fantástico é apresentada por David Roas, em sua *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014). Para o autor, o fantástico somente pode ser estabelecido em uma relação com o real, dessa maneira, a narrativa precisa apresentar um fenômeno que não possa ser explicado pelas leis naturais, ou seja, sobrenatural: “Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (Roas 2014: 31). Ainda que, nesse aspecto, apresente o mesmo posicionamento de Todorov (2004: 40), Roas avança em sua fundamentação, considerando o fantástico uma ameaça, uma vez que destrói a estabilidade da realidade conhecida, transtornando as leis naturais e compelindo o leitor a questionar a realidade circundante. Se a percepção da realidade se revela problemática, movediça, o mesmo pode ocorrer em relação ao sujeito. Prossegue o autor: “a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como o real, e o real, como possível irrealidade” (Roas 2014: 32). Com isso, o fantástico lança uma luz sobre o lado escuro do ser humano, em que a racionalidade não é possível.

A evolução do conhecimento e as mudanças sociais que acarretaram o progresso da ciência e a transformação da sociedade, associadas a novos entendimentos sobre o sujeito e a realidade, originaram novas formas de narrar o insólito. Nessa perspectiva, autores hispano-americanos muito relevantes influenciaram os novos rumos dessa modalidade de literatura, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, mestres do conto fantástico, ou Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez, representantes do realismo maravilhoso. Configura-se, então, o neofantástico.

Conforme Todorov (2004: 169), o fantástico, no século XX, foi substituído pela psicanálise, uma vez que perdeu sua função social que era elaborar as neuroses e os interditos da sociedade, além de provocar o medo. Essa assertiva é contestada por Roas (2014: 40) que aponta para novas configurações narrativas do fantástico, como procedidas por Kafka, Borges, Cortázar, as quais não provocam medo explícito, tampouco situam-se na hesitação entre estranho e maravilhoso. Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, afirma que a grande maioria dos contos que escreveu são fantásticos, “por falta de um nome melhor, e se opõe a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas” (1993: 148), de acordo com o racionalismo filosófico do século XVIII, em que leis e princípios bem como relações de causa e efeito funcionavam em perfeita harmonia. Assegura que sua busca pessoal é orientada para “uma literatura à margem de todo o racionalismo demasiado ingênuo” (1993: 149). Na verdade, o autor denomina “fantástico” uma outra modalidade de conto, o qual, ainda que apresente a ocorrência de um acontecimento extraordinário, afasta-se das prescrições dos teóricos da área, questionando

as leis que regulam a realidade e enfatizando a validade das exceções (Cortázar 1993: 149). É possível afirmar que muitos contos desse autor configurem outra vertente do fantástico, o neofantástico.

Em artigo publicado na revista *Mester* em 1990, Alazraki (2001: 275) comprova a evolução do fantástico, a partir da obra *Metamorfose*, de Kafka, que não é considerada fantástica por teóricos como Todorov, Caillois e Vax. Ele afirma que as parábolas utilizadas por Kafka ultrapassam critérios lógicos e racionais, problematizando o entendimento de suas metáforas. Entende a obra de Kafka como fantástica, na medida em que apresenta uma realidade cotidiana que encobre outra realidade, profundamente humana, porém, oculta pelas convenções culturais (Alazraki 2001: 275). Por buscar intuir e conhecer essa outra realidade, situada além daquilo que está construído racionalmente, essa literatura é nomeada de neofantástico por Alazraki (2001: 276). Um conto exemplar de Cortázar que ilustra essa nova modalidade é “A ilha ao meio dia”, do livro *Todos os fogos o fogo*, publicado originalmente em 1966 (2002: 121-133). O conto narra a obsessão de um comissário de bordo de um avião que faz a rota Roma–Teerã por uma ilha grega, sobre a qual passa três vezes por semana. Após olhar a ilha, reiteradamente, percebendo-a cada vez mais próxima, o comissário decide tirar suas férias e ir para lá. Ao chegar, vê o avião em que trabalhava afundar no mar, e um cadáver com o uniforme de comissário chegar à praia com a garganta cortada. O evento insólito é a expansão do tempo, pois, ainda que a narrativa detalhasse as diversas viagens, a viagem, na verdade, é uma só e o fato narrado é a queda do avião. O conto, dessa maneira, afasta-se dos preceitos do gênero como descrito por teóricos como Todorov. O mais adequado seria denominá-lo de neofantástico.

Para Alazraki, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional, do século XIX, por três aspectos: visão, intenção e *modus operandi*. Em relação à visão, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma capa que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”⁴ (2001: 276). Dessa maneira, a realidade não constitui um bloco sólido em que ocorre alguma fissura (a qual abrigaria o evento fantástico), porém, é porosa, semelhante a uma esponja por onde é acessada uma segunda realidade. Esses interstícios assinalam a falsidade do mundo considerado real. Logo, a pretensa firmeza e a estabilidade da realidade cotidiana são falsas, constituindo um disfarce, não passando de ilusão.

A respeito da intenção, diferentemente do conto fantástico que se empenha em causar medo ao leitor, destruindo suas certezas, verifica-se que o conto neofantástico não pretende provocar essa sensação, mas apenas inquietude e perplexidade, devido ao caráter insólito da narrativa. Conforme Alazraki, “[os contos fantásticos] são, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de motivos que escapam ou resistem à linguagem da comunicação”⁵ (2001: 277, tradução nossa). Essas narrativas não cabem no sistema conceitual que

4 Lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

5 [Los cuentos fantásticos] son, in su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiónes o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación.

as governa. Dessa maneira, resta ao processo metafórico a possibilidade de acessar a segunda realidade. O autor expande o conceito de metáfora, adjetivando-a como epistemológica e definindo-a como alternativa para nomear aquilo que não pode ser nomeado pela linguagem científica. Essa ambiguidade possibilita interpretações de aspectos não explicitados no texto, uma vez que ele silencia, sendo que esse silêncio constitui sua maior força. É o que ocorre no conto de Cortázar citado. Alazraki (2001: 277) exemplifica esse processo metafórico com o conto “A biblioteca de Babel” (1944; 1999) de Borges, que inicia com a frase: “O universo (que outros chama a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais...” (Borges 1999: 516).

O terceiro aspecto, o *modus operandi*, refere-se, propriamente, à construção da narrativa. O relato fantástico tradicional inicia com uma situação idêntica à realidade factual do leitor, a qual, após a apresentação progressiva de algumas pistas, é fraturada por um acontecimento insólito, que gera o medo característico dessa modalidade literária. No neofantástico, o fato estranho ou sobrenatural ocorre no início da narrativa, sem que haja qualquer preparação, precipitando-se de imediato sobre o leitor. Como exemplo bem elucidativo, Alazraki (2001: 279) recorre novamente à obra *Metamorfose*, editada originalmente em 1915, de Kafka, cuja primeira frase é: “Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (2002: 7). Conforme Alazraki (2001: 280), o neofantástico refere-se a sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos. Dessa maneira, a transformação de Gregor pode ser entendida como uma projeção da situação familiar vivida pela personagem, que é explorada pela família, uma vez que, com seu trabalho, precisa sustentar os pais e a irmã, já que nenhum deles se dispõe a trabalhar, ainda que todos estejam aptos a exercer alguma atividade, como fica comprovado na final da narrativa. Assim, como o fantástico pode ser entendido como um desafio ao racionalismo dos séculos XVIII e XIX, o neofantástico pode ser visto como uma consequência do horror desencadeado pela Primeira Grande Guerra, da psicanálise e dos movimentos de vanguarda como o surrealismo ou existencialismo que tiveram lugar na primeira metade do século XX (Alazraki 2001: 281). É possível considerar que contos de Augusta Faro, presentes no livro *A friagem* (1998), estejam inseridos na perspectiva do neofantástico.

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA FANTÁSTICA

Publicada na década de 80 do século XX, a obra de Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa* (1980), ainda hoje constitui uma obra de referência para a elucidação dos componentes da narrativa fantástica, no sentido de delimitar o gênero, estabelecer a arquitetura dos elementos constituintes, em contraste com outras modalidades de narrativa, verificar formas de combinação possíveis para a configuração do gênero. Para o autor, a existência do fantástico depende do equilíbrio construído pela organização dinâmica e pela combinação das partes tanto no plano da obra quanto no plano do discurso (Furtado 1980: 15).

Da mesma maneira, como Todorov (2004: 41) e Roas (2014: 30), o autor considera que os temas sobrenaturais são indispensáveis ao fantástico, ainda que não sejam exclusividade desse gênero. Complementa esse entendimento com o conceito de fenomenologia metaempírica. Para Furtado, essa fenomenologia

está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto o conjunto de manifestações assim designadas inclui qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (Furtado 1980: 20)

Desse modo, a terminologia utilizada pelo autor lembra termo insólito, na medida em que se refere a fenômenos que não podem ser explicados, objetos de experiência ou verificados pelos meios possíveis ou, ainda, devido ao desconhecimento ou a equívocos na sua apreensão. Aponta, também, como essência do fantástico, a apresentação do evento sobrenatural de forma crível e que mantenha “uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer um deles” (Furtado 1980: 38), permanecendo, durante toda a narrativa, a ambiguidade entre os mundos empírico e metaempírico.

Para o autor, é indispensável a ocorrência da verossimilhança, bem como a manutenção de dúvida até o final do texto. Outro aspecto importante é a concorrência de todos os componentes do processo narrativo na direção da fenomenologia metaempírica, elemento fundamental para gerar a reação esperada (Furtado 1980: 19-22). Dessa maneira, ocorre um apagamento dos demais elementos da diegese, o que não significa sua eliminação, uma vez que personagem, espaço, tempo, narrador e narratário continuam sendo fundamentais, apenas são reduzidos a alguns traços essenciais.

Em relação ao espaço, ainda que sua descrição seja restrita ao que interessa à fenomenologia metaempírica, quando bem utilizado, pode prestar uma contribuição relevante em dois aspectos: quanto à verossimilhança e quanto à manutenção da ambiguidade. Para Furtado (1980: 120-121), os aspectos constituintes do espaço fantástico, em geral, organizam-se em duas categorias: realistas e alucinantes. Os elementos realistas se caracterizam por “acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico, [...] simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a ‘opinião comum’ considera ser o real” (Furtado 1980: 120). Os elementos alucinantes são aqueles itens particulares que se inserem no espaço anterior, contribuindo para uma configuração que cause estranhamento ao leitor. Dessa maneira, ao jogar com as duas perspectivas, o espaço torna-se um elemento importante para evidenciar o fantástico, ou, nas palavras de Furtado “aparentando

mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível” (1980: 121).

Relativamente à modalidade de espaço, o autor faz referência a locais fechados e delimitados, indicando a influência da literatura gótica em que predominavam castelos antigos, casas grandes, meio arruinadas, com labirintos, construções situadas em locais ermos, áreas isoladas (Furtado 1980: 121). Também evita planos verticais ascendentes, uma vez que esses trazem conotação positiva, porém privilegia planos descendentes (subterrâneos, criptas) (Furtado 1980: 125). A iluminação também é parca, as descrições evitam a luz e a cor, criando uma atmosfera de indeterminação, adequada à inserção de aspectos alucinantes. Como a construção do fantástico prevê a precariedade do equilíbrio entre realidade e ilusão, é imprescindível a escolha de um espaço híbrido, “descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e à indefinição da história” (Furtado 1980: 125). Esse equilíbrio precário, na apresentação do espaço encenado, deve empregar elementos tanto alucinantes quanto realistas, pendendo de um lado e para o outro, de modo a corrigir as distorções que possam ocorrer. O espaço conhecido, familiar, deve estar presente na maior parte da narrativa, enquanto o espaço alucinante deve ser episódico e ocasional, porém, é imprescindível que esteja presente, sob pena de inviabilizar o insólito. Conforme o autor, é importante combinar adequadamente as duas modalidades, a fim de obter o efeito desejado. Para que o insólito consiga manter a ideia de coexistência entre dois universos excludentes e, assim, possibilitar a manutenção da dúvida do destinatário, é imprescindível que o aspecto “normal” seja bem demarcado, ainda que o fantástico tenda a contaminar esse mundo. Geralmente, o espaço predominante é o realista, uma vez que é nesse que aparece o elemento insólito que vai instituir uma fissura que desconstrói a solidez do mundo concreto (Furtado 1980: 126).

O caráter de “normalidade” da narrativa não repousa apenas no espaço, pois os demais elementos contribuem para esse efeito. De acordo com Furtado (1980: 128), “o espaço fantástico simula a completa abertura do real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se aperceba”. A partir dessas considerações, examinar-se-á a questão do espaço no conto “As flores”, de Augusta Faro, na perspectiva do neofantástico.

O ESPAÇO FICCIONAL, SOB A PERSPECTIVA DO NEOFANTÁSTICO, NO CONTO “AS FLORES”

A respeito da obra *A friagem*, de Augusta Faro, diversos contos têm sido objeto de estudo, sob os mais variados aspectos, focalizando o elemento fantástico, quer seja na perspectiva da personagem (Batista & Borges: 2013), do narrador e do narratário (Zinani & Knapp, 2020). Tendo em vista que o espaço ficcional não se constitui em elemento de destaque na ficção insólita, verificou-se interesse menor em abordar os contos por essa perspectiva, motivando este estudo.

Uma das narrativas em que o espaço ficcional ganha relevância é o conto “As flores”, que apresenta a trajetória de Rosa, a protagonista, cujo nascimento ocorre em 29 de fevereiro, portanto, num ano bissexto, o que, de certa maneira, já prenunciava a trajetória bizarra da personagem.

A inserção desse conto na perspectiva do fantástico contemporâneo concretiza-se nas primeiras linhas, tendo em vista que o acontecimento insólito ocorre no início da narrativa, sem qualquer preparação prévia, como preconizado por Roas (2014: 66) e Alazraki (2001: 276). O fenômeno metaempírico desdobra-se em relação aos seguintes aspectos: a) ao espaço, com a nova feição da natureza que adquire tons inusitados, desde o início dos trabalhos de parto; b) à personagem recém-nascida, que, ao ser mergulhada na água do primeiro banho, fala “obrigada”, duas vezes, à estupefata parteira; c) ao elemento água do banho cujo perfume se espalha por todo o ambiente.

Considerando a afirmativa de Alazraki (2001: 276) que o neofantástico opera em clave própria, pode-se considerar que seu *modus operandi* evidencia-se, em primeiro lugar, no âmbito espacial, de forma não convencional, uma vez que não privilegia espaços fechados e escuros. No conto, o evento metaempírico ocorre em dois domínios: um de caráter exterior e outro, interior, assinalando a porosidade da realidade circundante. Quando a mãe entra em trabalho de parto, no dia 28 de fevereiro, ocorre o primeiro fenômeno, esse relacionado ao sol, portanto, de caráter externo: “O sol lá fora parecia uma mancha púrpura e seus ensolarados cabelos desciam até as montanhas como um manto violáceo onde faiscavam gotas orvalhadas em tons de carmim, às vezes grená” (Faro 1998: 41). No dia seguinte, no horário em que a menina nasceu, na mesma perspectiva espacial, transcorre a grande transformação: a cor do céu passou do tradicional azul para o inusitado rosa, despertando a atenção de toda a cidade para esse espetáculo de rara beleza. Como o fenômeno acontece em local aberto, na presença de toda a cidade, algumas pessoas manifestaram seu caráter supersticioso, associando a ocorrência a maus presságios, como o anúncio do final dos tempos; já outros “admiraram a formosura dessa cor rosada a cobrir as cabeças dos terrestres [...]. Se o azul era bonito, esse tom de rosa trouxe muita alegria e perplexidade” (Faro 1998: 42). Ao contrário dos seres humanos, que apreciaram o fenômeno, os animais foram afetados de forma diversa, cada qual a sua maneira, demonstrando seu desconforto com o descompasso da natureza: cães latiam, bois mugiam, galinhas cacarejavam; enfim, houve um descontrole geral. Os acontecimentos foram registrados por padre Eustáquio, que também era fotógrafo, a fim de submeter os estranhos acontecimentos à análise de especialistas.

O espaço simbólico, onde iria transcorrer até o desenlace a vida da protagonista, é traduzido por sua afinidade com a natureza. Esse fenômeno se evidencia na alimentação exclusivamente de rosas, no perfume que emanava da jovem e na eventual cor rosada dos olhos.

O cenário diurno com ênfase celeste, ademais, vai contra o que fora priorizado por Furtado (1980: 123), em relação ao fantástico tradicional ser manifestado mais eficientemente em planos descendentes. Nessa parte inicial narrativa, há destaque a

um plano vertical ascendente, que comumente, segundo Furtado (1980: 125), tem conotação positiva. Nesse conto neofantástico, entretanto, esse plano tem conotação ambígua, positiva e negativa ao mesmo tempo, por parte de algumas personagens, humanas e animais.

A outra parte do fenômeno ocorre em espaço fechado, logo após o parto, durante o primeiro banho da criança: a água do banho tornou-se perfumada, impregnando os aposentos da casa e perdurando por três dias. A menina, ao ser mergulhada, sorriu e agradeceu à parteira, dizendo “obrigada” (Faro 1998: 43).

Aos três meses, apareceu, sobre o osso esterno, uma mancha que reproduzia a figura de uma rosa com um longo cabo. Padre Eustáquio foi chamado, procedeu a um exorcismo, sem resultado, pois a figura não desapareceu, porém a sala ficou inteiramente perfumada. O perfume de flores acompanhou o crescimento de Rosa – assim se chamava a protagonista –, tornando-se mais ou menos intenso, de acordo com o estado emocional provocado pelos acontecimentos que ocorriam no processo de crescimento e amadurecimento. O perfume de flores foi atribuído à alimentação da menina que, após deixar o leite materno, somente conseguia ingerir pétalas de rosas.

Esse fenômeno que, no início, sucedia apenas em sua casa, passou a ocorrer também em lugares públicos, provocando mal-estar em pessoas mais sensíveis. Durante a primeira comunhão, quando estava na fila com as outras crianças, “Rosa levitou alguns palmos do chão [...], e o ar do templo emperfumou de tal forma, que muitas pessoas sentiram dor de cabeça” (Faro 1998: 46). Durante a infância, o lugar favorito de Rosa era o jardim, onde ficava conversando com flores, borboletas, orvalho, beija-flores, configurando-se esse espaço também como insólito.

Rosa era ótima aluna e começou a estudar piano. Seu aprendizado também ocorreu de maneira insólita: “Depois de todos estarem dormindo, quando o silêncio era pesado e poderoso, o piano repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa. E a menina levantava como sonâmbula, sentava ao lado do instrumento, prestando toda a atenção aos acordes tocados corretamente por invisível personagem” (Faro 1998: 46). Assim, seu desenvolvimento foi tão prodigioso que, em pouco tempo, passou a dar recitais não apenas em sua cidade, mas também em outras localidades. Quando a jovem ia iniciar o concerto, a sala se enchia de perfume de flores. Muitos pensaram tratar-se de uma nova técnica para valorizar o evento, porém, aos poucos, perceberam que era um acontecimento involuntário. Outros já sabiam da fama de Rosa.

A tonalidade rosada do céu, às vezes, reproduzia-se nos olhos da menina, depois, retornando ao preto que era a cor normal, o que despertou o interesse de vários cientistas que estiveram na cidade, a fim de estudar o fenômeno.

Prenúncios do futuro de Rosa podem ser percebidos em diversas oportunidades. Primeiramente, na mancha em forma de flor que surge aos três meses sobre o esterno da menina; posteriormente, nas fotos da protagonista, em que sempre aparecia uma rosa, embora não houvesse flores no local das tomadas. Em outra ocasião, em que Rosa estava se arrumando para ir a um baile, enquanto colocava um brinco, o pai percebeu que a imagem projetada no espelho não era a de sua filha, mas a de uma

bela rosa desabrochada. Espelhos e fotografias constituem elementos significativos no espaço fantástico, uma vez que podem indiciar fissuras pelas quais é acessada uma segunda realidade. Ademais, esses dois elementos agem como objetos que representam fielmente o mundo real, o que é o contrário nesse conto, pois são utilizados para conferir mais ambiguidade à verdadeira aparência de Rosa e à narrativa.

Rosa começou a namorar um engenheiro que chegara à cidade e, em pouco tempo, noivou e casou. O dia do casamento amanheceu cor-de-rosa, repetindo o fenômeno espacial ocorrido na data do nascimento da menina. O primeiro estranhamento ocorre com a cor da jovem, cuja pele alva tornara-se rosada, fato atribuído a recursos de maquiagem. No final da festa, os noivos foram viajar. Já no hotel, ao se aproximar da cama onde estava Rosa, no lugar da noiva, o rapaz encontrou uma profusão de flores que formavam o contorno de um corpo feminino, espalhando um perfume intenso.

Em “As flores”, o espaço é bastante privilegiado, apresentando aspecto sinestésico, tendo em vista que envolve dois aspectos: visão e olfato. A cor predominante é o rosa, presente no céu, no dia do nascimento da jovem, nos olhos da protagonista, em ocasiões especiais e, inclusive, no pijama do noivo, atendendo a um pedido da sogra. O perfume floral, cuja ambivalência é evidenciada no final do conto, presentifica-se em todas as ocasiões relevantes na vida de Rosa, para culminar na dissolução da jovem nas flores que estão sobre a cama.

O comportamento insólito da personagem, após algum estranhamento, é naturalizado pela comunidade, assim como por ela própria. No entanto, a alteração da cor dos olhos, que são negros, para rosa constitui um indicador maior de transfiguração. Esse fenômeno ocorre, primeiramente, quando era bebê e demonstrava intolerância à alimentação normal. Depois de adulta, repete-se, algumas vezes, durante o noivado, evidenciando, de alguma forma, certa insatisfação, intensificando-se no dia do casamento, em cuja lua de mel acontece a transformação da jovem em rosas. Essa metamorfose constitui a concretização de seu destino de negação da condição humana e identificação com a natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “As flores”, de Augusta Faro, insere-se na modalidade de insólito denominada neofantástico, uma vez que preenche as condições elencadas por Alazraki (2001: 276), quais sejam visão, intenção e *modus operandi*. O primeiro aspecto, a visão, focaliza o espaço de ocorrência do fenômeno extraordinário que, neste conto, aponta para o céu, cuja cor se transforma de azul em rosa em duas ocasiões especiais, no nascimento e no casamento de Rosa. Outro fator inerente ao espaço é o perfume que se espalha pelo ambiente, evento que se repete em diversas oportunidades durante a vida da protagonista. A associação de cor e aroma confere ao acontecimento um caráter sinestésico, metaforizando a estranha trajetória de Rosa na confluência de duas realidades: a cotidiana e a extraordinária.

Como toda a narrativa neofantástica, a intencionalidade que perpassa o conto “As flores” não atemoriza o leitor, somente provoca estranhamento e perplexidade pelo inusitado dos acontecimentos que se desenrolam desde as primeiras linhas, já configurando um *modus operandi* específico, uma vez que, no insólito tradicional, a ocorrência do elemento sobrenatural é posterior à apresentação de uma realidade familiar ao leitor.

A mescla dos universos empírico e metaempírico está presente no conto, tanto na natureza, como já visto, quanto no comportamento de Rosa. À medida que ocorrem os fenômenos extraordinários, a menina torna-se objeto de pesquisa de “psicólogos, médicos, paranormais, místicos, intelectuais, hippies e ecologistas” (Faro 1999: 47). No entanto, todos esses estudiosos desistem da investigação, tendo em vista que não conseguem explicar o estranho comportamento da menina, tampouco os eventos ocorridos em relação à cor do céu ou o perfume que se espalha pelo ambiente.

Tanto a cor como o perfume floral são elementos comuns a percepções tradicionais do universo feminino. Rosa, além de designar uma flor especialmente perfumada, é uma cor identificada ao universo infantil, ligado ao mundo mágico dos contos de fadas. Por extensão, essa cor pode ser relacionada também à ingenuidade, ao romantismo, à ternura, elementos esses identificados à protagonista.

A trajetória de Rosa apresenta característica circular tendo em vista os estranhos fatos ocorridos no dia de seu nascimento, que se prolongam durante a infância e a adolescência. Esses acontecimentos são acentuados no dia do casamento de Rosa, com a mudança da cor da pele, culminando com seu desaparecimento na noite de núpcias, quando as flores ocupam o lugar de seu corpo na cama do casal, transcorrendo, então, o fechamento do ciclo.

OBRAS CITADAS

ALAZRAKI, Jaime. Que es lo neofantástico? David Roas, org. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 265-282.

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Trad. Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio & Luciana Borges. Fantásticas simbologias: personagens femininas na ficção de Augusta Faro. *Crátilo*, Patos de Minas, v. 6, n. 1, p. 5-19, 2013. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo/article/view/3952/1503>.

BORGES, Jorge Luis. *A biblioteca de Babel. Obras completas*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. 1.516-523.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 147-163.

- CORTÁZAR, Julio. A ilha ao meio dia. *Todos os fogos o fogo*. Trad. Gloria Rodrigues. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 121-133.
- FARO, Augusta. As flores. *A friagem*. Goiânia: KELPS, 1998. 41-51.
- FREITAS, Emília de. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MARTINS, Ana Paula dos Santos. *O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Ed. da USP, 2021.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. Trad. Doria Goettems. São Paulo: Landmark, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. 147-166.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert & Cristina Löff Knapp. A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, v. 33, n. 61, p. 140-155, 2020.