



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (UERN)
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS (CAPF)
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS (DLE)
CURSO DE LETRAS – INGLÊS**

YARA CRISTIANE PEREIRA DE SOUSA

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR NA
LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: UMA
LEITURA DE DOIS CONTOS**

**PAU DOS FERROS - RN
2024**

YARA CRISTIANE PEREIRA DE SOUSA

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR NA
LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: UMA
LEITURA DE DOIS CONTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras Língua Inglesa concedido pelo Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite.

PAU DOS FERROS - RN
2024

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

**Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

S725r Sousa, Yara Cristiane Pereira de
Representação ficcional da ditadura militar na literatura fantástica de Ignácio de Loyola Brandão: uma leitura de dois contos. / Yara Cristiane Pereira de Sousa. - Pau dos Ferros, 2024.
50p.

Orientador(a): Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite.

Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. análise literária. 2. Ignácio de Loyola Brandão. 3. ditadura militar. 4. literatura fantástica. I. Leite, Francisco Edson Gonçalves. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.

YARA CRISTIANE PEREIRA DE SOUSA

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA DITADURA MILITAR NA
LITERATURA FANTÁSTICA DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: UMA
LEITURA DE DOIS CONTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras Língua Inglesa concedido pelo Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Aprovada em 29 / 02 / 2024

BANCA EXAMINADORA

Francisco Edson Gonçalves Leite

Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite (Orientador)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Evaldo Gondim dos Santos

Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Rosaly Ferreira da Costa Santos

Profa. Ma. Rosaly Ferreira da Costa Santos
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

As mulheres fantásticas da minha vida:
minha irmã, minha mãe e minha avó
Alu.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a minha alma gêmea nessa vida, minha irmã Yandra. Obrigada por tanto amor, companheirismo e confiança. Obrigada, também, por todas as ajudas nessa jornada acadêmica e na vida.

As Marias da minha vida, Maria Alzeneide, minha mãe e Maria Aluci, minha avó paterna. Obrigada por me mostrarem o significado de força e de fé.

Ao meu irmão, Yan. Obrigada por ser o primeiro a me apoiar na minha mudança de curso. Você não faz ideia do que as palavras que você me disse naquele momento foram capazes de fazer.

A minha família. Em especial aos meus parceiros de “rolê dos ‘pimos’”, meu afilhado, Lucas e as minhas ‘pimas’, Cecília, Lara, Laricy e Lívia. Obrigada, família.

As amigas que a UERN me presenteou, Aliny, Lavínia e, em especial, a minha dupla Ruth. Obrigada pelo companheirismo, parceria, pelas lutas e surtos compartilhados, e obrigada, principalmente, pelas trocas e risadas. Vocês fizeram esse processo ser mais leve, fácil e feliz.

Aos amigos que a UFERSA me deu, em especial, a minha amiga incrível Luana. Obrigada por continuarem na minha vida. Vocês são especiais.

Aos poucos e valiosos amigos que a vida me trouxe. Obrigada por cada palavra de apoio e pelos momentos de diversão que, sem dúvidas, foram essenciais para que eu não enlouquecesse durante esse processo.

A UERN e a todos os professores dessa instituição que passaram, ao longo desses quatro anos, pela minha trajetória acadêmica. Obrigada pelos ensinamentos.

Ao meu professor e orientador, Dr. Edson Leite. Agradeço por ter me inserido na pesquisa de iniciação científica, através do PIBIC. Além disso, obrigada pela paciência e dedicação com meus trabalhos.

A banca examinadora desse trabalho. Obrigada pela disponibilidade em ler minha pesquisa e pelas contribuições.

A todos que de forma direta ou indireta contribuíram na construção desse trabalho e na minha formação.

Por fim, agradeço imensamente a Deus. Obrigada por me ouvir sobre coisas e situações que eu não converso com mais ninguém. Obrigada por não soltar minha mão e não me deixar desistir. Obrigada por me fazer vencer os piores dias. Obrigada pela vida e por não me deixar desistir dela.

A todos estes minha eterna gratidão.

RESUMO

O presente estudo analisa os contos fantásticos "O homem que procurava a máquina" e "O homem que viu o lagarto comer seu filho" de Ignácio de Loyola Brandão, escritos durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). O objetivo é investigar as características da literatura fantástica presentes nestes contos selecionados do livro *Cadeiras proibidas* (1976), que fazem alusão ao contexto da ditadura no Brasil por meio de metáforas e alegorias. Desse modo, a pesquisa assume uma abordagem qualitativa e descritiva, adotando o método hipotético-dedutivo, uma vez que sua construção metodológica se fundamenta na leitura das obras literárias que tem como *corpus* e de textos teóricos sobre o fantástico e o período da ditadura. Nas análises realizadas, foram constatados elementos da literatura fantástica nos contos, evidenciando a ruptura da realidade diante dos acontecimentos insólitos narrados. Concomitantemente, observou-se que os contos exploram de forma crítica aspectos históricos do período ditatorial, empregando a narrativa fantástica como uma estratégia para contornar a censura imposta pelo regime autoritário. Essa abordagem se dá pela construção metafórica e alegórica da figura da Máquina, que simboliza a força controladora do Estado durante o regime, principalmente no âmbito econômico, e da figura do Lagarto, representando a opressão e a violência do governo militar. Esses elementos contribuem para a compreensão dos absurdos vivenciados naquele contexto sócio-histórico.

Palavras-chave: análise literária; literatura fantástica; ditadura militar; Ignácio de Loyola Brandão.

ABSTRACT

The present study analyzes the fantastic tales "O homem que procurava a máquina" and "O homem que viu o lagarto comer seu filho" by Ignácio de Loyola Brandão, written during the Brazilian military dictatorship (1964-1985). The objective is to investigate the characteristics of fantastic literature present in these selected tales from the book "Cadeiras proibidas" (1976), which allude to the context of the dictatorship in Brazil through metaphors and allegories. Thus, the research assumes a qualitative and descriptive approach, adopting the hypothetical-deductive method, since its methodological construction is based on the reading of literary works that serve as its corpus and theoretical texts on the fantastic and the period of dictatorship. In the analyses conducted, elements of fantastic literature were found in the tales, evidencing the rupture of reality in the face of the bizarre events narrated. Simultaneously, it was observed that the tales critically explore historical aspects of the dictatorial period, employing the fantastic narrative as a strategy to circumvent the censorship imposed by the authoritarian regime. This approach is achieved through the metaphorical and allegorical construction of the Machine, symbolizing the controlling force of the State during the regime, particularly in the economic sphere, and the figure of the Lizard, representing the oppression and violence of the military government. These elements contribute to the understanding of the absurdities experienced in that socio-historical context.

Keywords: literary analysis; fantastic literature; military dictatorship; Ignácio de Loyola Brandão.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. LITERATURA FANTÁSTICA: SURGIMENTO E EVOLUÇÃO	15
2.1 O fantástico tradicional através da teoria de Tzvetan Todorov	17
2.2 O fantástico contemporâneo	20
2.2.1 Aspectos formais e temáticos recorrentes no fantástico	23
3. DITADURA MILITAR: O CONTEXTO HISTÓRICO DA PUBLICAÇÃO DO LIVRO CADEIRAS PROIBIDAS (1976)	28
3.1 A resistência literária de Brandão durante a Ditadura Militar	30
4. ANÁLISE DOS CONTOS DO LIVRO CADEIRAS PROIBIDAS (1976)	35
4.1 <i>O homem que procurava a máquina</i>	35
4.2 <i>O homem que viu o lagarto comer seu filho</i>	43
5. CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS	49

1. INTRODUÇÃO

A literatura, assim como outras manifestações artísticas, é uma produção cultural que reflete, através dos mais variados temas, as condições e especificidades de cada contexto histórico em que é produzida. Desse modo, a literatura está intrinsecamente relacionada com o mundo social de diferentes formas, e uma delas se configura através do conceito de *mimesis* de Aristóteles (2008), uma vez que a mimetização da realidade possibilita a construção de textos literários. Essa concepção de literatura como arte mimética vem perdurando ao longo de toda a história da teoria da literatura até os estudos mais recentes.

A literatura fantástica moderna, contrariando o que se possa pensar, também tem forte relações com a realidade e com o contexto social de sua produção. Isso é perceptível desde o seu surgimento, que ocorreu na Europa, no século XVIII, e se deu, segundo Roas (2011), em oposição ao racionalismo preponderante na época em uma sociedade que se pautava pelo predomínio da razão e da ciência como formas para compreender e explicar os acontecimentos do mundo. Nesse sentido, o fantástico surgiu como uma ferramenta literária de caráter subversivo que questionava a ideologia socialmente instituída naquele período, quando aparentemente não havia espaço para o sobrenatural e o inexplicável.

Não obstante, a literatura fantástica foi uma alternativa para a produção literária usada durante o período da Ditadura Militar no Brasil. Perdurando por 21 anos (1964-1985), o regime autoritário foi oriundo do golpe de Estado civil-militar e ficou marcado pela censura, tanto cultural quanto política, impossibilitando que qualquer tipo de mensagem contrária ao regime fosse amplamente disseminada. Assim, o fantástico funcionou como um dos meios dos escritores burlarem a censura e produzirem suas obras como uma forma de protesto, que denunciavam implicitamente os absurdos sofridos nesse contexto. *Cadeiras Proibidas*, coletânea de contos publicada em 1976 pelo escritor Ignácio de Loyola Brandão, obra composta por 38 (trinta e oito) contos e dividida em 8 (oito) diferentes seções, é uma das tantas obras na literatura da época que denunciaram os atos hediondos cometidos na ditadura militar que, ao camuflarem-se através do fantástico via metáforas e alegorias, tratou da realidade enfrentada pelos brasileiros diante de incontáveis injustiças vividas no período ditatorial brasileiro.

O livro foi pensado como forma de tratar as questões vividas e percebidas durante o regime ditatorial, mas de uma forma que não fosse censurado pelos órgãos de controle do governo. Assim, o autor se utilizou da literatura fantástica para criticar os absurdos

vivenciados naquele contexto, já que nele havia “o desejo sincero de relatar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil” (Brandão, 1994, p. 178).

Partindo dessas considerações, o presente trabalho visa analisar as configurações assumidas pelo fantástico em dois contos selecionados – “O homem que procurava a máquina” e “O homem que viu o lagarto comer seu filho” – do livro *Cadeiras Proibidas* (1976) de Ignácio de Loyola Brandão que remetem, através de metáforas e alegorias, ao contexto da ditadura militar no Brasil.

Desse modo, de uma maneira mais específica, a pesquisa buscará: estabelecer relações entre o contexto social da ditadura militar e sua mimetização no mundo ficcional criado pelo autor, através de metáforas e alegorias que desvirtualizam a realidade imediata; compreender a configuração do discurso fantástico nos contos analisados e os efeitos de sentido produzidos, entre outros aspectos formais e temáticos característicos dessa modalidade narrativa; e, por fim, reconhecer nos contos analisados traços de uma escrita de resistência, que permite vislumbrar uma crítica social neles presente.

A escolha temática em analisar os contos fantásticos selecionados da produção ficcional de Ignácio de Loyola Brandão escritos durante o regime ditatorial brasileiro se ampara como uma forma de denunciar e trazer à tona aspectos sociais desse período sombrio da história do Brasil que foram invisibilizados ao longo do tempo. Embora seja um estudo sobre o passado, ele reflete diretamente na transformação do presente, já que o conhecimento e o entendimento sócio-histórico dos absurdos vivenciados na ditadura devem ser mantidos vivos na memória da sociedade, através de uma autocrítica, para que não se normalize tais atos e não se venha a incorrer nos mesmos erros.

Desde o seu surgimento, a teoria fantástica apresenta um caráter transgressor, pois surgiu como um questionamento ao racionalismo que era socialmente instituído no século XVIII. Foi justamente essa característica subversiva apresentada no discurso fantástico que tornou possível a escrita e publicação desses contos que denunciavam a realidade social do contexto ditatorial. Desse modo, a escolha teórica pela literatura fantástica se justifica porque a escrita do insólito foi uma das alternativas usadas por Brandão para conseguir, por meio de metáforas e alegorias, retratar os horrores presenciados durante o período da ditadura militar, burlando a censura literária e a repressão da época.

A pesquisa é de base qualitativa e descritiva, o que se justifica pelo próprio objetivo do trabalho: analisar as configurações assumidas pelo fantástico em dois contos selecionados de Ignácio de Loyola Brandão que, através de metáforas e alegorias,

remetem de forma crítica ao contexto da ditadura militar no Brasil. Ademais, tem como método de abordagem o hipotético-dedutivo, pois se parte de postulados mais gerais sobre a temática do fantástico, com o intuito de analisar sua manifestação em textos literários específicos.

Além disso, é uma investigação de caráter bibliográfico, uma vez que terá como *corpus* textos literários e objetiva analisá-los através de postulados teóricos sobre o fantástico. Os dois contos que serão analisados nesta pesquisa – “O homem que procurava a máquina” e “O homem que viu o lagarto comer seu filho” – integram o livro *Cadeiras proibidas*, publicado em 1976, em pleno vigor do regime ditatorial no Brasil. Do ponto de vista teórico, serão estudados conceitos e concepções sobre a literatura fantástica propostos por diversos estudiosos em diferentes períodos literários: Bessièrre (2001), Calvino (2004), Camarani (2014), Ceserani (2006), Roas (2011), Roas (2014), Todorov (2008), buscando uma melhor compreensão de sua origem, evolução e configurações atuais. Da fortuna crítica do escritor, foram usados os textos “As Mãos Sujas”, de Silva (2001), e “Literatura e Resistência”, de Brandão (1994). Sobre o período da ditadura militar implantada no Brasil (1964-1985), foram consultadas fontes históricas, como o livro “História do Brasil”, de Fausto (2006). E, por fim, sobre teoria e crítica literária, foram usados, dentre outros, “Narrativa e Resistência”, de Bosi (1996).

Para este estudo crítico-analítico foram adotados os seguintes procedimentos para a construção da análise: observação das especificidades da construção do discurso fantástico nos contos selecionados; identificação da crítica social presente nos contos selecionados, procurando evidenciar traços do momento social representados no plano ficcional por meio de uma escrita de resistência; construção de paralelos entre as narrativas, de modo a ressaltar as similaridades e as diferenças na representação ficcional do “lagarto” e da “máquina” como metáforas e alegorias da força controladora do Estado durante o regime ditatorial brasileiro.

Com isso, espera-se contribuir com os estudos da crítica literária sobre Ignácio de Loyola Brandão e seu livro *Cadeiras Proibidas* (1976), e com os estudos acerca da literatura fantástica e sua utilização em contextos de cerceamento da liberdade de expressão em decorrência da implantação de regimentos ditatoriais. Ademais, espera-se que esta pesquisa seja somada aos demais estudos desta temática, não como uma produção a parte, mas sim como uma relação intertextual com outras produções teórico-críticas.

Este trabalho está estruturado em três capítulos fundamentais que visam proporcionar uma compreensão abrangente do tema abordado. O capítulo “Literatura fantástica: surgimento e evolução”, é responsável por tratar acerca da teoria do fantástico, realizando um percurso histórico dessa teoria desde seu surgimento até sua evolução, explorando os estudos teóricos tanto do fantástico tradicional quanto do fantástico contemporâneo. O capítulo seguinte “Ditadura Militar: o contexto histórico da publicação do livro *Cadeiras Proibidas* (1976)”, aborda a ditadura militar brasileira, contextualizando, historicamente, a publicação do livro *Cadeiras proibidas* (1976), do qual foram extraídos os contos analisados, e examinando como o autor, Ignácio de Loyola Brandão, utilizou as especificidades desse período para construir sua resistência literária. Por fim, o capítulo “Análise dos contos do livro *Cadeiras proibidas* (1976)”, consiste nas análises dos dois contos selecionados, destacando os aspectos que os configuram como narrativas fantásticas e a maneira como remetem à ditadura por meio de metáforas e alegorias.

2. LITERATURA FANTÁSTICA: SURGIMENTO E EVOLUÇÃO

A literatura fantástica surgiu, de acordo com a grande maioria dos teóricos, na Europa no século XVIII, em oposição ao racionalismo preponderante da época, trazendo, para o dentro da produção literária, a representação do insólito e do sobrenatural em situações comuns do cotidiano da vida social. Nesse sentido, o fantástico surgiu como uma ferramenta literária de caráter subversivo que questionava a ideologia socialmente instituída naquele período, no qual o conhecimento era compreendido e explicado através do predomínio da razão e da ciência.

Essa subversão se estende tanto ao plano linguístico, já que as narrativas fantásticas são escritas explorando situações desconhecidas e inexplicáveis, quanto ao plano temático, uma vez que, “seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda.” (Calvino, 2004, p. 3). É provável que essa inclinação subversiva de abordar temáticas não convencionais, muitas vezes consideradas tabus em determinados contextos sociais, tenha contribuído, em parte, para a histórica marginalização da literatura fantástica.

É sob essa perspectiva de “subjetividade egóica”, na qual é explorada a interioridade e os mistérios do pensamento humano, característico do Romantismo, que a literatura fantástica vai se estabelecer de fato (Leite, 2020). Não à toa, é no período romântico que, segundo Roas (2001) emerge a primeira experiência do fantástico na literatura, o Romance gótico inglês que “já na segunda metade do século XVIII [...] havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente” (Calvino, 2004, p. 4).

Assim, a literatura fantástica emerge em um contexto histórico e cultural particular, atingindo sua maturidade durante o Romantismo. Nessa conjuntura romântica, há uma integração crescente entre o ambiente social do leitor e a trama literária, com a inserção de elementos sobrenaturais em cenários cotidianos. Essa construção narrativa visa envolver o leitor nas histórias, provocando sensações de familiaridade e estranheza, características essenciais do fantástico.

Contudo, desde o seu surgimento no século XVIII até o século atual, o conceito de fantástico vem naturalmente sofrendo modificações ao longo do tempo, por meio de diversos teóricos, e se adaptando às diferentes épocas e contextos sociais, afinal um dos

aspectos centrais que norteia a maioria das definições teóricas é justamente o confronto entre o real e o impossível (Roas, 2014). Sendo assim, o conceito de realidade, que é crucial para a implementação do fantástico, vem se transformando e se adequando de acordo com as especificidades históricas, sociais e culturais de cada época e, por conseguinte, os estudos da teoria fantástica tendem a acompanhar essas mudanças.

Nesse sentido, Rodero (2006) apresenta três tendências fundamentais que são seguidas entre os estudiosos do fantástico: (1) a inclusiva, que concebe o fantástico em sentido mais abrangente, incluindo nele todas as narrativas em que o sobrenatural, o inverossímil e o impossível se opõem ao real; (2) outra mais limitativa, que estabelece diferença entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho; além disso, nessa segunda tendência o fantástico implica um elemento de dúvida, problematização ou ruptura com a noção de realidade; (3) por fim, há uma terceira tendência que pode ser vista como uma ampliação e reformulação da segunda, pois mantém a diferenciação da anterior entre o fantástico e o maravilhoso, porém expande a relação entre o fantástico novo e a transgressão da realidade, uma vez que nela não há apenas uma ruptura ou incursão do sobrenatural na realidade, mas também há um questionamento sobre a própria noção do real: “Desse modo, o fantástico não só significa uma irrupção ou a invasão do sobrenatural na realidade, mas uma recusa mútua à realidade e irreabilidade que cria um novo âmbito” (Rodero, 2006, p. 27).

Dentre os inúmeros estudiosos que trabalharam no desenvolvimento de perspectivas teóricas da literatura fantástica, Charles Nodier é apontado como sendo o percussor teórico com seu ensaio sobre o fantástico “*Du Fantastique em littérature*”, publicado em 1830, no qual faz “uma espécie de história literária sobre manifestações fantásticas na literatura, para chegar aos textos produzidos no romantismo europeu e a conclusões teóricas a respeito dessa modalidade literária que se sistematiza em sua época” (Camarani, 2014, p. 13). Além deste, outro autor de narrativas fantásticas bastante significativo foi Guy de Maupassant que, apesar de, não ter desenvolvido uma teoria sistemática do fantástico tal como Nodier, escreveu através de textos curtos algumas contribuições a respeito da teoria do fantástico, na qual ele caracterizava e abordava o fantástico como algo interior e “[...] inerente à alma humana, no qual não há lugar para monstros e outras criaturas sobrenaturais.” (Camarani, 2014, p. 22).

Esses autores percussores abriram portas para que os futuros teóricos trabalhassem no desenvolvimento de perspectivas teóricas que definissem a literatura fantástica. Dentre os mais significativos e conhecidos está Tzvetan Todorov que, através do seu livro

*Introduction à la littérature fantastique*¹, publicado na França em 1970, foi um dos estudiosos pioneiros na busca por elaborar uma caracterização formal do fantástico.

2.1 O fantástico tradicional através da teoria de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov foi o teórico responsável por, através de suas obras, alcançar renome global e impulsionar a teoria do fantástico, ao propor uma abordagem sistemática, iniciando uma tradição de estudos da literatura fantástica que perdura até os dias atuais. Essa tradição mantém-se em constante diálogo com as produções e teorias literárias fantásticas modernas e contemporâneas. O teórico contemporâneo Ceserani, que mais tarde vem a refutar alguns de seus postulados, inicialmente reconhece que

Tzvetan Todorov teve o grande mérito de “promover”, no final dos anos 60 – e de chamar atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica (Ceserani, 2006, p. 7).

Todorov (2008) considera o fantástico como sendo um gênero literário, um ponto importante da sua teoria que mais adiante vem a ser questionado e criticado por estudiosos contemporâneos da literatura fantástica. A sua definição de fantástico é estruturada em três critérios específicos:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a [...] hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural. A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (Todorov, 2008, p. 38-39).

Desse modo, a definição de fantástico de Todorov é limitada à hesitação do leitor, sendo esse, portanto, o seu critério capital para caracterizar a literatura fantástica, já que, para o teórico, a hesitação do leitor “é pois a primeira condição do fantástico.” (Todorov, 2008, p. 37). Essa hesitação, segundo o autor, está implícita e incurta na obra e não nas percepções de um leitor real, pois ela advém da incapacidade do leitor de decidir acatar o

¹ Introdução a Literatura Fantástica

sobrenatural sem questionamentos ou buscar uma explicação racional perante os acontecimentos insólitos narrados.

Ademais, Todorov (2008) toma o fantástico como um gênero efêmero e evanescente, situado entre dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso, a depender da forma como o fenômeno sobrenatural é assimilado pelo leitor ao final da narrativa. Se o leitor

decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (Todorov, 2008, p. 48).

Isso está intrínseco a outro ponto fundamental da teoria de Todorov (2008): o fato de que o leitor não pode ter qualquer interpretação alegórica ou poética dos acontecimentos insólitos relatados no texto, pois, ao fazer isso, seria colocado a prova o efeito que o autor considera crucial ao fantástico, a hesitação e a dúvida do leitor.

Para mais, esse aspecto de eliminar a possibilidade de uma interpretação alegórica no texto fantástico defendido pelo autor, em específico, é, também, bastante questionado por outros teóricos, por excluir diversas narrativas, sobretudo os textos mais modernos e contemporâneos, que permitem uma interpretação alegórica, mas que, ainda assim, conseguem evocar nos leitores os efeitos pretendidos e característicos da literatura fantástica. Um exemplo claro disso é a novela "A Metamorfose", de Kafka, que Todorov não considera como parte do domínio do fantástico, mas que exemplifica uma narrativa na qual o alegórico e o fantástico se correlacionam de forma notável.

É inegável a importância dos estudos de Todorov sobre a literatura fantástica, uma vez que, graças a seu estudo sistemático, tornou o fantástico relevante perante os críticos que, até então, subestimavam esse modo literário. Contudo, há alguns pontos na sua teoria que geram críticas e que, portanto, passaram a ser refutados por alguns estudiosos que o sucederam. O primeiro deles é a sua percepção do fantástico enquanto gênero, concepção que é rebatida por Ceserani ao argumentar que:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um 'modo' literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas pôde ser utilizado e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade

criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (Ceserani, 2006, p. 12).

Sendo assim, Ceserani considera o fantástico não como um gênero e sim como um modo literário que se manifesta em outros gêneros literários. Dentro dessa mesma perspectiva aparece Bessière (2001) que, também, não reconhece o fantástico como um gênero. Para ela, o texto fantástico não se caracteriza pela qualidade presente de objetos ou seres existentes, tampouco se configura como uma categoria ou gênero literário; pelo contrário, trata-se de uma narrativa que, ao mesmo tempo, possui aspectos formais e temáticos logicamente construídos.

Outro importante teórico contemporâneo da literatura fantástica, que refuta alguns aspectos da teoria de Todorov, é David Roas:

[...] segundo Todorov, apenas a vacilação nos permite definir o fantástico. Mas o problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser o simples limite entre dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, que, por sua vez, se dividem em mais dois subgêneros: “estranho puro”, “fantástico estranho”, “fantástico maravilhoso” e “maravilhoso puro”. [...] A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos (que, no fim, não é uma explicação sobrenatural, porque o fenômeno fantástico não pode ser racionalizado: o inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a) (Roas, 2014, p. 40-42).

Sendo assim, Roas (2014) critica e se opõe justamente ao critério capital da teoria de Todorov: a hesitação do leitor, pois, para o teórico espanhol, o fantástico vai se manifestar no confronto entre o real e o sobrenatural, de modo que essa vacilação do leitor não se caracteriza como um aspecto determinante na constituição da narrativa fantástica.

Assim, é notável a importância e a notoriedade dos estudos de Todorov sobre o fantástico, visto que ele foi o primeiro a propor um estudo sistemático dessa modalidade. Além disso, a tradução de suas obras para diferentes idiomas na década de 1970 contribuiu significativamente para a divulgação mundial da literatura fantástica. Apesar de alguns aspectos de seus estudos terem sido refutados por teóricos contemporâneos, é

inegável a contribuição da teoria de Todorov, que continua em constante diálogo com as produções fantásticas modernas.

2.2 O fantástico contemporâneo

A literatura fantástica evoluiu e passou por transformações, uma vez que as mudanças na estrutura social ao longo do tempo impactam nos processos de representação literária. Nesse sentido, Roas (2014) salienta que o desenvolvimento do fantástico adotou diferentes trajetórias até adquirir as formas observadas na contemporaneidade:

Desde suas distantes origens nos castelos medievais em ruínas do romance gótico, as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural. Quanto mais próximo do leitor, mais crível, e quanto mais crível, maior será o efeito psicológico produzido pela irrupção do fenômeno insólito (Roas, 2014, p. 115).

Assim, o autor identifica a inserção do cotidiano e de temas prosaicos nos eventos narrados como os elementos distintivos que têm caracterizado a evolução do fantástico ao longo dos anos. E, tendo em mente que a definição do fantástico de Roas (2014) é embasada no confronto entre o real e o impossível, sendo o impossível algo que não poder ser explicado de acordo com a concepção do que é real, essa cotidianização nas histórias fantásticas contemporâneas acontece como uma forma de tornar as narrativas mais verossimilhantes e mais próximas ao leitor, já que “os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real” (Roas, 2014, p. 76).

Desse modo, a noção de realidade se torna imprescindível na caracterização do efeito fantástico defendido na teoria de Roas, já que a sua configuração vai depender da concepção do real e do modo como o evento insólito irá transgredir essa realidade na narrativa fantástica. Além disso, essa realidade é uma construção subjetiva e instável, pois depende de contextos socioculturais e das relações sociais de cada período histórico, já que “[...] necessitamos contrastar o fenômeno sobrenatural com a nossa concepção do real para poder qualificá-lo como fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (Roas, 2001, p.14-15).

Assim, a produção do fantástico, segundo a teoria de Roas (2014), não é estática, acompanhando, portanto, a evolução das estruturas da sociedade. Nesse sentido, Roas

também se opôs às ideias de Todorov que consideravam o leitor como sendo implícito e ideal. Segundo Roas (2001), o leitor é participativo e histórico, já que o efeito do fantástico depende diretamente da noção de realidade desse leitor, pois:

[...] 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. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31).

Ainda dentro desse contexto, Roas (2014, p. 67) estabelece como diferença essencial do fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo, o fato deste último ser caracterizado pela “irrupção do anormal dentro de um mundo aparentemente normal”, mas não com o intuito de evidenciar o sobrenatural, e sim de pôr a prova a anormalidade da realidade.

Ademais, essa ruptura na ordem cotidiana gerada por um acontecimento insólito e inexplicável em uma realidade aparentemente normal, causa no leitor um efeito prático e característico: o sentimento de medo. Roas (2014, p. 135) entende que “diretamente ligada a essa transgressão [da realidade], a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo”. Desse modo, Roas (2014) considera o medo como o efeito fundamental da literatura fantástica, ao contrário de Todorov (2008) que exclui o medo de sua teoria, por não o considerar específico do fantástico. Quanto a isso Roas argumenta que:

[...] o medo não é exclusivo do fantástico. Mas minha intenção aqui não é definir o fantástico em função do medo. Meu objetivo é demonstrar que o medo – contradizendo Todorov (e outros críticos) – é uma condição necessária do gênero, por ser seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa concepção do real sobre a qual venho insistindo (Roas, 2014, p. 141).

Ainda nesse viés, Roas (2014) introduz dois tipos distintos de medo: o físico e metafísico. O medo físico ou emocional está diretamente ligado a ameaça física e ao perigo de morte, além do que, esse tipo de medo é suscitado geralmente através da materialidade do sobrenatural. Por outro lado, o medo metafísico ou intelectual, o qual

Roas (2014) considera próprio e exclusivo do fantástico, “embora costume se manifestar nos personagens, envolve diretamente o leitor [...] ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar” (Roas, 2014, p. 155).

O medo, dentro das narrativas fantásticas, também serviu como um aspecto para Alazraki (2001) diferenciar o que ele considera como duas modalidades distintas: o fantástico e o neofantástico. Nas palavras de Roas:

Alazraki considera o fantástico um gênero próprio do século XIX (por vezes, até chega a chamá-la de “fantástico tradicional”), cujo efeito característico é o medo, o terror. O neofantástico, pelo contrário, um gênero que teria nascido com Kafka, gera perplexidade e inquietude, mas simplesmente “pelo insólito das situações narradas” (Roas, 2014, p. 141).

Ainda dentro dessa perspectiva de caracterizar o “neofantástico” e diferenciá-lo do fantástico tradicional, Alzakari (2001) também faz uso de um elemento essencial na definição do fantástico: a concepção da realidade. Na visão desse teórico, o neofantástico se configura em uma realidade contemporânea que difere do conceito positivista da realidade, no qual o fantástico tradicional se ampara:

[...] parafraseando Caillois, Alazraki afirma que o “fantástico tradicional” assume a solidez do mundo real para “poder melhor devastá-lo”: ou seja, supõe uma transgressão da concepção positivista do mundo como algo estável, o que se traduz em um efeito aterrorizante. As narrativas neofantásticas, pelo contrário, se apoiam em uma nova concepção do real (reflexo das mudanças decisivas que se produziram na ciência e na filosofia de século XX), uma visão da realidade como uma entidade instável, cheia de buracos (como sugere Johnny Carter em “O perseguidor”, de Cortázar), uma realidade em que, nas palavras de Borges, existem “interstícios de sem-razão”. Desse modo, os temas, as imagens, as situações que povoam o neofantástico foram criados não para provocar medo, mas fundamentalmente para expressar essa “segunda realidade” de que Cortázar fala tantas vezes” (Roas, 2014, p. 142-143).

Nesse sentido, Calvino (2004) também classifica o fantástico em duas categorias: o fantástico visionário, que era predominante até a metade do século XIX, e o fantástico cotidiano, que teve início na segunda metade do século XIX e foi até o século XX. O fantástico visionário é o que suscita o medo através de situações exteriores ao sujeito, utilizando-se de imagens. É como se a narrativa “pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar

‘figuras’” (Calvino, 2004, p. 7). Já o fantástico cotidiano é mais interiorizado, configura-se mais pela percepção do sujeito do que pelo que é visto. Desse modo, é um fantástico “[...] em que o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura” (Calvino, 2004, p. 8).

Assim, segundo Roas (2014, p. 51) “isso implica acabar com a ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico e do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura realista.” Desse modo, no fantástico contemporâneo, as narrativas se voltam para a visão pós-moderna da realidade, em que a própria noção de realidade é problematizada. Portanto, a ruptura produzida como efeito do fantástico não vai mais ser provocada por elementos sobrenaturais físicos e exteriores, como era feito comumente no século XVIII, mas sim através dos conflitos organizados em torno da normalidade cotidiana, estabelecida dentro de um determinado contexto cultural e ideológico.

Nesse sentido, Sartre (2005, p. 138) coloca, na sua abordagem teórica, o humano como centro do fantástico contemporâneo, pois “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana”. Essa ênfase no indivíduo como agente ativo na construção de sua própria realidade pode ser vista como um elemento fantástico contemporâneo, onde os personagens muitas vezes se confrontam com situações inexplicáveis ou estranhas que desafiam suas percepções e entendimentos convencionais do mundo.

Assim, percebe-se que a modalidade fantástica passou por mudanças, refletindo um processo natural de evolução da literatura e acompanhando as transformações sociais e culturais ao longo do tempo, o que impactou nos processos de representação presentes na literatura. Nessa perspectiva evolutiva sócio-histórica e cultural, nota-se que, no fantástico contemporâneo, é a própria ideia de realidade que é desafiada e questionada. A presença de eventos insólitos e sobrenaturais, de forma cada vez mais naturalizada e humanizada, coloca em questão a noção de uma normalidade cotidiana, destacando a própria anormalidade da realidade (Leite, 2020).

2.2.1 Aspectos formais e temáticos recorrentes no fantástico

Para evocar o medo, a inquietude, a ambiguidade e gerar o efeito típico e pretendido das narrativas fantásticas, as histórias desse ramo da literatura compartilham

algumas semelhanças tanto em aspectos temáticos quanto formais. Todavia, é importante ressaltar que

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. [...] O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que caracteriza, e o caracterizou particularmente [...] foi uma combinação, e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (Ceserani, 2006, p. 67).

Tendo em mente o caráter subversivo do fantástico, ao tratar de temas considerados tabus em alguns contextos sócio-históricos e culturais ao longo do seu desenvolvimento, Ceserani (2006) elenca e discute em sua teoria alguns elementos temáticos que aparecem recorrentemente nos textos dessa modalidade literária: [1] a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; [2] a vida dos mortos; [3] o indivíduo, sujeito forte da modernidade; [4] a loucura; [5] o duplo; [6] a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; [7] o Eros e as frustrações do amor romântico; e, por fim, [8] o nada. Essas temáticas são comumente empregadas na construção de narrativas fantásticas como forma de alimentar o imaginário do leitor, pois “[...] a integração do leitor no texto implica uma correspondência entre sua ideia de realidade e a ideia de realidade criada intratextualmente. Isso leva a avaliar a irrupção do impossível a partir de seus próprios códigos de realidade” (Roas, 2014, p. 91).

No que diz respeito aos aspectos formais e estruturais, a concepção de realidade também vai ser de suma importância, já que a motivação realista é um dos elementos recorrentes das histórias fantásticas. Embora não seja uma característica exclusiva do fantástico, o realismo é algo crucial para sua definição e para a construção do efeito pretendido típico dessa modalidade, pois é justamente a transgressão dessa realidade que determina o valor fantástico a narrativa. Desse modo,

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico (Roas, 2014, p. 51).

Sendo assim, para haver essa ruptura da realidade pretendida no fantástico é necessário que se apresente no texto um mundo o mais crível possível, de modo que o evento insólito consiga causar no leitor as sensações de estranheza e de ambiguidade, colocando a prova as concepções do que é real ou do que não é. Por isso, a motivação realista vai ser um aspecto recorrente e necessário nas narrativas fantásticas.

Contudo, é pertinente salientar que “o fantástico tem [...] uma estreita relação com as teorias sobre o conhecimento e com as crenças de cada época [...] e seu efeito fantástico correspondente também depende do contexto de recepção, e não apenas da intenção do autor” (Roas, 2014, p. 93). Sendo assim, a concepção do real e a própria constituição do fantástico vai depender do contexto histórico e das convenções socioculturais de cada período.

A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira. Essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto: recorrer a um narrador extradiegético-homodiegético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática, etc. [...] O fantástico é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código (Roas, 2014, p. 54).

A tentativa de criar um código realista e, ao mesmo tempo, transgredi-lo no texto leva a outro elemento formal e estrutural recorrente no fantástico: a linguagem e o modo como os autores a utilizam na construção de suas histórias fantásticas. Nesse sentido, a intenção de criar um mundo fictício que seja semelhante ao do leitor requer não apenas descrições realistas desse universo, mas também lidar com a representação do insólito. Desse modo, Roas (2014) sugere que, as vezes, essa expressão do impossível pode se tornar obscura, confusa e indireta, já que

[...] em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é por definição indescritível, por ser impensável. [...] Mas o narrador não tem outro meio senão a linguagem para evocar o impossível, para impô-lo sobre nossa realidade (Roas, 2014, p. 170).

Ou seja, a literatura fantástica aborda eventos que são inexplicáveis para o leitor, caracterizados por sua natureza excêntrica e incomum, ultrapassando a compreensão humana. Como, então, explicar o que é intrinsecamente inexplicável? Nesse contexto, a realidade adentra um território que transcende a capacidade da linguagem em descrever, como se esta fosse inadequada para explicar o que está além da compreensão humana. Todavia, há recursos e artifícios utilizados nas narrativas fantásticas que permitem essa representação do impossível. Roas (2014) elenca as seguintes estratégias:

Estratégias discursivas (e também temáticas) que Bozzeto chama de “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oxímoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo “pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico. É o que Mellier chama de “fantástico da indeterminação”: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como impossível (Roas, 2014, p. 172).

Sendo assim, nessa tentativa de representar o irrepresentável no texto são usados alguns recursos linguísticos que podem estar diretamente relacionados com: [a] a instância narrativa, tais como a narração em primeira pessoa, a ambiguidade interpretativa, a identificação narrador-protagonista; [b] os aspectos sintáticos, expresso no uso de metáforas, temporalidade particular, ausência de finalidade, etc.; [c] os aspectos discursivos, através da literalização do sentido figurado, da equivalência narrativa do natural e do sobrenatural, da adjetivação conotada, entre outros (ROAS, 2014). Corroborando esse viés, Ceserani (2006) também apresenta procedimentos narrativos e retóricos usados na modalidade fantástica: [1] posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; [2] a narração em primeira pessoa; [3] um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; [4] envolvimento do leitor, com a surpresa, terror e humor; [5] passagem do limite e de fronteira; [6] o objeto mediador; [7] as elipses; e por fim [8] a teatralidade.

Entretanto, por mais que esses procedimentos narrativos e artifícios retóricos sejam formas importantes de construir uma linguagem que supra os objetivos das narrativas fantásticas, Roas (2014) ressalta que “não existe uma linguagem fantástica em

si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico” (Roas, 2014, p. 179).

Portanto, é crível dizer que o fantástico é um modo narrativo subversivo nos aspectos temático e linguístico, por abordar temas tabus e por se propor a descrever aquilo que vai além de entendimento humano. Além do mais, constitui-se, também, como um modo narrativo peculiar justamente por apresentar características próprias que o diferencia de outras formas narrativas, a partir do uso recorrente dessas temáticas e desses procedimentos retóricos e narrativos. Apesar desses aspectos fundamentais que caracterizam o fantástico terem sido preservados, é perceptível a atualização e a evolução desse modo narrativo, em consonância com as demandas de um contexto sociocultural em constante transformação.

3. DITADURA MILITAR: O CONTEXTO HISTÓRICO DA PUBLICAÇÃO DO LIVRO *CADEIRAS PROIBIDAS* (1976)

O período da ditadura militar brasileira se estendeu de 1964 até 1985 e foi fortemente caracterizado pelo autoritarismo do governo, censura, violência, perseguição a pessoas e instituições contrárias ao regime e limitação dos direitos básicos dos cidadãos. Durante esse período, o Brasil foi governado por cinco generais: o general Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), general Artur Costa e Silva (1967-1969), general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), general Ernesto Geisel (1974-1979) e o general João Batista Figueiredo (1979-1985). O golpe Civil-Militar de 1964 foi articulado sob o pretexto de “livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados de Atos Institucionais (AI)” (Fausto, 2006, p. 465).

O Ato Institucional I (AI-1) foi baixado em 9 de abril de 1964, pelos comandantes das forças armadas – Exército, Marinha e Aeronáutica – e, embora inicialmente a Constituição de 1946 tenha sido mantida formalmente, esse ato teve como função reforçar o Poder Executivo, que estava sob o comando dos militares, e limitar o campo de ação do Congresso. Para isso, foram suspensas, através do AI-1, as imunidades parlamentares e direitos políticos, além de ser autorizada a cassação de mandatos em nível municipal, estadual e federal (Fausto, 2006).

O AI-1 estabeleceu a eleição que tornou o general Humberto de Alencar Castelo Branco presidente em 15 de abril de 1964 e foi responsável pela criação dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), que sob a desculpa de manter a ordem política e social e para conter atos de guerras revolucionários, dava poderes excepcionais aos militares para perseguir os adversários do regime por meio de prisões e torturas. Com isso, iniciam-se as violentas repressões tão características desse período.

Ainda no governo Castelo Branco (1964-1966), foram baixados mais três atos: o AI-2 que reforçava ainda mais os poderes do presidente, já que estabelecia a ele o poder de baixar atos complementares ao ato e decretos-leis, além de, por meio desse ato, extinguir os partidos políticos; o AI-3, por sua vez, estabelecia que as eleições dos governadores dos Estados aconteceriam também de forma indireta, através das Assembleias estaduais; e, por fim, o AI-4 que reconvocou a abertura do Congresso, que havia sido fechado por um mês em outubro de 1967, para a aprovação de uma nova Constituição em janeiro de 1967.

Em março de 1967, um novo presidente tomava posse, o general Artur Costa e Silva. Foi no governo de Costa e Silva que em 13 de dezembro de 1968 o AI-5 foi baixado. O congresso, mais uma vez, foi fechado e assim se iniciava um dos períodos mais truculentos do regime ditatorial.

a partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo (Fausto, 2006, p. 480).

Esse ato foi baixado como resposta às “ideias subversivas”, que surgiam naquele ano através do movimento estudantil, da igreja e, sobretudo, dos deputados do MDB Márcio Moreira Alves e Hermano Alves. As manifestações contrárias ao regime desencadearam a necessidade dos militares de controlar a opinião pública. Desse modo, o AI-5 surgiu como um meio de dar poder de exceção aos governantes para perseguir e punir os que fossem considerados inimigos do regime.

Diante desse cenário de repressão, os grupos de luta armada começaram a se articular cada vez mais, a fim de enfrentar diretamente as barbáries do regime ditatorial, o que acabou por tornar a ditadura cada vez mais brutal, pois, para conter esses grupos armados, os militares criaram os Destacamento de Operações e Informações e o Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI): “Os DOI-CODI se estenderam a vários estados e foram os principais centros de tortura do regime militar” (Fausto, 2006, p. 481).

Embora o país vivesse um dos períodos político-social mais tenebrosos de sua história, o governo conseguia alcançar triunfos na economia. Foi no governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) que o Brasil vivenciou o chamado “milagre econômico”.

O período chamado “milagre” estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. [...] Isso parecia de fato um milagre. Só que o fenômeno tinha uma explicação terrena e não podia durar indefinidamente (Fausto, 2006, p. 486).

Esse “milagre” fazia parte também da política de propaganda que o governo Médici usava para nutrir esperanças de prosperidade econômica na massa da população. Contudo, esse planejamento econômico era repleto de pontos vulneráveis e não tinha como se sustentar por muito tempo: a dependência excessiva do sistema financeiro e do capital internacional, e de alguns produtos importados, sobretudo o petróleo; o retardamento e o abandono de programas sociais pelo Estado; e a falta de preocupação e cuidado com questões ambientais foram alguns dos pontos que culminaram no desastre do até então tido como “milagre econômico”.

A essa altura, os embates com a oposição começaram a desgastar o regime e foi no governo do general Ernesto Geisel (1974-1979) que se deu início à abertura política do país, a qual ele definiu como lenta, gradual e segura: “Em 1978, o Congresso aprovou a emenda constitucional nº 11, que entrou em vigor a 1º de janeiro de 1979. Seu objetivo foi revogar o AI-5, incorporado à Constituição” (Fausto, 2006, p. 494). Dessa forma, todos os direitos retirados pelo AI-5 foram restaurados.

O sucessor de Geisel na presidência, o general João Batista Figueiredo, deu continuidade ao processo de abertura iniciada pelo governo anterior. E “em novembro de 1982, mais de 48 milhões de brasileiros foram às urnas para eleger de vereadores a governadores dos Estados. Estes seriam eleitos pelo voto direto pela primeira vez desde 1965” (Fausto, 2006, p. 508).

Ainda nesse processo de abertura, em 1983, os partidos de oposição começaram a articular uma campanha por eleições diretas para a presidência da República, movimento que viria a ficar conhecido na história como “diretas já”. Esse movimento ganhou forças e passou de uma articulação partidária para um movimento quase que unânime nacionalmente.

Apesar da pressão popular, a eleição direta não veio a se concretizar naquele momento. Entretanto, “a escolha do governo já não passava em 1984 pela corporação militar, embora os militares tivessem algum peso na decisão” (Fausto, 2006, p. 511). Com isso, em 15 de janeiro de 1985, a chapa formada por Tancredo Neves e José Sarney conseguiu uma vitória no Colégio Eleitoral. Assim, “por caminhos complicados e utilizando-se do sistema eleitoral imposto pelo regime autoritário, a oposição chegava ao poder” (FAUSTO, 2006, p. 512), e o regime da ditadura militar brasileira chegava ao seu fim.

3.1 A resistência literária de Brandão durante a Ditadura Militar

Durante o regime militar no Brasil, a censura sobre as produções literárias limitava a criação artística e, principalmente, o poder de reverberar a voz desses escritores enquanto instrumento de denúncia dos absurdos da época. Enquanto "alguns regimes autoritários procuram dizer aos escritores sobre o que eles não devem escrever; outros preferem dizer aos escritores sobre o que eles devem escrever. No Brasil, os militares optaram pela segunda forma" (Ângelo, 1994, p. 69), controlando assim a narrativa e restringindo a liberdade de expressão.

Com essa forte censura imposta durante o período da ditadura militar brasileira, os escritores tiveram que buscar alternativas que driblassem o rígido controle do governo sobre suas produções literárias, inovando, portanto, a linguagem e o modo de escrita, a fim de romper e transgredir o regime e usar sua literatura como um instrumento de resistência, já que "[...] a sociedade não tinha como se expressar e os livros era um dos poucos espaços onde alguma coisa podia ser dita." (Ângelo, 1994, p. 71).

E, como solução, alguns autores se utilizaram de metáforas e alegorias para escrever sobre o tema da ditadura e seus processos:

A presença da censura e a necessidade de iludir o censor, e portanto o sistema, levou – em meados dos anos 70 – a literatura a uma leve guinada em direção ao fantástico, ao metafórico. O fantástico, que ameaçou se tornar um gênero, nasceu da noção muito clara de que a realidade era mais absurda que o próprio absurdo. Os conceitos de REALISMO, VEROSSIMILHANÇA e LOGICIDADE perderam limites, ganharam dimensões incalculáveis, enorme elasticidade. Acredito que houve um lado positivo: ganhamos também maior liberdade na escrita, no rompimento de fronteiras (Brandão, 1994, p. 179).

Então, nessa tentativa de passar pelo processo de censura do regime ditatorial, os escritores reinventavam, muitas vezes, o seu processo de escrita e o seu estilo literário. No caso de Ignácio de Loyola Brandão, como ele mesmo destacou, fez uso da literatura fantástica para escrever sobre as mazelas daquele período e, ainda assim, conseguir que seus livros fossem publicados. Para Brandão (1994, p. 180):

escrever era dor e sofrimento, mas também o exercício contínuo de indignação, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando em nossa época. Escrever nos fazia sentir participantes e ativos, apesar (sempre os paradoxos) do sentimento de exclusão, perseguição e marginalização.

Ignácio de Loyola Brandão é um jornalista e escritor nascido em Araraquara, interior de São Paulo, em 1936. Um autor multifacetado que possui uma produção literária vasta e diversa, contando com 45 livros publicados que perpassam por diversos gêneros: romance, conto, crônica, biografia, teatro etc. Sua primeira publicação, o livro de contos *Depois do Sol*, se deu no ano de 1965, durante a ditadura militar brasileira, assim como boa parte da sua obra que foi concebida nos anos do regime ditatorial: *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Cadeiras Proibidas* (1976) e *Não verás país nenhum* (1981) são alguns exemplos dessa “literatura de resistência²” de Brandão feita durante aquele contexto. Contudo, o escritor afirmou que, embora tenha várias obras literárias que tratam desse momento histórico, isso não se trata de um “projeto literário” deliberado, mas sim

de uma necessidade daquele momento específico, de um impulso muito grande de pôr tudo pra fora. Fazia parte de uma raiva. Mas o resultado foi uma literatura que, imagino, ultrapassou esses propósitos (Brandão, 2001, p. 40).

Essa necessidade, de certa forma, evidenciou uma preocupação e a função social em torno da produção literária de Brandão, escrita no contexto ditatorial brasileiro, retratando, de forma crítica, os aspectos político-sociais da época. A posição social do autor e sua ideologia, fortemente contrárias aos ideais do regime instaurado, possibilitou a criação de uma literatura que, além do caráter estético inerente à arte, foi capaz de documentar e a denunciar as barbáries cometidas naquele período pelos entes do estado.

Havia um inimigo comum e havia portanto a solidariedade entre os criadores e os produtores de cultura. Havia a constante indignação, aquela raiva que nos fazia investir, caminhar, a necessidade permanente de estar alerta, de querer mudar, transformar o que estava à nossa volta. Nem por um só momento abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre, a todo instante e hora (Brandão, 1994, p. 176).

Os impactos significativos dessas circunstâncias foram claramente sentidos pelo autor e reverberaram em seu livro *Zero* (1975). Este romance fragmentário estava

² Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético.

O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir (Bosi, 1996, p. 118).

profundamente imerso em questões políticas e sociais, visando expor a situação política do país e fornecer abordagens perspicazes sobre a realidade brasileira durante o regime autoritário. O livro, que destacava, de maneira contundente, como os abusos desse regime afetavam a sociedade, acabou sendo alvo de censura durante o período da ditadura. Essa censura representou não apenas uma resposta à obra em si, mas também evidenciou a sensibilidade do governo frente a temas considerados subversivos ou críticos à ordem estabelecida.

Quando questionado se Brandão realmente acreditava que suas denúncias e as de seus colegas escritores, feitas a partir de suas produções literárias, tinham o poder de abalar o regime, o autor respondeu afirmativamente: “Se não acreditássemos, não teríamos feito. Eu fiz *Zero* porque queria derrubar o governo. [...] Eu não violento o suficiente para pegar um fuzil – mas eu achava que a minha literatura podia modificar cabeças, pôr armas nas mãos das pessoas” (Brandão, 2001, p. 39). Além disso, o escritor via o governo da época como um inimigo a ser confrontado e derrotado, especialmente porque os jornalistas, devido à censura, torturas e perseguições políticas, não podiam verdadeiramente retratar o que ocorria na sociedade. Brandão (2001) observou que essa impotência os levou a uma literatura marcada por denúncias contundentes:

A maioria dos escritores veio dos meios de comunicação, jornal, televisão, rádio, um e outro publicitário. As gerações anteriores pertenciam, em geral, aos quadros do funcionalismo público, trabalhavam em autarquias, ministérios, secretarias, departamentos de cultura etc. Uma das prováveis explicações: os jornalistas mais conscientes, sensíveis, passaram a ter conflitos intensos, provocados pela presença da censura. Diariamente, convivia-se com fatos, violentos ou não, que eram impedidos de serem repassados ao grande público. Sabia-se, todavia não se podia publicar. Alguns destes jornalistas, sufocados por este estrangulamento, perceberam uma brecha, já detectada pelos escritores em ação. [...] A lei determinava que os editores enviassem os originais para Brasília, antes da publicação. No entanto num gesto bonito e ousado, [...] numa resistência automática, quase unânime e não planejada, os editores ignoraram esta obrigação (Brandão, 1994, p. 177).

Assim, para continuar produzindo literatura como meio de denúncia e resistência, foi crucial buscar alternativas que permitissem que as obras ultrapassassem os censores e fossem publicadas. Nesse sentido, o escritor optou por recorrer à literatura fantástica, explorando seus efeitos de sentido na construção de seu discurso: “No meu caso, acho que fiz uma literatura “comprometida”, vamos dizer isso entre aspas, com a realidade,

mas na verdade ela transfigura essa realidade” (Brandão, 2001, p. 40). Essa escolha pelo fantástico possibilitou contornar a censura imposta pelo regime ditatorial: “temos então que, quanto ao tema, a ditadura influiu, atemorizou, provocou, revoltou, silenciou, fez falar por metáforas e alegorias” (Ângelo, 1994, p. 72).

4. ANÁLISE DOS CONTOS DO LIVRO *CADEIRAS PROIBIDAS* (1976)

Cadeiras Proibidas é um livro escrito por Ignácio de Loyola Brandão durante a ditadura militar brasileira, período fortemente marcado pela censura e pela perseguição aos críticos ao regime. Publicado inicialmente em 1976 pela editora Global, o livro traz narrativas curtas, por meio de trinta e dois contos, divididos em oito seções: cotidiano, corpo, clima, mundo, indagação, descoberta, ação e vida. Os contos relatam episódios do cotidiano daquela época escritos sob a perspectiva do fantástico:

No livro *Cadeirasproibidas* (1976), esses dois procedimentos para com o real e o fantástico se equilibram de forma modelar, atendendo sobretudo ao anseio de denúncia, de reconhecimento das vinculações de fogo que a literatura tem com a sociedade. “Como não sou de pegar em armas, escrever era minha forma de combate”, declarou Loyola certa vez (Silva, 2001, p. 164).

Dessa forma, o livro foi pensado como forma de tratar as questões vividas e percebidas durante o período ditatorial, mas de uma forma que não fosse censurado pelos órgãos de controle do governo. Assim, o autor se utilizou da literatura fantástica para contar os absurdos vivenciados naquele contexto, já que nele havia “o desejo sincero de relatar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil” (Brandão, 1994, p. 178).

4.1 *O homem que procurava a máquina*

“O homem que procurava a máquina”, presente na seção “Vida”, é o conto que encerra o livro *Cadeiras Proibidas* de Ignácio de Loyola Brandão. Nele é narrada a história de uma pequena e pacata cidade subsidiada pela agricultura familiar que sofre uma transformação, tanto na sua infraestrutura como no modo de vida de seus habitantes, graças à chegada de uma misteriosa máquina: “Instalaram a grande máquina num bairro operário, sem calçamento e esgotos, não atingido pela especulação imobiliária. Era apenas um bairro distante de uma cidade que vivia da agricultura” (Brandão, 2010, p. 121).

O processo de instalação da máquina na cidade já configura, de certo modo, um acontecimento insólito na narrativa, uma vez que não fica claro o tempo que levou para

esse processo de fato acontecer. Há uma ambiguidade nos fatos narrados, pois o narrador inicialmente afirma que a instalação não ocorreu do dia para a noite. No entanto, posteriormente, relata que a máquina, um objeto monumental, foi instalada em apenas três dias:

Não foi da noite para o dia que os alicerces surgiram e começaram a erguer as paredes. Houve preparação do terreno, medições, marcações, durante meses. Acontece que os fatos posteriores ficaram nebulosos, criaram-se lendas e hoje todos juram que os alicerces apareceram num dia, o edifício ficou pronto no outro e a grande máquina instalada no terceiro. Em seguida, passaram a contratar pessoas (Brandão, 2010, p. 121).

A irrealidade e a falta de lógica na cronologia do processo de instalação do objeto são recursos linguísticos e formais apontados por Roas (2014) como elementos que contribuem para a construção do efeito fantástico no conto. O autor refere-se a esse recurso como "temporalidade particular da enunciação", ou seja, trata-se de uma característica vinculada à enunciação narrativa que desafia a lógica temporal, uma vez que o tempo nas narrativas fantásticas frequentemente é influenciado por eventos sobrenaturais, mágicos ou inexplicáveis. No contexto deste conto, a ambiguidade temporal na instalação da máquina acrescenta uma camada de mistério, irrealidade e imprevisibilidade à temporalidade da história, gerando um estranhamento no leitor e intensificando "a percepção do fenômeno fantástico como impossível" (Roas, 2014, p. 172).

Além disso, há também um grande exagero na forma como é contada a instalação desse objeto, pois é tratada no conto como sendo algo monumental, e sabe-se, pela lógica, que uma simples máquina industrial não necessitaria, por exemplo, da construção de uma porta de sessenta metros de altura para sua passagem, conforme é descrito na narrativa:

Furgões, peruas, camionetes chegavam continuamente, descarregando fardos, caixotes gigantescos, contêineres colossais. A sensação que eu tinha era de que ali havia o hangar de um dirigível. Não havia outra forma de entender aquela porta com sessenta metros de altura, que se abria em várias partes, suavemente e sem barulho (Brandão, 2010, p. 122).

Dessa maneira, evidencia-se claramente o caráter fantástico do conto, uma vez que há uma ruptura da realidade provocada por um acontecimento insólito e inexplicável, cuja função primordial é justamente "transgredir a concepção do real que os leitores

possuem" (Roas, 2014, p. 117). A transgressão da realidade se manifesta na chegada da máquina, tanto no próprio processo de instalação quanto na irrealidade temporal associada a ele, já que a hiperbolização da máquina e da sua instalação contribuem para gerar a ambiguidade no texto, levando o leitor a questionar sua realidade.

Além disso, essa irrealidade também se reflete na reação que desperta na população da cidade, apresentada ao leitor através da perspectiva de um narrador em primeira pessoa que é também habitante da cidade, mas não é nomeado. Ao longo do conto, esse narrador descreve o comportamento das pessoas diante da chegada do objeto, oferecendo uma perspectiva de dentro da comunidade que enriquece a compreensão da extraordinária influência da máquina sobre a realidade local:

A máquina estava transformando a cidade. [...] Todos tinham curiosidade de saber da Máquina, que muitos aceitaram empregos ali apenas para ver a Máquina de perto. Depois disso, deixaram de falar com os outros. Viviam o tempo inteiro dentro do prédio.

[...] Estavam diferentes, vidrados na empresa, no funcionamento da Máquina. As próprias mulheres achavam os maridos esquisitos. Calados, sem outro interesse. Eles passavam a noite ansiosos para que a manhã chegasse e um novo dia começasse. Tomavam banho, engoliam os cafés sofregamente e partiam. Atravessavam os portões e pareciam respirar, aliviados. Só depois do portão é que se viravam, sorriam acenavam. Por trás daquelas grades, os homens mudavam. Agitavam-se, entusiasmados. Como se as grades tivessem um poder qualquer, mágico ou eletrônico. De dar um choque no cérebro, ativando a pessoa (Brandão, 2010, p. 123-124).

Havia algo “sobrenatural” e “mágico” em torno da Máquina, uma vez que o comportamento e a idolatria das pessoas que trabalhavam com ela não podiam ser justificados nem compreendidos dentro do contexto intratextual, nem mesmo pela perspectiva do leitor da narrativa. Esse é outro aspecto que contribui para a natureza fantástica do conto, pois, conforme observado, “a poética da ficção fantástica não apenas exige a coexistência do possível e do impossível dentro mundo ficcional, como exige também [...] o questionamento de tal coexistência, tanto dentro quanto fora do texto” (Roas, 2014, p. 93). O narrador-personagem do conto reflete essa falta de compreensão em relação ao fanatismo em torno da máquina e, inicialmente, reluta em aceitar o tão desejado emprego na empresa: "Eu resistia" (Brandão, 2010, p. 125).

Além dessa relutância inicial em relação a trabalhar com a máquina, havia também uma curiosidade que, mais tarde, transformou-se quase em obsessão por parte do protagonista. Ele buscava incessantemente respostas sobre o funcionamento da máquina

que pudessem explicar o encantamento de todos que tinham contato com ela. No entanto, ele se via incapaz de obter informações a respeito da Máquina:

- Mas o que ela faz?
- Coisas incríveis
- Que tipo de coisas?
- Olha é difícil explicar agora [...].
- Diga algumas. Uma só!
- É um dos sistemas mais complexo que conheço [...].
- Eu não quero saber se é incrível, ou não. O que faz?
- Tem mil funções (Brandão, 2010, p. 123 - 124).

Assim, fica perceptível a impossibilidade de expressar, por meio da linguagem, as funcionalidades da máquina, o que aumenta o mistério e o fascínio sobre o equipamento, contribuindo para sua fantasticidade. Além disso, há também o fato de não ser apresentado, ao longo do texto, uma finalidade da máquina. Quanto a isso Sartre aponta que o fantástico contemporâneo enfatiza os meios:

O fantástico humano é revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (Sartre, 2005, p. 140).

Essa revolta dos meios contra os fins é retratada na narrativa na medida em que as personagens do conto, especialmente o protagonista, se veem frequentemente confrontadas com a Máquina que, por circunstâncias inexplicáveis, não possui um objetivo definido naquele contexto. É precisamente na ausência de finalidade desse objeto que o mundo humano é representado no conto, uma vez que, como defende Sartre (2005), a condição humana é absurda. Nesse caso em específico, o absurdo se constitui nessa obediência “cega” a um objeto que não apresenta, em nenhum momento da narrativa, um propósito e, ainda assim, consegue ditar o ritmo de toda uma cidade.

Então, todo o conto é rodeado pelo mistério em torno da Máquina e pela curiosidade do narrador personagem em desvendá-lo: “disso se deduz que a tematização do conflito é essencial: a problematização do fenômeno é o que determina, em suma, sua fantasticidade” (Roas, 2014. P. 93). Para mais, torna-se evidente que a importância da

Máquina era tão significativa que a cidade e sua população dependiam de maneira surreal de seu pleno funcionamento. Isso é enfatizado na narrativa quando o objeto enfrenta problemas, deixando claro o caos que se instala naquele ambiente:

- A Máquina quebrou?
- O senhor está louco? A máquina não quebra nunca. Não pode quebrar. Se isso acontecesse, que Deus nos livre, estaria tudo perdido. O mundo desmontaria. Esta cidade se acabaria, o país iria à bancarrota.
- O senhor acredita que a Máquina não quebra nunca? Como pode acreditar?
- Não é uma simples crença. É fé. É uma força que me diz isso. Que diz a todos nós (Brandão, 2010, p. 139).

Todo esse misticismo que circunda a Máquina vai fazendo o protagonista questionar cada vez mais, não só a realidade em que vive naquela cidade, mas também a sanidade mental da população que ali reside e até a sua própria:

Não sou eu que estou louco, é a cidade, esta gente. Quem sabe a empresa não é um grande hospício, onde todos se fingem empregados da máquina? Mas também é pretensão minha querer ser o único normal. Posso estar louco também e esta é uma sensação desagradável. Fico flutuando, sem saber quem sou, sem me relacionar, sem me adaptar a uma realidade. No entanto, qual a realidade desta minha cidade? (Brandão, 2010, p. 139).

Nesse trecho da história, emerge outra temática recorrente nas narrativas fantásticas, conforme apontado por Ceserani (2006): a loucura. Esta é apresentada como “[...] uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia” (Ceserani, 2006, p. 83). Nessas circunstâncias, neste ponto do conto, a personagem principal questiona pessimistamente a realidade, voltando-se não para aspectos sobrenaturais e externos para retratar essa ruptura do real, mas sim para elementos interiores, como sua autoconsciência e o questionamento de sua própria noção de realidade. Tais aspectos são característicos das narrativas fantásticas contemporâneas, nas quais ocorre o que Sartre (1997, p. 138) nomeia como "um “retorno ao humano” do fantástico". Isso implica, de acordo com o autor, renunciar à exploração de realidades transcendentais e aceitar a tarefa de transcrever a condição humana dentro do próprio domínio do fantástico.

A tendência do fantástico contemporâneo em questionar a normalidade da realidade humana está evidente na reflexão do narrador-personagem, ao longo de todo o conto, sobre os eventos decorrentes da presença da Máquina em sua cidade, e essa reflexão perdura até o desfecho da narrativa:

A população continua fechada, silenciosa, hostil às perguntas. Apenas desfrutando de uma coisa que, agora ela teme, pode acabar. E por isso todos vivem como se amanhã a Máquina não estivesse mais aqui. Gastam, compram muito, dão festas. As bebedeiras são imensas, os fins de semana são carregados de acidentes nas ruas e estradas, todo mundo correndo com os carros. Há uma grande necessidade de se aproveitar integralmente cada momento. (Brandão, 2010, p. 134).

Trazendo a análise para a perspectiva histórica em que o conto foi escrito, que compreende o período entre 1972 e 1974, é preciso salientar que o Brasil vivia no regime militar, mais especificamente no governo do General Emílio Garrastazu Médici e sob o decreto do AI-5, que regulamentava e censurava todas as produções no país. Não à toa, o autor utiliza a literatura fantástica para retratar o modo em que a população vivia e os problemas enfrentados naquela época.

Nesse sentido, esse conto faz, possivelmente, uma alusão ao período conhecido como “Milagre Econômico”, que se estendeu de 1969 a 1973 e foi marcado por um forte e repentino crescimento econômico no Brasil: “O PIB cresceu na média anual, 11, 2%, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%.” (Fausto, 2006, p. 486). Isso gerou uma atmosfera de “modernização” alimentada pelo sistema capitalista, quando houve um forte desenvolvimento industrial em detrimento da agricultura, o que é justamente a premissa da narrativa:

[...] As hortas formavam um cinturão em torno da cidade. Alface, couve, brócolis, almeirão, repolho, rabanete, cenoura, nabo. Hortas grandes e pequenas. Hortas nos quintais, produção doméstica, para consumo próprio e da vizinhança. Viviam-se bem, exportando quase toda produção. A cidade cheirava a verde, se é que se pode falar em cheiro verde.

Então, os caminhões passaram a formar filas em nossa rua, não havia sossego para o futebol e outras brincadeiras. Diziam que tais caminhões transportavam peças para a ampliação da Máquina. A empresa calçou a rua, colocou rede de água e esgotos, iluminação e placas autorizando a passagem e estacionamento apenas de veículos a serviço da Máquina. (Brandão, 2010, p. 122).

Assim, pode-se observar outro aspecto do “milagre” que também foi retratado no conto, pois esse salto de desenvolvimento econômico possibilitou melhorias na infraestrutura das cidades e diminuía a taxa de desemprego, “pois, mesmo com os salários arrojados, ninguém reclamava, primeiro que pelo AI 5 todas as bocas estavam amordaçadas e, segundo, que havia a possibilidade de alguma promoção no trabalho e ter uma melhora no padrão de vida.” (Prado, 2011, p. 2). No entanto, a melhora econômica repentina resultante da instalação da Máquina não era algo firmemente estabelecido, tanto é que simplesmente retirar a máquina da cidade seria suficiente para acabar com todo o progresso alcançado. O narrador expressa críticas nesse sentido, e os habitantes da cidade também parecem desconfiados de que a situação seja passageira, o que pode ser evidenciado pelo medo constante que permeia a população quanto à possibilidade de a máquina parar de funcionar. Esse fato ressalta a dependência que o objeto exercia sobre todos os residentes da cidade, já que funciona como um símbolo da modernidade e do desenvolvimento.

No que diz respeito à falta de reclamação tanto das condições dos trabalhadores quanto dos danos causados à população por esse “desenvolvimento moderno”, Brandão traz críticas disfarçadas dentro da narrativa fantástica que exemplificam os pontos negativos do “milagre”:

Derrubaram trinta casas. A empresa da Máquina indenizou todo mundo. Pagou corretamente, não houve reclamações. Nem processos. Coisa estranha deu o que falar. Não era um modo normal de agir. Se a empresa agia assim para defender os interesses, devia haver coisa por trás. Como descobrir? De que adiantava ficar perguntando aos empregados, se estes estavam satisfeitos? Bem comidos, vestidos, possuíam casas, jardins, carros, televisão em cores? (Brandão, 2010, p. 123).

Nesse trecho, fica nítida a passividade da população em relação ao regime militar. Reclamar não era uma opção, pois a sociedade vivia reprimida pela violência dos militares. Além disso, esse crescimento econômico permitiu que a classe média tivesse acesso a bens duráveis como automóveis, eletrodomésticos e eletroeletrônicos. Isso, muitas vezes, iludia os indivíduos que fechavam os olhos para os outros problemas, principalmente de natureza social, acarretados pelo aumento desenfreado e não ecológico das indústrias.

Outro aspecto negativo do “milagre” era a “sua excessiva dependência do sistema financeiro e do comércio internacional, [...] e a necessidade cada vez maior de contar com

determinados produtos importados.” (Fausto, 2006, p. 486). Essa questão também foi tratada na obra, no seguinte trecho em que se faz uma alusão a essa dependência de recursos estrangeiros:

- Está chegando muita gente nova na cidade. A Máquina não anda bem.
- Mandaram buscar mecânicos nos Estados Unidos.
- E na Rússia.
- Na Tailândia.
- Vem vindo um da Birmânia.
- Ontem desceu um jato com quatro executivos. Gente entendidíssima em Máquinas (Brandão, 2010, p. 128-129).

Além disso, é notória a posição contrária e crítica do narrador-personagem em relação à Máquina e ao efeito causado pela sua instalação na comunidade. Ele é o único que não se deixa levar pela onda de “modernização”, que muda drasticamente a rotina de uma pacata comunidade do interior. Essa resistência e curiosidade está presente no momento da narrativa em que seus pais tentam convencer o protagonista a trabalhar com a máquina, assim como fazem seu pai e todos os homens da cidade:

- Vai, meu filho, dizia minha mãe. Vai trabalhar com a Máquina. Olha seu pai. Melhorou muito depois que largou aquela hortinha vagabunda que dava uma trabalhadeira desgraçada. [...]
- E para que serve?
- Lá dentro, meu filho, aprendi a não fazer perguntas.
- O senhor trabalha num lugar e não se interessa em conhecer, saber o que é?
- De que adianta saber?
- [...]
- Não tem curiosidade, pai?
- Passei o tempo de ter.
- E os outros?
- Não sei, não quero saber dos outros.
- A administração não gosta que se faça perguntas?
- Nunca me proibiram.
- O senhor disse que lá dentro aprendeu a não fazer perguntas.
- É que ninguém faz. Por que hei de fazer? Logo eu? (Brandão, 2010, p. 125).

A falta de interesse ou curiosidade em questionar a administração sobre a finalidade da Máquina faz alusão à alienação dos trabalhadores durante a ditadura e a restrição de seu direito de questionamento. Na narrativa, os trabalhadores seguem de forma massiva e passiva as ordens, o que era característico dos anos ditatoriais, pois os militares e suas forças repressoras não toleravam questionamentos contrários da

população. Sob a perspectiva trabalhista, essa classe sofreu boicotes e proibições durante o regime. Portanto, esse momento da narrativa pode ser visto como uma alegoria dessa realidade vivenciada naquele contexto.

Por fim, pode-se concluir que o conto apresenta características da literatura fantástica, por haver uma quebra da realidade que está em constante confronto com os acontecimentos insólitos que ocorrem ao longo da narrativa, sobretudo do fantástico cotidiano, pois é uma narrativa na qual o sobrenatural está presente apenas em sensações e conjecturas, mantendo-se invisível aos olhos (Calvino, 2004). Ademais, a obra escrita durante a ditadura militar traz aspectos históricos intrínsecos à realidade vivida naquela época, através da metáfora da Máquina enquanto força controladora do governo militar, que nos ajudam a compreender os absurdos vividos dentro daquele contexto sócio-histórico.

4.2 O homem que viu o lagarto comer seu filho

"O homem que viu o lagarto comer seu filho" é o sexto conto do livro *Cadeiras proibidas* (1976), encontrado na seção intitulada "Corpo". Trata-se de uma narrativa bem curta que relata a história de um pai que, numa noite aparentemente normal como todas as outras, descobre um lagarto dentro de sua residência devorando seu filho no quarto da criança.

Era uma noite de terça-feira, e eles viam televisão deitados na cama. Quase uma da manhã, estava quente. Ele levantou-se para tomar água. [...] Ao passar pelo quarto das crianças, resolveu entrar. Empurrou a porta e encontrou o bicho comendo o menino mais velho, de três anos e meio (Brandão, 2010, p. 35).

Ao se ver diante daquele acontecimento absurdo, o pai simplesmente decide ignorar, já que se coloca em uma posição de inutilidade e inferioridade diante de tal monstro:

Continuou pensando nas coisas que podia fazer, até que a mulher chamou, uma, duas vezes. Depois ela gritou e ele recuou, sempre atento para saber quanto o bicho tinha comido do seu filho. À medida que recuou perdeu a visão do quarto. Sentindo-se aliviado, pelo que não via. A mulher chamava e ele pensou: o menino não chorou, não deve ter sofrido. Voltou ao quarto ainda com esperança de salvá-lo pela manhã e decidiu nada dizer à mulher (Brandão, 2010, p. 37).

A narrativa se caracteriza como literatura fantástica, uma vez que apresenta uma ruptura da realidade por meio de um acontecimento sobrenatural, neste caso, a presença de um lagarto, metáfora do monstro, que se alimenta de pessoas. Além disso, o conto incorpora elementos de horror, que são recursos temáticos característicos do modo fantástico, como a violência contra a criança que é descrita nos seguintes trechos: "ele tinha a impressão de que as duas pernas já haviam sido comidas, porque os lençóis estavam empapados de sangue" (Brandão, 2010, p. 35); "o bicho mastigava o que lhe pareceu um bracinho" (Brandão, 2010, p. 36).

Contudo, é importante ressaltar que a presença do sobrenatural por si só não define uma história como fantástica. O que vai determinar seu caráter fantástico é a forma como esse fenômeno irreal se manifesta no conto e o impacto que isso gera na narrativa e no leitor. Conforme defendido por Roas (2014, p. 31), " 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 transformará sua estabilidade." Isso é exatamente o que acontece no conto de Brandão, que introduz a figura monstruosa do lagarto em um ambiente totalmente normal e familiar para o leitor, como pode ser observado no trecho a seguir:

Como é que uma coisa assim tinha entrado pela casa adentro? Bem que ele avisava a mulher para trancar as portas. Ela esquecia, nunca usava o pega-ladrão. Qualquer dia, em vez de bicho, haveria um homem roubando tudo, a televisão colorida, o liquidificador, as coleções de livros com capas douradas, os abajures feitos com asas de borboletas, tão precisos (Brandão, 2010, p. 35-36).

Nota-se, então, que o lagarto é introduzido em um contexto aparentemente comum, dentro de um espaço crível que todos reconhecem como sendo uma casa, uma habitação tipicamente humana. Dessa forma, o autor do conto cria uma atmosfera fantástica ao colocar "o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real" (Roas, 2014, p. 31).

Ademais, essa inércia do pai da criança, a qual está sendo devorada pelo lagarto, pode encontrar justificativa na ideia de que o animal representasse algo muito forte e poderoso com o qual o pai não pudesse sequer lutar contra. Trazendo a narrativa para o contexto histórico em que foi escrita e publicada, ou seja, o período da ditadura militar, a

interpretação alegórica que se pode ter é a de que a força animalesca representada na figura do lagarto, que invade o interior das vidas cotidianas e privadas, pode ser entendida como uma alegoria das forças repressoras do governo militar que não respeitavam os espaços privados dos cidadãos, nem mesmo nos seus lares, infringindo, assim, a liberdade das pessoas que eram perseguidas.

Ao longo do conto, o autor vai deixando possíveis pistas de que a figura sobrenatural representada no conto faz realmente alusão ao governo e às forças militares que atuavam de forma repressiva no controle da população. No momento em que o narrador-personagem descreve o ser como "semelhante a um lagarto e, na penumbra, pareceu verde" (BRANDÃO, 2010, p. 35), tanto a escolha do lagarto para desempenhar o papel de monstro da narrativa, quanto a cor verde para caracterizá-lo podem ser entendidos como uma alegoria ao exército, que tem a cor verde como predominante em seu fardamento e, também, é conhecido por suas constantes práticas de camuflagem.

Nesse sentido, o desfecho do conto é, assim como todo o resto, bastante simbólico:

Apagaram a luz, ele se ajeitou, cochilou. Acordou sentindo um cheiro ruim e quando abriu os olhos viu sobre seu peito a pata, parecida com a de um lagarto. [...] Pelo peso da pata, o bicho devia ser monstruosamente forte. Ao menos, forte demais para ele, franzino funcionário. Aí se lembrou que tinha dois sacos de cartas para entregar, era época de Natal e havia muitos cartões das pessoas para outras pessoas dizendo que estava tudo bem, felicidades.

Tinha que tirar este bicho de cima. Não, hoje não haveria entregas.

Nem amanhã, por muito tempo.

O lagarto estava com metade de sua perna dentro da boca (Brandão, 2010, p. 37).

O homem, que assistiu passivamente enquanto o lagarto devorava seu filho, acabou sendo devorado também pelo animal. Nesse ponto, conforme destacado pelo próprio autor do conto, há uma alusão metafórica à classe média brasileira que, temendo uma eventual ascensão do comunismo, saiu às ruas pedindo intervenção militar. Com a instauração do regime, vieram a censura, o autoritarismo e as perseguições, e essa classe permaneceu inerte diante desse cenário. No entanto, à medida que a inflação disparou e a classe média começou a sentir as consequências diretas da ditadura, passou a clamar pelo fim do regime militar. Portanto, nessa análise metafórica, pode-se correlacionar a classe média como representada pela atitude do pai do conto, enquanto a ditadura corresponderia à figura do lagarto (Brandão, 2012).

5. CONCLUSÃO

A literatura fantástica, desde o seu surgimento no século XVIII, mostrou seu caráter subversivo, tratando de temáticas consideradas, muitas vezes, tabus e sensíveis, através de procedimentos e recursos estruturais não convencionais. Desse modo, a literatura fantástica foi usada, ao longo da tradição literária, como uma alternativa de contar histórias e retratar épocas sombrias através da representação do insólito em conflito com o real.

Não obstante, os contos fantásticos de Brandão (2010), desempenharam um papel de oposição ao regime ditatorial que perdurou por mais de duas décadas (1964-1985). Mesmo diante da repressão e das restrições à liberdade de expressão impostas durante esse período, em que publicações eram prontas e sistematicamente censuradas pelos militares, o autor conseguiu documentar e denunciar o regime através de sua escrita literária de resistência. Retratando situações insólitas por meio de metáforas e alegorias fantásticas, as representações aludem ao período ditatorial, permitindo que Brandão escapasse das represálias da censura enquanto fazia críticas contundentes ao governo militar.

Os contos analisados ao longo deste trabalho revelam características distintivas da literatura fantástica, pois apresentam uma quebra da realidade que se confronta com os eventos insólitos que permeiam as narrativas. No primeiro conto examinado, "O homem que procurava a máquina", destaca-se principalmente a presença do fantástico cotidiano, no qual o sobrenatural é sugerido apenas por sensações e conjecturas, permanecendo invisível aos olhos (Calvino, 2004). Por outro lado, no segundo conto, "O homem que viu o lagarto comer seu filho", percebe-se a presença do sobrenatural visível por meio da figura do lagarto, que desempenha o papel de monstro no conto. No entanto, a presença do animal na narrativa é, de certa forma, naturalizada pelas personagens, na medida em que não gera assombro nem aterroriza os seres ficcionais, como é característico do fantástico contemporâneo.

Além disso, ambos os contos compartilham procedimentos e recursos formais recorrentes nas narrativas fantásticas. Entre eles, destacam-se a narração em primeira pessoa, o emprego do narrador protagonista, a presença de ambiguidade interpretativa, a equiparação narrativa entre o natural e o sobrenatural, e o uso de metáforas para criar o efeito fantástico pretendido pelo autor.

No que diz respeito aos sistemas temáticos dessa modalidade, observa-se, nos contos analisados nesta pesquisa, a presença do cotidiano, pois ambas as histórias são ambientadas na rotina dos protagonistas, focalizando o cotidiano das personagens. Essa cotidianização é uma característica marcante das histórias fantásticas contemporâneas e funciona como uma estratégia para tornar as narrativas mais verossímeis e próximas ao leitor. Conforme destacado por Roas (2014), os acontecimentos devem se desenrolar em um mundo semelhante ao nosso, construído com base na concepção que temos da realidade.

Ademais, os dois contos escritos durante a ditadura militar trazem aspectos históricos intrínsecos à realidade vivida naquela época que foram documentadas por meio da narrativa fantástica, a fim de fissurar a censura do regime ditatorial brasileiro, pois traçavam críticas e denunciavam aspectos particulares vividos durante esse contexto. A primeira narrativa aborda de forma mais direta o período conhecido como "milagre econômico", criticando a falsa ideia de milagre por meio da modernização e do desenvolvimento promovidos pelos militares. Além disso, a história também critica o cerceamento dos direitos trabalhistas e a maneira como os trabalhadores reagem, ou não podiam reagir, diante do poder violento e da repressão do Estado.

Na segunda narrativa analisada, o contexto ditatorial é representado de forma mais truculenta e violenta, através da alegoria do "lagarto", o monstro do conto que devora pessoas. Por meio dessa metáfora, é evidenciada a violência das forças repressoras do regime militar, que invadiam as casas e intimidades dos cidadãos, empregando torturas cruéis e assassinando seus opositores. Assim, as metáforas e alegorias presentes nos contos de Ignácio de Loyola Brandão nos ajudam a compreender os absurdos vivenciados dentro da realidade daquele contexto autoritário e totalitário, configurando uma escrita de resistência, conforme definido por Bosi (1996).

Isto posto, a pesquisa estabelece relações entre o contexto social da ditadura militar e sua representação ficcional nos contos, por meio de metáforas e alegorias, representadas pela figura da Máquina e do Lagarto. Além disso, foi possível compreender a construção do discurso fantástico nos contos analisados e os efeitos de sentidos resultantes, identificando elementos formais e temáticos típicos dessa modalidade narrativa, e reconhecendo nas duas histórias características de uma escrita de resistência, que possibilita a percepção de uma crítica social presente nelas. Sendo assim, esse estudo mostrou-se relevante e pode servir como ponto de partida para novas discussões acerca

do uso da literatura fantástica e seu uso em contextos de restrição à liberdade de expressão devido à implantação de regimes ditatoriais.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SCHWARTZ, J.; SOSNOWSKI, S. (orgs.). **O Trânsito da Memória**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 69-73.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. (org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-104.
- BOSI, A. Narrativa e Resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- BRANDÃO, I. de L. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Global, 2010.
- BRANDÃO, I. de L. Entrevista. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, jun. 2001. p. 35-57.
- BRANDÃO, I. de L. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.175-183.
- BRANDÃO, I. de L. O homem que procurava a máquina. In: _____. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Global, 2010. p. 121-140.
- BRANDÃO, I. de L. O homem que viu o lagarto comer seu filho. In: _____. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Global, 2010. p. 35-37.
- CALVINO, I. Introdução. In: CALVINO, I. (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 6-14.
- CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESARANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **Cinco personagens à procura de uma sombra**: o duplo no conto fantástico. Pau dos Ferros, 2020. 168p.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- PRADO, Solange Faria. Progresso e racionalização: ser diferente na condição urbana. **Gestão Universitária**. v. 284, n. 1, ago. 2011. p. 1-9.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7-44.

RODERO, J. **La edad de la incertidumbre**: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica. New York: Peter Lang, 2006. p. 5-32.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *In: Situações I*: críticas literárias: São Paulo, Cosacnaify, 2005, p. 135-149.

SILVA, D. da. As mãos sujas: o longo fôlego das histórias curtas de um historiador solidário. **Cadernos de literatura brasileira**: Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 11, p. 161- 169, jun. 2001.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.